

# **Arte contemporanea per la Carovana Opere del Centro Pecci di Prato alla Scuola Normale Superiore**

**a cura di Flavio Fergonzi**



EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE

Arte contemporanea per la Carovana.

Opere del Centro Pecci di Prato alla Scuola Normale Superiore

Curatore del volume: Flavio Fergonzi

Curatore dell'esposizione: Stefano Pezzato

Testi di Fabio Beltram, Flavio Fergonzi, Stefano Pezzato

Schede delle opere di Giorgio Bacci, Marco Bei, Giacomo Biagi, Bruna Bianco, Filippo Bosco, Giovanni Casini, Davide Civettini, Noah Colaci, Margherita d'Ayala Valva, Giorgio Di Domenico, Emma Faccini, Flavio Fergonzi, Caterina Furlan, Andrea Lanzafame, Giovanni Lusi, Virginia Magnaghi, Rebecca Maria Martucci, Giorgio Motisi, Duccio Nobili, Chiara Pazzaglia, Chiara Portesine, Nadia Rizzo, Maria Rossa, Nicolò Rossi, Gianmarco Russo, Gioele Scordella, Francesco Suppa, Claudio Tongiorgi, Veronica Sofia Tulli

Immagini delle opere e degli allestimenti di Ela Bialkowska – Okno Studio, Serge Domingie, Giandonato Tartarelli

Coordinamento dell'esposizione e gestione della fototeca del Centro Pecci: Raffaele Di Vaia

Movimentazioni e allestimenti: Ars Movendi, Calenzano

L'esposizione delle opere, con rotazione biennale dal 2012 e triennale dal 2018, è stata realizzata grazie al sostegno della Associazione Amici della Scuola Normale Superiore di Pisa. Il presente volume è stato realizzato con il contributo del Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica della Scuola Normale Superiore

Si ringraziano i donatori e prestatori delle opere esposte: Alessandro Alimonti, Richard Antohi, Marco Bagnoli, Anna Esposito, Nicola Fabriani, Emilio Isgrò, Svetlana Kopystiansky, Nanda Lanfranco, Paola Levi Montalcini, Renato Mambor, Alberto Moretti, Nino Migliori, Carlo Palli, Concetto Pozzati, Renato Ranaldi, Andrea Santarlaschi, Daniel Spoerri, Mauro Staccioli, Grazia Varisco, Wolfgang Wassermann

Si ringraziano inoltre: Amici del Museo Pecci, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, CID/Artivisive, Comune di Prato, Famiglia Boccaccini – Eredi di Luciano Ori, Fondazione Cassa di Risparmio di Prato, Galleria Continua di San Gimignano, Ilcat Spa di Prato. Per la Scuola Normale Superiore: Daniele Altamore, Maria Vittoria Benelli, Andrea Freccioni, Elisa Guidi, Daniele Leccese, Monia Manescalchi, Andrea Pantani, Serena Pezzini

Un ringraziamento particolare a Giorgio Di Domenico, Giorgio Motisi e Chiara Portesine per l'aiuto nella cura redazionale del volume

Impaginazione e grafica: Bruna Parra, Edizioni della Normale

© Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

© Scuola Normale Superiore

2023

ISBN 978-88-7642-765-7

# Indice

Nell'anno del bicentenario Fabio Beltram	11	Paola Levi Montalcini	76
		Renato Mambor	80
Opere dalla collezione del Centro Pecci di Prato alla Scuola Normale Superiore		Amedeo Martegani	84
Stefano Pezzato	13	Medical Hermeneutics	88
		Eugenio Miccini	92
Perché le opere del Centro Pecci al Palazzo della Carovana?		Nino Migliori	96
Flavio Fergonzi	19	Alberto Moretti	104
		Vik Muniz	108
		Marco Neri	112
		Hermann Nitsch	116
		Luciano Ori	120
		Mimmo Paladino	132
Alessandro Alimonti	28	Panamarenko	136
Luca Andreoni, Antonio Fortugno	32	Giulio Paolini	140
Richard Antohi	36	Anne e Patrick Poirier	148
Marco Bagnoli	40	Concetto Pozzati	152
Giuseppe Chiari	44	Renato Ranaldi	156
Marco Cingolani	48	Andrea Santarlasci	160
Anna Esposito	52	Hubert Scheibl	164
Nicola Fabriani	56	Daniel Spoerri	168
Marco Gastini	60	Mauro Staccioli	172
Emilio Isgrò	64	Esther Stocker	180
Svetlana Kopystiansky	68	JCJ Vanderheyden	184
Nanda Lanfranco	72	Grazia Varisco	188

## Nanda Lanfranco (Genova, 1935)

*Arcani maggiori* 1987-1996

Ventidue stampe al bromuro d'argento montate su alluminio con cornici di legno dipinto e scrittura braille su metallo (ogni elemento cm 39 x 23,5).

Collezione Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, inv. n. 83. Ingresso nel museo nel 1997 per donazione dell'artista. Opere in comproprietà con il Comune di Prato.

Le opere sono state allestite dal 2012 al 2014 nel ballatoio del terzo piano [nn. 0-vii] e nell'anticamera della Sala degli Stemmi [nn. viii-xxi] al terzo piano del Palazzo della Carovana.

Nanda Lanfranco iniziò nel 1978 a eseguire ritratti fotografici di artisti e riprese di allestimenti per conto della Saman Gallery, avamposto dell'Arte Povera a Genova sotto la direzione di Ida Gianelli nel decennio 1972-1982. Negli stessi anni accompagnò fotograficamente il lavoro critico di Germano Celant: i suoi scatti, spesso pubblicati in cataloghi e periodici (LANFRANCO 1985, pp. 53-54; LANFRANCO 1991, p. 22), furono esposti per la prima volta nel 1981 presso la sede del Goethe Institut di Genova.

A partire dagli anni Ottanta Lanfranco cominciò ad affiancare al lavoro di documentazione fotografica del mondo dell'arte un percorso personale di ricerca visiva. Alla memoria dell'Arte Povera, con l'evidenza dei suoi materiali (la pietra, il vegetale, la carcassa animale, *l'objet trouvé*), l'artista unì uno studio sui paradigmi formali dell'anatomia e sulle risorse espressive della luminosità.

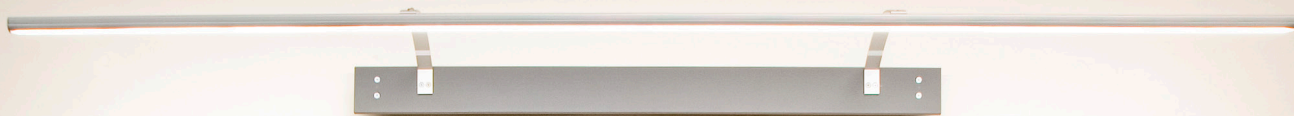
Il primo risultato in questa nuova direzione fu la serie fotografica *Dei corpi*, vero e proprio «repertorio di 'pose'» (CORÀ 1985, p. 5) studiate sulla scultura, specialmente quella funeraria del cimitero monumentale di Sta-

glieno a Genova. Il lavoro, datato in catalogo al 1983, risale in realtà al 1980 (COSTANTINI 2018, p. 77), anno della sua esposizione alla Galleria San Fedele di Milano. La seconda serie fotografica, *Essi sono*, venne realizzata nel 1984, l'anno della prima mostra di Lanfranco alla Galleria Documenta di Torino. Qui Lanfranco aveva esposto alcuni studi di natura morta ridotti al minimo simbolico di ogni singolo elemento. In entrambi i casi l'indagine spaziale si misurava con il formato quadrato della pellicola; la sintesi di luce e superfici generava delicate variazioni di grigi (porosi e cinerini quelli della statuaria di *Dei corpi*, metallici quelli di *Essi sono*) ben rilevati su un fondo generalmente rischiarato, talvolta bruciato nel bianco (in assenza di cataloghi delle prime esposizioni, una selezione di scatti dalle due serie è in LANFRANCO 1985).

A questa fase «grigia» del lavoro di Nanda Lanfranco seguì una fase «nera» inaugurata dalla serie *Tempo rubato*, iniziata nel 1987 e resa nota per la prima volta nel 1989 in una mostra a Palazzo dei Diamanti di Ferrara (LANFRANCO 1989) e successivamente

in due mostre a Ginevra e a Losanna. Soggetto di questi nuovi scatti furono corpi umani (spesso gonfi o vizzi, oppure vetusti, raramente giovanili) e corpi animali imbalsamati e fermati in pose drammatiche, con l'aggiunta di stracci e drappi di memoria caravaggesca, pochi oggetti e fogliami ridotti a puro barbaglio. Le forme emergevano dal fondo nero in grigi sottili, in una messa alla prova della resistenza del figurativo limitato a un minimo di parvenza luminosa. Come è stato notato, la sequenza dei vari pezzi pare «mutuare dalla struttura del polittico sacro, articolato in "scomparti", quella complessità di programma iconografico che induce ad una giustapposizione spaziale simultanea delle singole parti iconiche diversamente concepite [...] entro una dimensione di laica sacralità» (CORÀ 1989).

Nell'alveo di quest'ultimo progetto nasce la ricca serie (78 elementi in totale) di *Mise en abyme*, cominciata anch'essa nel 1987 «senza avere alcuna nozione del lavoro che ne sarebbe nato» (Russo 1995, p. 16), terminata nel 1995 e pubblicata in volume nello stesso anno (LANFRANCO 1995). Si tratta di



stampe al bromuro d'argento, montate nel 1996 su alluminio, di cui fanno parte questi 22 *Arcani maggiori*, una reinterpretazione fotografica del mazzo dei tarocchi. Nello specifico, la sottoserie degli *Arcani maggiori* allinea secondo l'ordinamento canonico di Rider-Waite-Smith (1909) le ventidue carte dei «Trionfi», numerate da 0 a XXI (0 *Il Matto*, I *Il Bagatto*, II *La Papessa*, III *L'Imperatrice*, IV *L'Imperatore*, V *Il Papa*, VI *L'Innamorato*, VII *Il Carro*, VIII *La Forza*, IX *L'Eremita*, X *La Ruota*, XI *La Giustizia*, XII *L'Appeso*, XIII *La Morte*, XIV *La Temperanza*, XV *Il Diavolo*, XVI *La Torre*, XVII *Le Stelle*, XVIII *La Luna*, XIX *Il Sole*, XX *L'Angelo*, XXI *Il Mondo*). Ogni carta del mazzo di Lanfranco pubblicato nel 1995 in *Mise en abyme* è stata riquadrata da un telaio nero che riporta, oltre al numero romano posto in centro sul lato alto, una delle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico e un simbolo astrologico, rispettivamente ai vertici inferiori sinistro e destro, e accompagnata da una riga di testo che suggerisce una lettura enigmatica della carta. Nell'allestimento dell'opera negli ambienti del Palazzo della Carovana l'unico paratesto conservato (salvo i peritesti di denominazione e numerazione in didascalia) si sottrae, nei fatti, alla decifrazione dello sguardo: è il nome di ciascun Arcano gofrato in caratteri braille su cartellini metallici posti al di sotto delle spesse cornici lignee. Si tratta di un appello (non provocatorio) a coinvolgere anche il tatto, usualmente bandito dalla fruizione dell'opera fotografica e dall'ambiente museale in genere.

Il mazzo dei tarocchi, letto come sistema semiotico combinatorio, fu oggetto dalla fine degli anni Sessanta di importanti studi linguistici e semiologici (FACCANI-ECO 1969) che rilevarono l'analogia tra gli schemi se-

quenziali cartomantici e le strutture della decodifica linguistica. In quegli stessi anni, e da analoghi presupposti, si sviluppò il progetto letterario di Italo Calvino del *Castello dei destini incrociati* (CALVINO-SAMEK LUDOVICI 1969 attorno ai mazzi viscontei di Bonifacio Bembo del XV secolo; poi, CALVINO 1973, con l'aggiunta di letture dai tarocchi marsigliesi di Nicolas Conver del 1761).

L'iconografia degli *Arcani Maggiori* è, come già l'iconologia letteraria di Calvino, «immaginaria» (CALVINO 1973, p. 124), volta a creare una «macchina narrativa combinatoria», un «sistema di immagini collegate fra loro, l'una in connessione con le altre» (Russo 1995, p. 16). Fu la stessa Nanda Lanfranco, in una conversazione del 1995 con Antonella Russo, a suggerire qualche saggio di lettura sequenziale delle carte: *mise*, ad esempio, in fila *Papessa*, *Imperatrice* e *Morte* «che insieme formano tre aspetti (o anche momenti) del linguaggio: il primo è quello di una lingua non ancora elaborata ma che può paragonarsi a un linguaggio femminile *naturale*, legato al corpo e a quella conoscenza che si tramanda oralmente da madre in figlia; il secondo [...] rappresenta un linguaggio elaborato e fatto proprio, un linguaggio culturale invece che naturale, che è anche il linguaggio del potere; il terzo poi va collegato alla nozione di tempo e della ciclicità ed è anche il linguaggio narrativo», con l'appendice della *Torre*, che «fa riferimento al mito della ricomposizione di un mitico linguaggio originario. Infatti in alcuni miti brahmanici si narra di come la lingua originaria, a causa di un cattivo uso, fosse stata divisa in quattro parti. Una parte (la più sacra, pare) fu data agli uccelli, una agli uomini, una agli animali e un'altra agli insetti. La mia associazione

pinna-ala evoca la ricomposizione delle parti disperse di una lingua originaria» (Russo 1995, pp. 17-18).

La serie *Mise en abyme* continua soluzioni tecniche ed espressive collaudate in *Tempo rubato* del 1989. Il processo di esecuzione delle stampe è innovato, tuttavia, dalla frequente reduplicazione dei negativi per ribaltamento (lungo assi variabili: diagonali, verticali, orizzontali), funzionale alla realizzazione di «carte a due teste». Ciò accade, nella sottoserie degli *Arcani Maggiori*, per gli undici pezzi dal VI al XVI: sezione che partisce simmetricamente la sottoserie stessa in un equilibrio perfetto (5 carte a figura piena; 11 carte a due teste; 5 carte a figura piena; più il numero zero iniziale, di per sé slegabile dalla serie, del *Matto* a figura piena). Per la titolazione complessiva della serie Lanfranco dimostra (Russo 1995, p. 19) di aver tenuto in conto il testo canonico di Lucien Dällenbach sul concetto di *mise en abyme* e le riflessioni, già formulate da André Gide, sul carattere di duplicazione e specularità che ne sono propri (DÄLLENBACH 1994, p. 48). Il significato della personale *mise en abyme* di Nanda Lanfranco sarebbe da ricercare proprio nella tecnica di capovolgimento e di moltiplicazione dell'immagine in una stessa fotografia, che costituirebbe «un modo di vedere fotograficamente, dunque una modalità di produzione che appartiene alla teoria della visione» formulata da André Breton (Russo 1995, p. 20).

Gli *Arcani maggiori*, d'altro canto, mettono «in abisso» la stessa arte fotografica di Lanfranco attraverso l'autocitazione, tramite ristampa, dagli stessi negativi già utilizzati per altre serie. Ciò è tanto più evidente nel confronto di questi *Arcani* con le immagini

di *Tempo rubato*. A puro titolo di esempio si potrebbe considerare *L'Imperatore* (IV), variazione sintetica sul polittico n. 16. I due scomparti sono invertiti specularmente e riuniti nel tarocco, con l'anziana figura maschile che richiama la precedente nel taglio di luce e nel ritmico chiaroscuro posto a schermo del viso: dita in *Tempo rubato*, una schiumarola, assurda maschera da schermitore,

nell'*Imperatore*; con la poiana grigia montata fotograficamente *ex post* a partire dallo stesso negativo, ribaltato, di *Tempo rubato*. *Il Carro* (VII) e *La morte* (XIII) sono elaborazioni per raddoppiamento di due teste degli scomparti centrali dei trittici. Si tratta, rispettivamente, del n. 13, dove un volto scultoreo, nelle spire di un tubo di gomma trasparente forse di una sacca ematica, viene raddoppia-

to lungo un asse tirato dal vertice alto a sinistra a quello basso a destra; e del n. 7 dove un cranio di capra, reso illeggibile dal taglio del negativo che risparmia solo le corna e la parte posteriore del teschio, è raddoppiato poi lungo un asse tirato dal vertice alto a destra a quello basso a sinistra.

NICOLÒ ROSSI

