

## FATTI DELLO STUDIO BENTIVOGLIO

Pasquale Fameli

Sul finire degli anni Sessanta Bologna recepisce rapidamente i fermenti di quella nascente stagione artistica incentrata su pratiche di esplorazione e rielaborazione estetica dell'ambiente, su interventi performativi e ridefinizioni concettuali della realtà. Con un pizzico di presunzione, si potrebbe addirittura affermare che intorno al 1967 Bologna diventi una seconda volta «cruciale», secondo la nota definizione di Carlo Ludovico Ragghianti<sup>1</sup>, ma per ragioni naturalmente diverse rispetto a quelle del fatidico 1914. La stagione concettuale-comportamentistica bolognese presenta infatti un interesse storico-artistico per nulla minore rispetto alle coeve vicende nazionali e internazionali, anche per via del fatto che i suoi protagonisti hanno persino giocato d'anticipo rispetto alla nascita dell'Arte Povera: quando questa è arrivata a Bologna nel febbraio del 1968 con una mostra alla Galleria De' Foscherari, su sollecitazione di Renato Barilli e di Concetto Pozzati<sup>2</sup>, la situazione bolognese si trovava, infatti, a uno stadio di ricerca già avanzato<sup>3</sup>.

Luogo di elezione o incubatrice di queste esperienze è stato lo Studio Bentivoglio, officina artistica costituitasi a Bologna nel 1965 in un «fosco edificio manierista cinquecentesco, con un cortile interno quasi piranesiano»<sup>4</sup> all'incrocio tra via delle Moline e via delle Belle Arti, per interesse di Vasco Bendini assieme ai più giovani Pier Paolo Calzolari, suo allievo, e Nino Ovan, friulano trapiantato a Venezia per gli studi artistici, ai quali si sono presto uniti Maurizio Mazzoli e Bruno Pasqualini. Molteplici erano gli stimoli di questo luogo: forti e condivisi erano gli interessi per i fermenti della cultura underground, così come per i film sperimentali di Jonas Mekas, Mario Schifano o Andy Warhol o per il confronto con personaggi internazionali come Allen Ginsberg, o Julian Beck e Judith Malina, i genitori del Living Theatre<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Bologna, Calderini, 1982.

<sup>2</sup> Come affermato dallo stesso critico in GERMANO CELANT, *Arte Povera*, Firenze, Giunti, 2011, p. 22.

<sup>3</sup> Nella mostra bolognese peraltro era facile rilevare numerose incongruenze stilistiche tra le opere esposte, le quali non sembravano ancora rispondere a una poetica comune. Le chiarissime e brillanti parole con cui Celant presentava l'Arte Povera a Bologna non riuscivano a corrispondere in alcun modo alle opere che Fabro, Pistoletto o Pascali avevano portato nella città felsinea, come emerso anche dal dibattito critico tenutosi nella sede espositiva, poi dato alle stampe (Cfr. *La povertà dell'arte*, a cura di Pietro Bonfiglioli, Bologna, Galleria De' Foscherari, 1968. Per un commento al dibattito si veda invece VITALIANO CORBI, *La poetica dell'arte povera*, «Op. cit.», VI, 1969, 14, pp. 27-35). Sul piano delle poetiche cozzavano sostanzialmente i criteri di 'verifica esistenziale', di analisi tautologica del reale, di tendenza alla «decultura», e di «regressione dell'immagine allo stadio preiconografico» proposti da Celant con le soluzioni ibride, e ancora iconiche, di Pino Pascali, ad esempio, o con le geometrie post-spazialiste di Luciano Fabro. Nell'occasione però Calzolari stringe amicizia con Celant e con i torinesi, aggregandosi a loro nell'esperienza poverista.

<sup>4</sup> RENATO BARILLI, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 32.

<sup>5</sup> In LUCIANO MARUCCI, *Pier Paolo Calzolari. Tra l'essere e il divenire*, «Juliet», XXXV, 2014, 168, pp. 42-47 (p. 42).

Le proposte iniziali di questo primo novero 'bentivolesco' si pongono all'estremo di quella situazione stilistica che Enrico Crispolti ebbe a indicare qualche anno prima, nel maggio 1960 con una mostra a L'Attico di Roma, come *Possibilità di relazione*: una via di uscita dalle secche dell'Informale storico, cui Bendini aveva brillantemente partecipato, mediante la possibilità di nuovi inserti figurativi, ma non ancora ricalcati sulle sintetiche e stereotipe icone della pubblicità o dei fumetti, e lontani dalle sgarbanti cromature e dalle eccessive connotazioni massmediali che di lì a poco avrebbero caratterizzato la Pop Art<sup>6</sup>.

Limando e modellando i coaguli dell'Informale si scopriva infatti la possibilità di estrarre dei frammenti di figurazione iconica, stilizzata, dai contorni definiti, senza però rinunciare agli impeti del gesto e della materia, formula che si riscontra nelle opere del 1965 con cui il gruppo di Palazzo Bentivoglio si presentava al pubblico<sup>7</sup>: *Prolegomeni per una definizione dell'atteggiamento* di Calzolari, *Composizione* di Mazzoli, oppure *Preparativi I* di Pasqualini, cui si affiancavano esiti più propriamente pop come *Ella* di Ovan, il solo estraneo all'apprendistato bendiniano. Notevoli stimoli erano giunti inoltre dalle soluzioni tra pop e neodada viste alla Biennale veneziana del 1964, e in particolare da quelle di Jim Dine e Jasper Johns, in cui l'icona si presenta ancora sfrangiata, intrisa di materia. Attorno al 1966 però le figure dei bentivoleschi iniziano a pulsare di vita, cercano di estroflettersi, di fuoriuscire dai limiti della tela, come frattanto accadeva in modi più vistosi a Torino e a Roma con le soluzioni 'im-spaziali' di Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi, Mario Ceroli, Pino Pascali o Gino Marotta<sup>8</sup>. Lo si evince con chiarezza dalle opere della mostra tenutasi nel settembre 1966 a Venezia presso la Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, collateralmente alla Biennale e corredata dagli apporti critici di Maurizio Calvesi, Giovanni Scardovi e Antonio Napoletano<sup>9</sup>, dove l'iconismo 'di relazione' si mescola e si salda a una particolare presa oggettuale di derivazione neodada: lo dimostrano *Fabula due* di Calzolari, *Un quadro* di Mazzoli oppure *Per un tessuto di successo (morfologia)* di Pasqualini, primi segni di quell'apertura verso il 'fuori' del mondo che porterà ben presto gli artisti a intervenire direttamente nell'ambiente.

Frattanto si andavano affiancando a Calzolari, Mazzoli, Ovan e Pasqualini altri giovani, riunitisi e presentatisi in una collettiva presso lo Studio Bentivoglio tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1967, come Giovanna Nevola e Leonardo Scarpa, che stagliavano sulle pareti silhouette di

---

<sup>6</sup> Sulla mostra si veda CRISTINA CASERO, *Nuove "possibilità di relazione": l'Informale oltre l'Informale*, «Ricerche di S/Confine», III, 2012, 1, pp. 45-52.

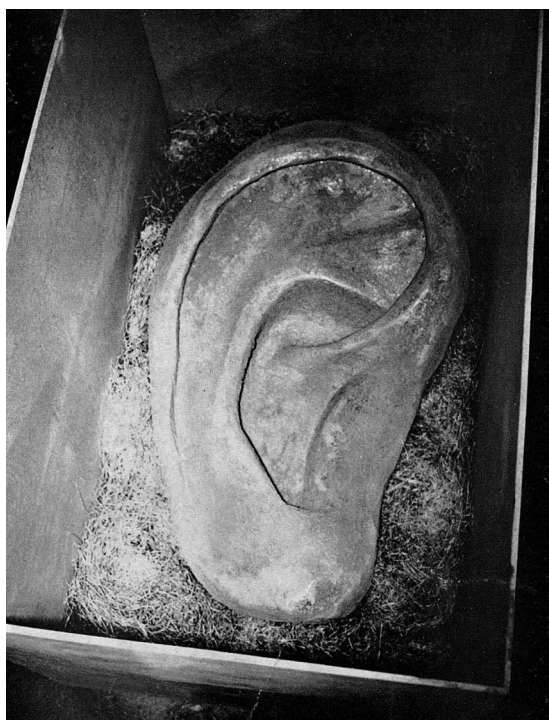
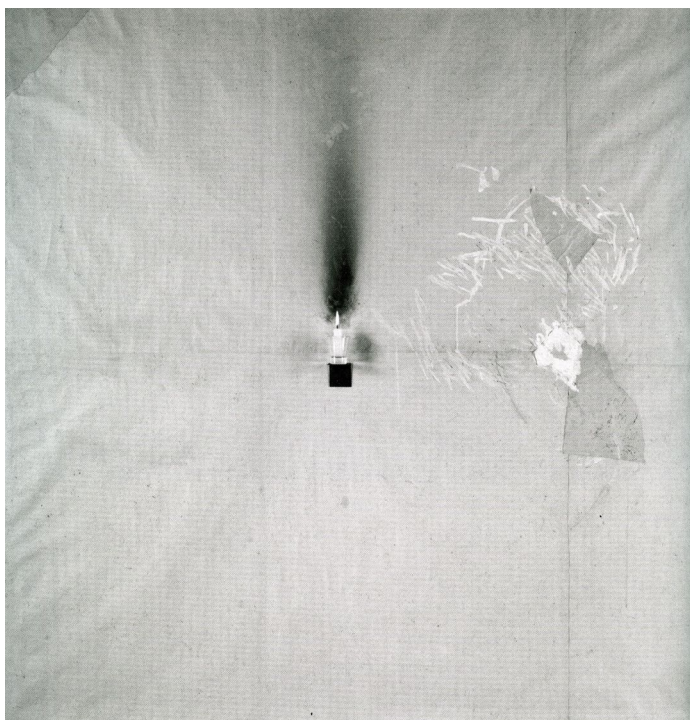
<sup>7</sup> La mostra ha inaugurato il 20 novembre 1965, con presentazione di Miro Bini e Antonio Napoletano. Cfr. *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Bologna, Studio Bentivoglio, 1965.

<sup>8</sup> Cfr. G. CELANT, *L'im-spazio*, in UMBRO APOLLONIO et al., *Lo spazio dell'immagine*, Venezia, Alfieri, 1967, p. 20.

<sup>9</sup> Si veda MAURIZIO CALVESI - ANTONIO NAPOLETANO - GIOVANNI SCARDOVI, *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Bologna, Grafis, 1966.

un'umanità anonima, serializzata, stereotipata, analoghe a quelle di Ceroli, oppure Piera Marcigoni, che ricorreva invece a colorati cerchi concentrici come quelli utilizzati nel tiro a segno – simboli già visti anche in certe opere di Pasqualini di certo mutuati da Jasper Johns – per realizzare sfere e tappeti *poptical* da adagiarsi al suolo o alla parete. Del tutto a sé era invece il caso di Giuseppe Del Franco, allora concentrato su una singolare ricerca oggettuale, ma prossimo a intraprendere la via del concettualismo, incrociando fotografia e scrittura<sup>10</sup>.

I tempi erano infatti già maturi per l'avvio delle esperienze concettuali-comportamentistiche, di indagini sulle dinamiche dell'esistere o di interventi ambientali e relazionali. Tra i primi sforzi in questa direzione si possono riconoscere certe opere di Calzolari del 1966-67 con le barchette di carta, i trenini giocattolo o le candele (*fig. 1*), esiti di una concettualità lieve, delicata, quasi poetica, oppure opere di Mazzoli quali *Barilino da museo* (1966), ironica nobilitazione di una banale pagnotta, e *Orecchio* (1966-67), il calco ingigantito di un orecchio umano esibito su un letto di paglia dentro una cassa in legno (*fig. 2*), attestazione del proprio essere-nel-mondo, qualcosa che Bendini aveva già tentato con *A memoria di gesso* (1966), opera in cui un informe blocco di gesso e



Da sinistra: Fig. 1, Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, 1966-67.

Fig. 2, Maurizio Mazzoli, *Orecchio*, 1966-67.

<sup>10</sup> Cfr. *Giuseppe Del Franco Piera Marcigoni Giovanna Nevola Leonardo Scarpa*, Bologna, Studio Bentivoglio, 1967. Sugli sviluppi della ricerca concettuale di Del Franco si vedano invece RENATO BARILLI, *Carlobonfà, Immissioni. Giuseppedelfranco, Inconsupertrafra. Kettylarocca, Novilunio. Luigiontani, Teofania*, Ferrara, Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, 1971, p. 19, e MIRELLA BANDINI, *Giuseppe Del Franco*, «NAC», 1972, 5, pp. 31-32.

lacca accoglie il calco delle sue mani. Nettamente più spinta su un versante oggettuale-ambientale è invece *Le piume, l'aquila è nuda* (1967) di Nino Ovan: una dozzina di cassette in legno per le esportazioni di frutta e verdura piene di piume di aquila – rapace più volte riproposto dall'artista udinese nei suoi acrilici pop – con cui invadere lo spazio in modo 'povero', grossolani contraltari delle *Brillo Boxes* warholiane che, con la loro rozza materialità, negano ogni stilizzazione iconica e ogni accattivante piacevolezza cromatica per contenere ed esporre del soffice piumaggio naturale accumulato in modo dimesso (fig. 3).

Sia le opere di Mazzoli sia quella di Ovan assumono i caratteri di autoaffermazione ridondante, di attestazione tautologica, secondo quello che sarà uno dei cardini dell'Arte Povera, ma che era già presente, a quelle date, nell'operato di Bendini: all'anziano artista va infatti riconosciuto il merito di aver giocato d'anticipo su tutta la linea del concettualismo e del comportamentismo, avendo concepito e realizzato già nel 1966 opere come *Cestino*, *Ombre prime* e la già menzionata *A memoria di gesso*. Ma spingendosi ben oltre queste prime prove, nello stesso anno Bendini mette a punto dei veri e propri dispositivi relazionali, seminali di nuove aperture verso l'*environment*, come quelle che sulla sua scorta testerà anche il giovane Calzolari. L'oggetto, fulcro della società consumistica, di una società dell'avere, è ormai un limite da superare con la rivalsa dell'essere: si avverte sempre più la necessità di stabilire un contatto più forte con il mondo, un rapporto più diretto con l'ambiente e testare quindi la dimensione relazionale, ed è in questa direzione che vanno le opere esposte da Bendini nel settembre 1967 allo Studio Bentivoglio, alcune delle quali già

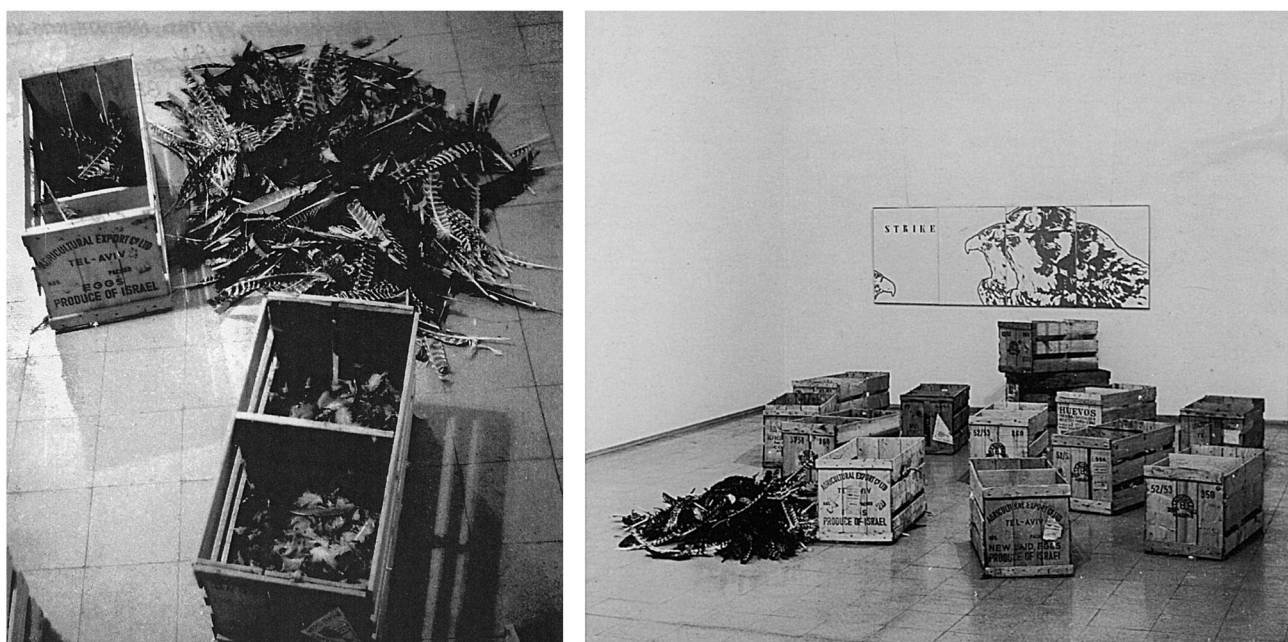


Fig. 3, Nino Ovan, *Le piume, l'aquila è nuda*, 1967.

presentate nel 1966 a Venezia. *Come è* (fig. 4) o *Senso operante* coinvolgono infatti il singolo visitatore invitandolo ad accomodarsi in quelle che Scardovi ha definito delle «toilette dell'io»: delle sedie poste accanto o di fronte a spogli telai e a un microfono pronto a registrare la voce e i rumori dell'astante vogliono favorire momenti di riflessione sul problema esistenziale, indurre a prendere coscienza di sé, innescare un processo appercettivo. Lo comprende bene Maurizio Calvesi, secondo il quale simili opere intendono «produrre una parentesi nel flusso della nostra esperienza e della nostra attività percettiva, costringendolo a riversarsi sull'unico oggetto che ne è sempre escluso: noi stessi»<sup>11</sup>.

Sintesi di questa nuova fase del lavoro di Bendini è l'opera *Cabina solare* (1967), un piccolo ambiente praticabile, in legno di cirmolo, con appeso un grande disco luminoso in vetro temperato connesso a un sistema di accensione a intermittenze variabili di lampade al quarzo e, per terra, mucchi di resine, cera e legno irrorati da piccole ma luminosissime barre al neon, materiali cui a breve ricorrerà anche Calzolari per le sue opere 'poveriste'; nella prospettiva comportamentistica

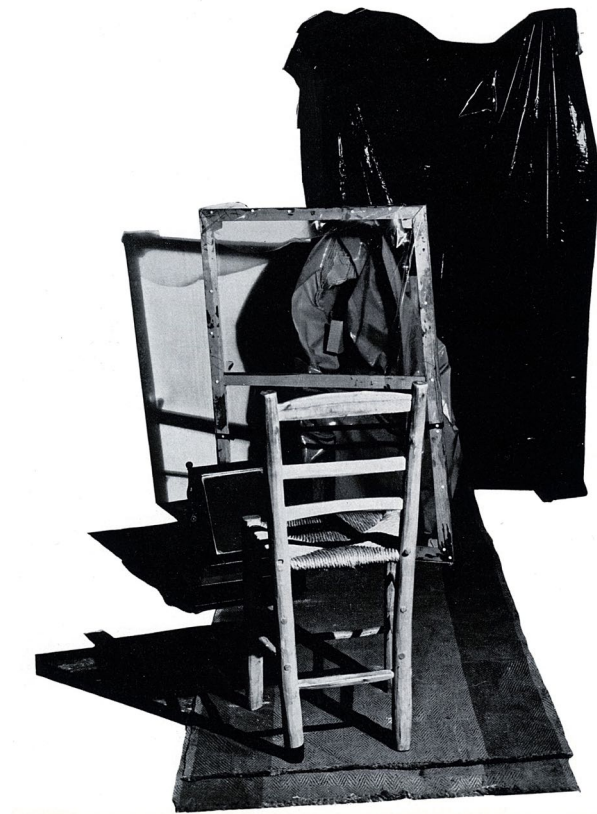


Fig. 4, Vasco Bendini, *Come è*, 1966.

<sup>11</sup> MAURIZIO CALVESI, *Bendini '65-68: oggetti e processi* (1968), in ID., *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 143. Per più dettagliate descrizioni di tutte le opere (menzionate e non) del periodo oggettuale e comportamentistico di Bendini si veda invece *Vasco Bendini. Antologica*, a cura di Renato Barilli e Sandro Sproccati, Bologna, Grafis, 1978, pp. 86-99. Si vedano inoltre GABRIELE SIMONGINI, *Vasco Bendini 1966-67*, Macerata, Quodlibet, 2013, e ID., *Strumenti per un'autocoscienza attiva. Vasco Bendini 1966-67*, «Storia dell'Arte», XLV, 2014, 137-138, pp. 207-218.

bendiniana, la cabina può essere intesa come un catalizzatore di energia che rigenera il fruitore dal confronto con se stesso, dalla stimolazione dell'autocoscienza: la luce di un enorme sole artificiale irradia il suo corpo come per nutrirne i sensi<sup>12</sup>.

Riconoscendone la profondità umana, ma soprattutto artistica, Francesco Arcangeli ha presentato la personale di Bendini come un percorso di sollecitazione emozionale, «un arduo itinerario, un campo di azione e reazione intense», o «un luogo, ancora, di meditazione più che di azione», uno spazio per la rivendicazione espressiva di valori individuali, dove chi entra viene «sottoposto a un'azione di choc, a una reazione di scontro, di ripulsa e di raptus, di giudizio infine»<sup>13</sup>. Problema fondamentale per Bendini è infatti quello di «cogliere il punto sincronizzante» dell'interazione, di «riuscire a visualizzare il campo di armonia intercorrente fra sé e gli altri»; accompagnava i suoi intenti una riflessione di Maurice Merleau-Ponty: «Il mio sguardo cade su un corpo vivente in atto di agire; subito gli oggetti che lo circondano ricevono un nuovo strato di significato. Non sono più ciò che io stesso potrei farne, ma sono ciò che questo comportamento ne farà». L'artista trova così nel corpo dell'altro quasi «un prolungamento di sé e delle sue intenzioni», come «due coscienze che hanno trovato un modo comune, se pure indiretto, di comunicare»<sup>14</sup>. Si tratta quindi di operazioni dal forte potenziale transazionale, che potremmo anzi definire 'relazioniste', per ricorrere al



Fig. 5, Pier Paolo Calzolari, *Il filtro e benvenuto all'angelo*, 1967.

<sup>12</sup> Bendini adoterà i medesimi materiali anche per opere di poco successive quali *Mille e una notte* (1968), *Una delle duemila parole* (1968) o *La sorgente* (1969), in perfetta sintonia con le proposte del suo coetaneo torinese Mario Merz.

<sup>13</sup> FRANCESCO ARCANGELI, *Personale del pittore Vasco Bendini*, Bologna, Studio Bentivoglio, 1967, [s.n.].

<sup>14</sup> VASCO BENDINI, *Cerchio supremo* (1986), in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, Firenze, Spaziotempo, 2007, p. 83.

pensiero di Enzo Paci, peraltro ben noto allo stesso Arcangeli<sup>15</sup>, e forse tanto da permettergli di cogliere con grande acume l'essenza intersoggettiva delle più avanzate operazioni bendiniane.

Questa indagine della dimensione intersoggettiva o relazionale innescata da Vasco Bendini trova pronta ricezione da parte di Pier Paolo Calzolari, il quale nel novembre 1967 allestisce *Il filtro e benvenuto all'angelo* (fig. 5), significativamente sottoscritto come *Progetto per un lavoro pubblico*<sup>16</sup>.

Si tratta di una vera e propria 'attivazione' dello spazio che si svolge su un ampio prato in erba verde sintetica solcato dalle traiettorie, o dalle 'linee-forza', di colombe bianche in volo attorno ai visitatori, invitati a praticare l'apezzamento indossando dei calzini rossi. L'artista descrive l'opera come «un percorso di iniziazione» che parte dall'attraversamento di un filtro-utero, «un lungo corridoio scuro dal quale si accedeva in una stanza di un bianco particolare, con le pareti rase che riflettevano una luce molto forte tanto da sembrare immateriali». Persiste però nell'opera una certa attenzione alle peculiarità formali degli elementi implicati: lo ha colto al meglio l'architetto Carlo Scarpa, evidenziando «i rapporti tra i colori, con i riferimenti a quelli bizantino-ravennati, le linee virtuali tracciate dalle colombe ed il rosso delle calze che il pubblico, come un automa, faceva muovere nello spazio», riconoscendo l'opera «per quello che era: un riferimento pittorico, formale e teorico sulle linee virtuali»<sup>17</sup>. Nella presentazione dell'opera-ambiente Alberto Boatto ha invece rilevato come Calzolari intenda «determinare in un'immagine sintetica il luogo dove si svolge la nostra vita e costringerci assieme a riconoscerla» per acuire il nostro contatto con il terreno, con il suolo, e «spostare il centro delle nostre facoltà dall'astrazione alla fisicità, dalla testa e dagli occhi ai nostri arti inferiori». Dopo l'atto simbolico di «spoliazione» i fruitori, invitati a togliersi le scarpe e a infilarsi dei calzini rossi, quasi «come maomettani alla Mecca o buddisti all'ingresso del tempio», si avviano «in un angusto corridoio, stretti fra due pareti, nell'alterazione delle lampade di wood, mentre i piedi avanzano a fatica sopra soffice gomma», dove tutti i sensi «vengono sottoposti ad uno stress eccezionale, ad una specie di terapia d'urto». Nell'ambiente cubico illuminato da accecanti luci al neon non sono gli occhi a permettere l'orientamento, ma il contrasto dei calzini rossi, «i piedi che si muovono posandosi sulle erbe secche e crepitanti», cosicché «la vista viene

<sup>15</sup> Si veda in proposito FRANCESCO ARCANGELI, *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di Luca Cesari, Parma, Università degli Studi, 2004, pp. 113-114 e 146-147. Il testo di Paci cui ci si riferisce è invece ENZO PACI, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957.

<sup>16</sup> Concetto Pozzati, che in quegli anni avrà per propria scelta il giovane Calzolari come assistente per l'incarico alla cattedra di pittura presso l'Accademia di Urbino, ha considerato quest'opera-ambiente come l'effettivo atto di nascita artistica del giovane: sarà proprio la notizia di questa mostra che, infatti, qualche mese dopo porterà Gian Enzo Sperone, gallerista torinese dell'Arte Povera, a cooptare Calzolari proponendogli un contratto. Cfr. CONCETTO POZZATI, *Parola d'artista*, Mantova, Corraini, 2007, pp. 210-211.

<sup>17</sup> DANIELA DE DOMINICIS, *Pier Paolo Calzolari. La coscienza ha presente anche ciò che non vede*, «Flash Art», XXVII, 1994, 187, pp. 29-33 (p. 31).

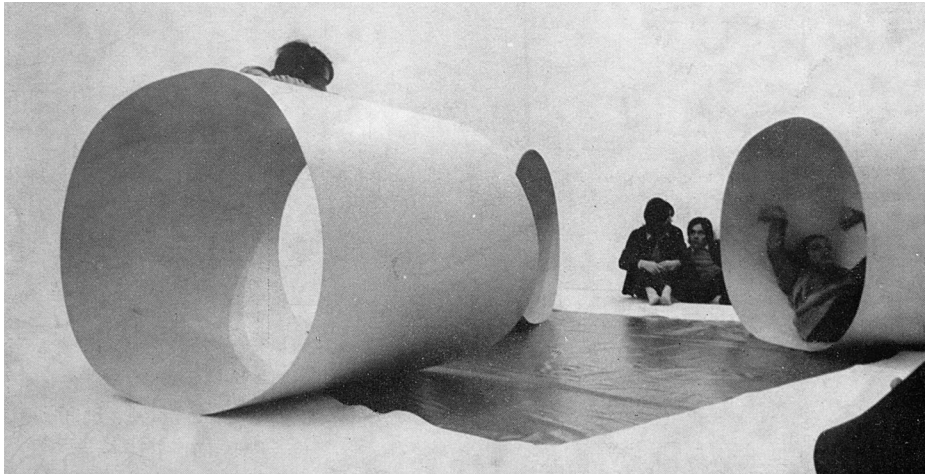


Fig. 6, Fiorella Bulfoni, *Senza titolo*, 1968.

soppiantata dal tatto più impuro, surriscaldato ed elementare». La situazione relazionale innescata da Calzolari è, ancora per Boatto, la conferma «di una realtà artificiale a cui apparteniamo con nessi fisici, ostili, crudeli e fantastici» però possibili, e «forse prossimi, di farsi di nuovo naturali»<sup>18</sup>.

Di notevole interesse è anche l'ambiente che la romana Fiorella Bulfoni ha allestito presso lo Studio Bentivoglio nell'aprile del 1968 occupando lo spazio con enormi cilindri in lamina colorata di giallo (*fig. 6*), ambiente da porsi in stretta relazione con quello allestito all'incirca nello stesso periodo da Eliseo Mattiacci presso L'Attico di Fabio Sargentini con ingombranti elementi tubolari metallici. Entrambi gli ambienti si dispongono a una fruizione in funzione ludica, scintilla di una disinteressata relazionalità che porta gli astanti a intervenire, a interagire; ma in quello della Bulfoni è più marcata ed esplicita la volontà di riscoprire una condizione infantile o pre-culturale. Pietro Bonfiglioli ha definito la Bulfoni una «discretissima mistagoga» e ha insistito sull'aria ritualistica che si respira nel praticare le sue opere «spazio-ambientali» in cui «il sacro è confutato dal ludico, lo spettacolo dal partecipativo, l'inatteso dal convenuto»: ogni fruitore sta infatti al gioco e si cala in una dimensione ambivalente di «culto iniziatico e ritorno all'infanzia, sublimazione erotica e liberazione istintuale, recupero del represso e affermazione di separatezza». Questo ambiente, in cui «il corpo intero è coinvolto come corpo storico-sociale», mira a stimolare «la disinvoltura di un comportamento verginale in conflitto con le rigide convenzioni dei rapporti repressivi», sulla scorta delle teorie di Herbert Marcuse e di Norman O. Brown: esso va infatti inteso come «un ambiente biopsichico capace di riprodurre un'immagine unitaria dell'uomo», attraverso «forme primarie dirette a provocare un comportamento primario»; secondo Bonfiglioli il visitatore «è tratto quasi spontaneamente a mettersi in maniche di camicia e a distendersi nell'uovo-amaca, imprimendovi un

<sup>18</sup> ALBERTO BOATTO, *Il filtro e benvenuto all'angelo. Progetto per un lavoro pubblico*, Bologna, Studio Bentivoglio, 1967 [s.n.].



moto oscillatorio» e dondolandosi «fino a scaricare nella quiete dell'eros narcisistico l'aggressività alimentata e contenuta dalla società repressiva»<sup>19</sup>.

Diversamente, l'ambiente allestito poche settimane dopo dal torinese Mauro Chessa (che in quegli anni è impegnato anche sul versante della produzione cinematografica underground con film d'animazione incentrati sulla controinformazione giornalistica) recupera le ragioni dell'angolo retto, quasi in antitesi al vitalismo della forma circolare che caratterizzava l'opera della Bulfoni. L'ambiente di Chessa era infatti popolato da parallelepipedi e cubi proposti come «disturbi» dello spazio, istanze di perturbazione dell'ambiente volte a riconfigurare – sulla scorta della poetica minimalista – la percezione del fruitore, problematica che a Torino era sorta con le esperienze di Gianni Piacentino e di Paolo Icaro confluendo nell'ipotesi di un'arte «abitabile»<sup>20</sup>. Secondo Paolo Fossati, quello di Chessa è un ambiente «abitato da oggetti che moltiplicano e modulano» una «determinata dinamica di spazialità plastiche» presupposte, dove «forma e funzione si sottraggono dinamicamente» per poi addizionarsi anche in modi impropri, «accentuando l'effetto costruttivo della sorpresa» e costringendo il visitatore a ripensare di continuo lo spazio stesso<sup>21</sup>.

Ma aprirsi all'ambiente, alle relazioni, ai processi e assecondare poetiche che assumono l'esistente come propria gamma mediale implica la necessità di agire anche in presa diretta: la dislocazione o la rilocalizzazione di oggetti comuni così come la costruzione di dispositivi relazionali non bastano, bisogna anche intervenire in prima persona, mettere in piena evidenza il proprio comportarsi fisico, dare la flagranza dell'azione, fornire una prestazione fino al suo stesso consumarsi. Se lo spazio artistico viene a coincidere con lo spazio vissuto, il corpo 'progettuale' dell'artista viene a coincidere con il 'corpo proprio' dell'uomo<sup>22</sup>. Ciò implica che molte delle possibili operazioni estetiche condotte con o sul corpo adottino il corpo stesso non solo come strumento ma anche come supporto: è questo il caso specifico della Body Art, fenomeno che Vasco Bendini riesce ancora ad anticipare senza tuttavia eccedere troppo sul versante 'dolorifico', rimanendo perlomeno alle verifiche appercettive, come quelle di Bruce Nauman, o alle investigazioni identitarie, come quelle di Vito Acconci, interessato anche al ruolo del gesto, della parola e della mimica nella relazione con l'altro<sup>23</sup>. In fondo, una riflessione sull'altro, come quella che Bendini ha compiuto con i suoi dispositivi 'operanti', non può certo prescindere dall'autoanalisi, da

---

<sup>19</sup> PIETRO BONFIGLIOLI, *Mostra montaggio di Fiorella Bulfoni*, Bologna, Studio Bentivoglio, 1968 [s.n.].

<sup>20</sup> Il riferimento va qui alla mostra *Arte abitabile* tenutasi presso la Galleria Gian Enzo Sperone nel giugno-luglio 1966 che includeva Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto.

<sup>21</sup> PAOLO FOSSATI, *Personale del pittore Mauro Chessa*, Bologna, Studio Bentivoglio, 1968, [s.n.].

<sup>22</sup> Per tali definizioni si veda ELIO FRANZINI, *La rappresentazione dello spazio*, Milano, Mimesis, 2011, p. 141.

<sup>23</sup> Si veda in merito PASQUALE FAMELI, *Vito Acconci e la sparizione dell'io*, «Figure», II, 2015, 2, pp. 71-78.

un'investigazione del sé che infatti l'artista compie sempre nel 1967 con *PAD*, l'esercizio di una ginnastica esistenziale che vuole stimolare e attivare processi di appercezione per sviluppare una maggiore autocoscienza, o con *Il mio spazio*, che costituisce un modo di trovarsi, di accertarsi del proprio essere-nel-mondo, scopo per cui lo specchio diventa il più adatto espediente propriocettivo, unico strumento atto «a rendere visibile per noi il nostro corpo intero»<sup>24</sup>, come scrive quel Merleau-Ponty tanto caro al bolognese. *Per una essudazione totale* è invece l'invito a un diverso modo di esibire la corporeità, non già attraverso un atto prestazionale quanto esibendo e testando l'esperienza fisiologica della sudorazione alle elevate temperature di una cabina termica, dove l'eccesso di secrezione rende l'operazione già di pertinenza *body*, perché il corpo viene comunque sottoposto a una prova di resistenza fisica.

Nel giro di pochi anni, dunque, i gesti e i magmi della materia pittorica si sono evoluti in gesti e pulsioni corporali direttamente esibiti, a ribadire in modo più diretto il problema dell'esistere che già serpeggiava nei grumi dell'Informale. È allora vero che un lavoro di Bendini, sia esso pittorico o performativo, è come «un diapason elegantissimo che cattura i vari, infiniti aspetti dell'essere», e «pronto a registrare anche i diversi stati esistenziali, sia quelli psichici, smaterializzati, che quelli fisici»<sup>25</sup>. Si tratta di una vera e propria *Daseinanalyse*, ossia di un'analisi psicologico-esistenziale che certo non poco deve ai fermenti filosofici ed epistemologici di quel periodo, come del resto conferma il suo esplicito rimando teorico a Merleau-Ponty. A Bologna, poi, sono proprio gli anni in cui la Fenomenologia trova ampi sviluppi in ogni ambito della cultura, soprattutto attraverso la grande lezione di Luciano Anceschi e la correlata attività di alcuni tra i principali membri del Gruppo 63 che si muovevano tra quelle teorie di marca esistenzialista e che vedevano la percezione, la corporalità e il comportamento come strutture primarie, portanti, di una nuova concezione dell'essere. Erano questi, peraltro, gli stessi strumenti teorici attraverso cui si erano analizzate le coriacee frastagliature materiche dell'Informale<sup>26</sup>, per cui è facile che il colto Bendini avesse ben presenti e chiare certe riflessioni già da molto tempo.

Anche Pier Paolo Calzolari compie le sue prime performance sulla via del maestro: di queste prove iniziali realizzate presso lo Studio Bentivoglio tra il 1969 e il 1970 restano le documentazioni fotografiche de *Il ponte*, azione in cui il giovane artista si mantiene in equilibrio tra due scale (*fig. 7*), e di una performance senza titolo in cui l'artista si cosparge di burro (*fig. 8*), in un rozzo ed

<sup>24</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito* (1964), trad. it. Milano, SE, 1989, p. 19.

<sup>25</sup> ALESSANDRA BORGOGELLI, *Vasco Bendini*, Milano, Galleria Morone 6, 1987, [s.n.]. Per approfondimenti della stessa autrice sul medesimo argomento cfr. *Bendini corpo e anima*, «Parol. Quaderni d'arte», 1994, 10, pp. 125-133.

<sup>26</sup> Come ricordato in R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento, vol. I. La ricerca artistica degli anni '50 e '60*, Milano, Feltrinelli, 2006<sup>3</sup>, pp. 6-7.

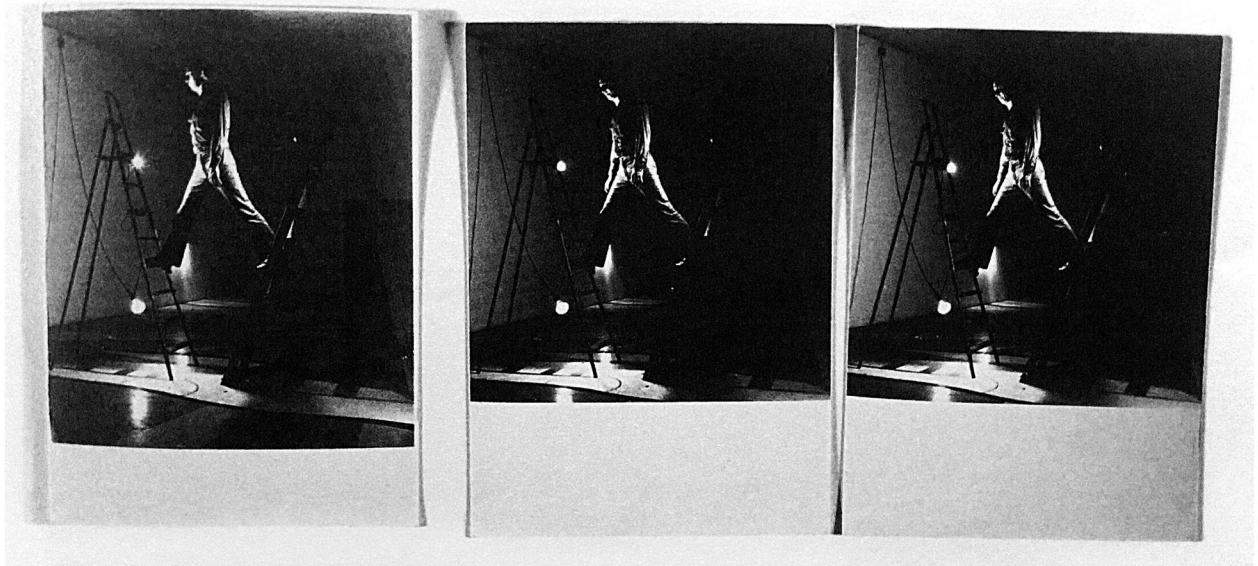


Fig. 7, Pier Paolo Calzolari, *Il ponte*, 1969.

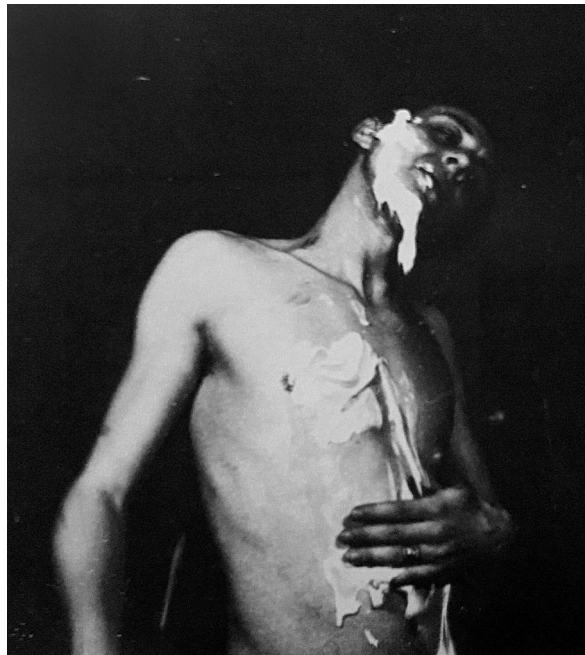


Fig. 8, Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, 1970.

elementare rituale che permette una rapida comparazione con l'uso che Joseph Beuys fa negli stessi anni di materiali organici simili, e del grasso in particolare, conferendo tuttavia a queste azioni una forte connotazione politico-sociale.

Al 1969 risalgono anche gli esordi performativi di Luigi Ontani, ancora tutto sommato estraneo alla via citazionistica che avrebbe intrapreso negli anni a venire. Fra le mura dello Studio Bentivoglio, infatti, il giovanissimo Ontani esegue azioni semplici, elementari, preferendo un'ambientazione scarna, minimale, tenendosi tuttavia ben lontano dalle problematiche analitico-

esistenziali poste in precedenza da Bendini e frattanto emerse anche nelle ricerche di Acconci e Nauman. Le azioni di Ontani non indagano il corpo in quanto sede dell'essere – «massiccio» e «opaco», come lo aveva definito Jean-Paul Sartre – ma al contrario sono orientate a un concettualismo giocoso, energetico, vitalistico; si tratta, infatti, di azioni incentrate su giochi di parole, doppi sensi ed equivoci linguistici. La chiara necessità di indagare e mettere in mostra le possibilità estetiche dell'ambiguità semantica, anzi quasi di stabilire un'equipollenza tra ambiguità semantica e messaggio estetico, come quella sostenuta dal linguista Roman Jakobson nei primissimi anni Sessanta sulla scorta di William Empson<sup>27</sup>, confermerebbe la netta vocazione concettuale di queste operazioni, per il modo con cui simili azioni rigiocano la teoria linguistica sui fatti mondani. Resta inoltre fondamentale che queste performance siano state concepite per la registrazione filmica, e dunque per una fruizione 'in differita', conseguenza di una certa volontà di smaterializzazione che, in quel periodo, era il filo conduttore della più avanzata ricerca artistica<sup>28</sup>. L'alleggerimento fisico dell'opera converge in questo caso anche con una voluta leggerezza di pensiero: leggera e spensierata, quasi frivola, appare infatti l'azione di *Sacco e ombrello*, in cui l'artista saltella all'interno di un sacco di juta con in mano un ombrello che si apre e si chiude (fig. 9), così come quella di *Tetto*, dove l'artista pone delle tegole sul proprio corpo come per mimetizzarsi tra le cose, essere oggetto tra gli oggetti.

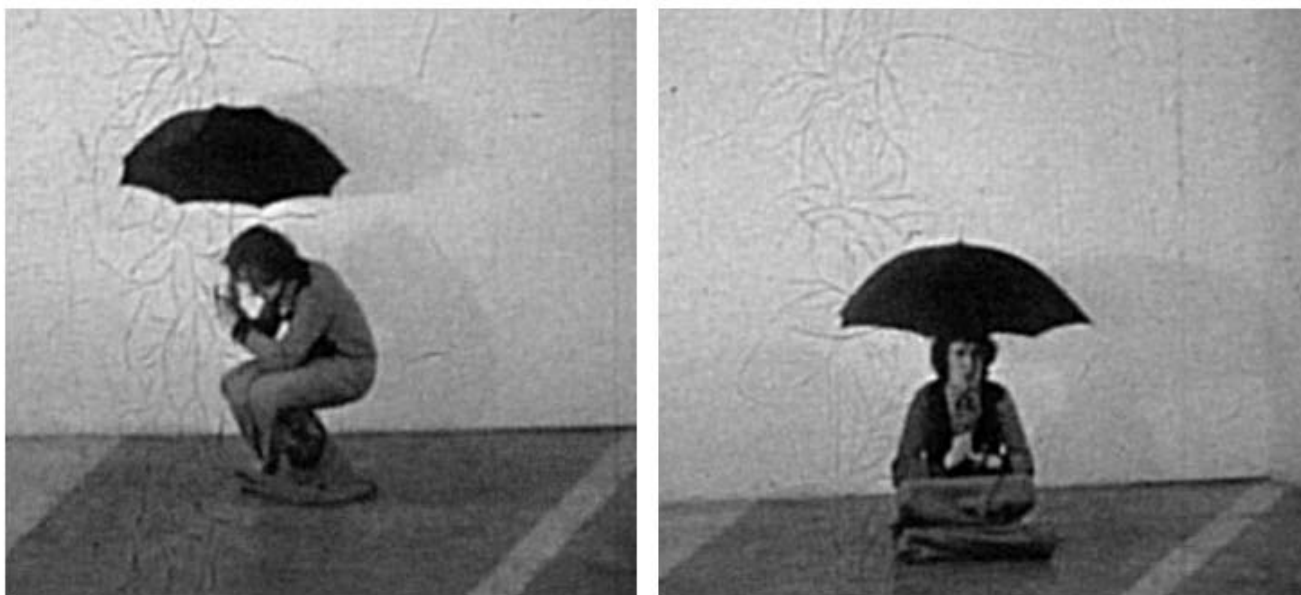


Fig. 9, Luigi Ontani, *Saccombrello*, 1969.

<sup>27</sup> Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* (1966), trad. it. Milano, Feltrinelli, 1972, p. 209.

<sup>28</sup> Quasi scontato è il rimando a *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, a cura di Lucy Lippard e John Chandler, New York, Praeger, 1973.



Fig. 10, Luigi Ontani, *Montovolo*, 1969.

Ancora in *Montovolo* Ontani raduna una dozzina di uova con cui giochicchiare sul proprio corpo nudo che man mano vengono abbandonate e cadono, rompendosi (fig. 10), mentre in *Spirito di patata* gioca sul senso letterale dell'espressione simulando di muoversi nel sonno come per un misterioso effetto catalizzante dei tuberi. Un caso piuttosto singolare è invece quello di *Svenimenti*, fra tutte, l'operazione più pericolosa: stando in ginocchio e alzandosi di colpo in piedi con le braccia aperte e trattenendo il fiato, Ontani riceveva una stretta intorno al petto da un suo amico – l'artista Gianni Castagnoli – perdendo temporaneamente conoscenza. Appreso come un gioco dell'infanzia o dell'adolescenza, l'atto diventa un singolare momento di sintesi tra il ludico e il letale, quasi sul crinale del paradosso, ma a un livello di rischio degno della più cruda Body Art<sup>29</sup>. Con queste film-performance Ontani manifesta, in definitiva, tutta l'attualità del comico e del giocoso nonché delle loro ragioni culturali, forse sapendo di potersi affidare a solidi supporti epistemologici come quelli forniti da Henri Bergson, con la sua indagine sul significato del riso, o da Sigmund Freud, con la sua analisi delle relazioni tra i moti di spirito e l'inconscio<sup>30</sup>.

Fedele alla linea della lezione performativa bendiniana è invece Lamberto Calzolari, fratello maggiore di Pier Paolo, che insiste su un fisicismo esplicito, duro, radicale, fiancheggiando così le esperienze della Body Art frattanto impostesi sulla scena internazionale. Coinvolto sin dal primo momento nelle vicende e nelle attività dello Studio Bentivoglio, Lamberto Calzolari ha tuttavia dato

<sup>29</sup> Per ulteriori approfondimenti su queste film-performance, oggi conservate e consultabili presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino, si veda ELENA VOLPATO, *Tra pittura e fotogramma. Film e video di Luigi Ontani*, in *Luigi Ontani. Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, a cura di Gianfranco Maraniello, Mantova, Corraini, 2009, pp. 41-51. Si veda inoltre ANGELO CAPASSO, *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 45-47.

<sup>30</sup> Ci si riferisce a HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1907), trad. it., Milano, Feltrinelli, 2011 e SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e le sue relazioni con l'inconscio* (1905), trad. it., Milano, BUR, 2010.

le sue prove più significative nel 1974 alla Galleria 2000 di Bologna<sup>31</sup>, crocevia di numerose esperienze concettuali-comportamentistiche, esibendosi poi anche al di fuori dei confini felsinei, nello Studio 74 dell'artista Giuliano Sturli a La Spezia e nello Studio d'Arte Eremitani di Padova nel 1976<sup>32</sup>. In queste occasioni l'artista ha riproposto idee e azioni già affrontate nei primissimi anni Settanta e affidate alla registrazione filmica: tra queste restano fondamentali l'atto di farsi 'trafiggere' dal fratello Pier Paolo con piume d'aquila uncinata, quasi come un novello san Sebastiano, e l'atto di tenere sul proprio capo e di far sciogliere, sotto il calore di una lampada elettrica, un informe ammasso di burro – sostanza già adoperata in performance dal fratello Pier Paolo – lasciandolo colare sul proprio volto e lungo tutto il corpo (*fig. 11*). Una dinamica processuale quale quella del burro che si scioglie, paradigmatica di una poeticità 'microemotiva', si fonde così nel gesto performativo generando una fruttuosa sintesi di forze e tensioni umane e



Fig. 11, Lamberto Calzolari, *Senza titolo*, 1973.

<sup>31</sup> Un'attività così aggiornata come quella di molti dei personaggi transitati presso lo Studio Bentivoglio non aveva di fatto trovato corrispondenze e rinforzi nella città felsinea se non nelle più fresche proposte della piccola ma coraggiosa Galleria 2000 in cui, contro ogni logica di mercato, esponevano artisti italiani di area concettuale-comportamentistica. Oltre a Lamberto Calzolari, nei primi anni Settanta la galleria ha ospitato mostre e performance di altri nomi legati allo Studio Bentivoglio tra i quali Giuseppe Del Franco e Luigi Ontani. Sull'attività della galleria si veda *I 20 anni della Galleria d'arte 2000*, Bologna, Tamari, 1981, volumetto prezioso, ricco di informazioni e testimonianze.

<sup>32</sup> Cfr. RENATO BARILLI - ANTONIO SOCAL, *Aspetti del comportamento*, Padova, Studio d'Arte Eremitani, 1976.

materiali. Facendo sciogliere il burro sul proprio volto, l'artista confonde i propri connotati, li altera e li offusca, proprio come faceva Mattiacci con l'argilla in *Rifarsi*, ancora nel 1973. A un anno di distanza il bolognese tornerà però in modo più diretto sul tema della confusione somatico-identitaria, sottoponendosi a una sorta di ritualistico maquillage – quasi un *Art Make-Up* alla Nauman – condotto col supporto di Ginestra Calzolari (figlia di Bendini e sua cognata di allora) e concludentesi con colpi di rossetto rosso e nero sulle labbra: un gesto che infrange la separazione dei sessi, fondendo il maschile e il femminile in un unico ente indiscriminato, come faceva già da qualche anno lo svizzero Urs Lüthi. Trovando nel proprio corpo lo strumento e, al tempo stesso, l'oggetto della sua analisi, Calzolari si accinge anche a risvegliare quei sensi sopiti, udito e tatto in particolare, per secoli subordinati allo strapotere della vista: dopo aver rotto un paio di occhiali, che simboleggiano la possibilità estensiva o acuite dell'occhio 'lettore', dell'occhio 'gutemberghiano', Calzolari si benda e si lega al busto una sorta di trasmettitore che emana onde sonore, lasciandosi guidare da esse nello spazio; raggiunto un angolo della stanza, il performer inizia a ondeggiare, come un metronomo umano, quasi posseduto da quel flusso sonoro. Una rivendicazione dei sensi più selvaggi che sembra in tutto e per tutto richiamarsi alle idee di Marshall McLuhan, secondo il quale l'epoca contemporanea coincide con il ritorno a uno spazio acustico che mette in crisi quello visivo tipico dell'epoca moderna. Come per adattarsi al nuovo paradigma mediale, Calzolari mette quindi a punto un rozzo sistema di ecolocalizzazione, omologo ai biosonar che le balene o i pipistrelli utilizzano per orientarsi, e cerca nuove possibilità di relazione con lo spazio, quasi «protendendo una sorta di tattilità espansa» o di «radar corporale»<sup>33</sup>, per captare nuovi centri energetici. Ed è liberando infatti, in un'ennesima azione, una miriade di festosi pulcini pigolanti (fig. 12), in contrappunto al suono registrato di una voce zufolante, che Calzolari decreta e dichiara in modo emblematico la sua attrazione per le prorompenti forze della vita e dell'esistenza, facendosi egli stesso scaturigine di un sorgivo flusso vitale.

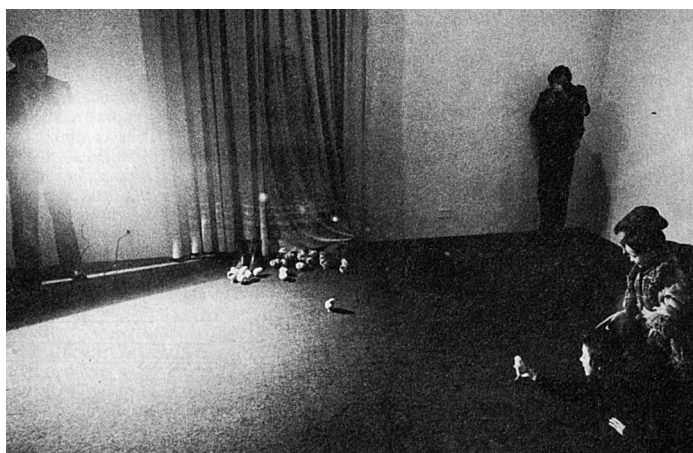


Fig. 12, Lamberto Calzolari, *Zuzu*, 1974.

<sup>33</sup> R. BARILLI, *Cronache del comportamento: Lamberto Calzolari*, «NAC», 1974, 4, pp. 11-12.