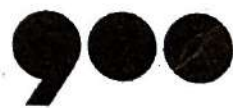


VOCI
DEL
NOVE
CENTO

**ENRICO
CRISPOLTI**

LA CRITICA IN ATTO

SilvanaEditoriale



ENRICO CRISPOLTI

LA CRITICA IN ATTO

MILANO, MUSEO DEL NOVECENTO
24 ottobre 2025 – 11 gennaio 2026

Mostra a cura di

Luca Pietro Nicoletti

in collaborazione con

Archivio Enrico Crispolti – APS

Assistente alla curatela

Alice Militello
Alberto Vidissoni

Organizzazione mostra

Gloria Danelli

Allestimento specialistico archivi

Gabriella Zampino

Comunicazione e programma

collaterale

Giulia Mordivoglia

Grafica mostra

Ivan Palmieri

Progetto allestimento

Nexhibit Design s.r.l.

Trasporti

Arteria s.r.l.

Assicurazione

Lloyd's

Visite guidate

Ad Artem

Prestatori

Archivio Enrico Crispolti – APS
Eredi Enrico Crispolti

Ringraziamenti

Fondazione Lucio Fontana
Fondazione Roma
Archivio Enrico Cattaneo
Archivio Ico Parisi
Soprintendenza Archivistica
e Bibliografica del Lazio
Luca Baiocco, Giampaolo Balas
Irene Bruzzone, Angelo Casciello,
Michele De Luca, Ignazio Gadaleta,
Riccardo Gandolfi, Veronica Locatelli,
Luciano Odorisio, Franco Parasassi,
Fabiana Raffaele, Luisa Somaini,
Giulia Staccioli, Gennaro Visciano

Enrico Crispolti
Archivio Biblioteca
APS



Presidente

Manuela Crescentini Crispolti

Vice Presidente

Livia Crispolti

Segreteria organizzativa

Archivio Enrico Crispolti – APS
Alice Militello

Archivista Fondo

audio Enrico Crispolti

Fabio Failla

Fonico regista Fondo

audio Enrico Crispolti

Alessandro Chiappini

Fotografo

Elias Bertoldo

Comunicazione social media

Silvia Bellini
Carolina Balas

Progetto 'Bibliografia esposta'

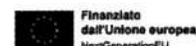
Rebecca Limonta e Asia Pedrini
Tesi del Corso di Laura Magistrale
in *Interior and Spacial Design*
Scuola del Design del Politecnico
di Milano, docenti Anna Mazzanti
e Raffaella Trocchianesi



FONDAZIONE ROMA

*Piano triennale di riordino,
inventariazione e schedatura
informatizzata del corpus archivistico
del patrimonio dell'Archivio Enrico
Crispolti - APS*

Cofinanziato della Fondazione Roma



Progetto di digitalizzazione del Fondo audio Enrico Crispolti

Cofinanziato dalla Direzione Generale
Creatività Contemporanea
del Ministero della Cultura
PNRR Piano Nazionale di Ripresa
e Resilienza finanziato dall'Unione
Europea - Next Generation EU

Catalogo a cura di

Luca Pietro Nicoletti

in collaborazione con

Archivio Enrico Crispolti – APS

Testi di

Alessandro Botta, Accademia Albertina
di Belle Arti di Torino
Anna Mazzanti, Politecnico di Milano
Luca Pietro Nicoletti, Università
degli Studi di Udine
Alberto Vidissoni, Università
degli Studi di Udine

SOMMARIO

- 15 Luca Pietro Nicoletti
Introduzione.
Una cornice per una mostra su Enrico Crispolti
- 21 Luca Pietro Nicoletti
La critica in atto, gli atti della critica
- 35 Alessandro Botta
FuturCrispolti. Avanguardia continua
- 47 Alberto Vidisconi
**Engagez-vous: (ir)responsabilità della critica
e dell'arte dopo l'Informale**
- 57 Anna Mazzanti
**Dalla partecipazione sociale
all'arte ambientale di Enrico Crispolti**
- 75 **Nota biografica di Enrico Crispolti**
- 80 **Portfolio**



1. Reportage da Volterra 73. Intervento
di Franco Mazzuchelli, 1973
Roma, Archivio Enrico Crispolti

DALLA PARTECIPAZIONE SOCIALE ALL'ARTE AMBIENTALE DI ENRICO CRISPOLTI

ANNA
MAZZANTI

Cominciare dalla fine

Oggi sembra essere venuto d'attualità [...] riflettere sull'"operatività creativa ambientale": nei casi migliori considerando la realtà molteplice di un cono storico di esperienze ascendenti fra i secondi anni Sessanta e almeno il corso dei Settanta del secolo passato. Sta accadendo un po' come, negli anni Novanta, sembrava, per gli artisti, essere diventato quasi una moda operativa d'obbligo, di una presunta soggettiva attualità, cimentarsi con una deposizione di opere d'arte in spazi esterni, pubblici soprattutto¹.

Sono già trascorsi dieci anni da queste riflessioni consuntive di Enrico Crispolti, tracciate nel 2016 per un convegno a San Gimignano, *Arte ambientale/Arte pubblica: passato, presente, futuro*, una di quelle occasioni di bilancio non rare dalla fine degli anni novanta fino alla sua attività ultima, dedicate alla multiforme vicenda dell'arte ambientale, vissuta in prima persona dalla sua origine². Un bilancio non proprio positivo, convinto che "una riflessione veramente utile prospetticamente" non potesse "risultare proficua se non ponendosi problematicamente a partire dagli esiti dibattuti in quel lungo percorso propositivo, riflessivo e operativo". Era consapevole Crispolti di quanto negli ultimi decenni fossero aumentati i rischi di un appiattimento progettuale per la città contemporanea, assediata dall'occasionalità di espedienti, da improvvisazioni senza alcun riscontro storico o mnemonico con il luogo. Sviluppi già annunciati negli scenari d'oltreoceano nel dibattito urbanistico internazionale al quale nel 1970 Crispolti veniva introdotto

1 E. Crispolti, *Ambientalmente, quarant'anni dopo "Volterra 73", "Gubbio 76" (e "Gubbio 79"): storia, prospettive*, in A. Cadetti, C. Marchese, F. Pace (a cura di), *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*, Edifir, Firenze 2020, p. 25. Il volume raccoglie gli esiti di due convegni tenuti a Prato (2015) e San Gimignano (2016) oltre a ulteriori scritti sul tema.

2 Basta andare alle voci "arte ambientale", "arte ambientale urbana e sociale", nonché "arte ambientale in Toscana" dell'indice analitico di *Bibliografia ragionata* per rendersi conto della ricchezza dei contributi di Enrico Crispolti sul tema ambientale (L.P. Nicoletti, *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata 1951-2018*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024).

da Francesco Somaini³. Allora il clima politico culturale delle contestazioni in Europa, in specie in Italia, cominciava a muovere atteggiamenti di rigenerazione delle città – fu definita “rivolta etica”⁴ – attraverso processi partecipati dal basso e sollecitati da ‘operatori culturali’ come Crispolti. Si manifestavano nel decentramento politico-amministrativo, nelle autonomie culturali di gruppi urbani o periferici, ma anche nella città quale natura e ambiente praticato. Sono questi gli scenari nei quali si è mosso l’impegno crispolitano, mentre più di recente sono prevalsi le ricognizioni per comprendere i contesti e affondi d’archivio condotti con gli allievi e con una nuova generazione di studiosi interessata all’arte diffusa nella città⁵, per la quale è stato imprescindibile il riferimento allo studioso, che ha sempre aperto il suo archivio, generoso interlocutore, curioso, incline al dibattito transgenerazionale.

Attualità in prospettive storiche

Nonostante dagli anni novanta molti artisti perseguissero “la possibilità di una ormai del tutto innocua [...] e di fatto meramente ornamentale passeggiata ambientale”, nel rarefarsi della cultura progettuale e della cura per un insieme di aspetti identitari, memoriali, storico-antropologici, ambientali, e che, per queste ragioni, Crispolti stesso non fosse riuscito a portare a esecuzione alcuni progetti come, nel 2001, il concorso di idee per la riprogettazione di piazza Augusto Imperatore a Roma, fondato sulla collaborazione paritetica fra architetti e artisti plastico-visivi⁶, e, sempre nella collaborazione con il Comune di Roma (all’epoca del mandato Veltroni), un laboratorio sperimentale d’intervento urbano per la Via Tiburtina⁷, nel 2016 il critico era ancora certo che “venti anni non fossero comunque trascorsi invano in occasioni di maturazione problematica ulteriore”.

Del resto, aveva saputo superare gli anni ottanta del *disimpegno e disinganno*⁸, senza perdere fiducia nei suoi valori e spostando le pratiche del dialogo – là dove non era più possibile nell’ambito della città e del pubblico bene – piuttosto sul piano della didattica universitaria a Salerno prima (1973-1983) a Siena a seguire, fra Facoltà di Lettere e Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte (1983-2005). È infatti nell’ambito della formazione che Crispolti ha superato il tempo

3 F. Somaini, *Quasi un manifesto. Intervento d’urgenza nella città. Note e appunti vari 1970-1971*, in Somaini, *Uno scultore per la città. New York 1967-1976*, a cura di E. Crispolti e L. Somaini, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 13 gennaio - 5 febbraio 2017), Skira, Milano 2017, pp. 15-37.

4 P. Ginsburg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989.

5 A. Pioselli, *L’arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano 2015; A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quolibet, Macerata 2016; M. Tanga, *Arte Ambientale, Urban Space, and Participatory Art*, Routledge, London-New York 2019; S. Catenacci, *Progetto e mediazione. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale (1968-1976)*, Mimesis, Milano-Udine 2025; L. Fiorucci, *Postfazione*, in M. Crescentini, *Cosmogonia urbana*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 89-99; *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, a cura di S. Bignami e A. Pioselli, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile - 5 settembre 2011), Electa, Milano 2011.

6 *arte/architettura/città. Forum progetti e altro. 38 proposte per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore*, a cura di M. Crescentini, E. Crispolti, P. Rossi, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 23 marzo - 9 aprile 2001), Prospettive, Roma 2003.

7 Cfr. E. Crispolti, *Condizioni e possibilità urbane delle arti*, in P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini (a cura di), *Io arte, Noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, atti del convegno (Roma, Macro, 23-25 novembre 2004), Gangemi, Roma 2006, pp. 226-227.

8 E. Crispolti, *Gli anni del disimpegno e disinganno*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Electa, Milano 1994, pp. 158-277.

dei dinieghi verso la prassi partecipativa urbana, e posto in continuità quel suo senso di insegnamento aperto, laboratoriale, inclusivo degli studenti nei progetti di ricerca, nell'organizzazione delle mostre e richiamando nelle aule gli artisti, molti dei quali ambientali: "questo ha portato, nell'ambito dell'insegnamento, a privilegiare l'aspetto della discussione, l'aspetto dell'incontro su dei fatti concreti, rispetto allo studio storico, circoscritto, libresco"⁹. Riconsolidava i sorgivi dialoghi con Somaini e Staccioli, Dalisi, il Gruppo Salerno 75, Franco Summa, e ne avviava con qualche straniero autore di progetti ambientali in Toscana come Spoerri, Metzler o Fuchs. Aveva quindi già messo in atto quella resilienza, che nel 2018 ha definito "resistenzialmente dinamica", che identificava in quel suo proprio "libero e impregiudicato autentico impegno nella ricerca in atto"¹⁰. Poteva quindi comprensibilmente concludere quegli appunti del 2016 con una consegna prospettica al lettore, propria di un inesauribile sguardo attento e aggiornato:

Come altrimenti oggi, per chi rifletta criticamente e metodologicamente sull'"arte ambientale", altrettanto i quarant'anni non sono certo trascorsi invano. Senza cioè, nei fatti, il maturarsi in divenire di una prospettiva problematica oggi infine molto diversa. Che costituisce il livello di gamma [...] operativa sul quale occorrerebbe davvero utilmente riflettere, in prospettiva [...] veramente d'attualità.

Background, "destino urbano dell'arte ambientale"

Ma ripartiamo dall'origine dell'arte ambientale in Italia, che si intreccia con la vocazione di Crispolti. La data sorgiva è il 1972, quando viene pubblicato *Urgenza nella città*, il noto volume a quattro mani Crispolti-Somaini, esito della condivisa riflessione attorno al concetto di "scultura come intervento urbano", e della personale di Mauro Staccioli a Volterra, la prima mostra ambientale curata dallo stesso Crispolti.

Prende così atto il rinnovamento della critica visiva intesa da Crispolti come 'compagna di strada', mentre quella ufficiale ancora "guardava al quadro"¹¹. Accadeva in un tempo di cogenti dibattiti per la riappropriazione democratica, umana e sociale, dello spazio condiviso su scala architettonica e urbana nel contesto del dibattito urbanistico internazionale, soprattutto americano, introdotto dallo stesso Somaini che operava ed esponeva in quegli anni negli Stati Uniti¹². Vista in prospezione la riflessione Crispolti-Somaini sull'operatività visiva nella città mostra di aver attinto importanti stimoli dalla nuova "critica operativa" come la definì Tafuri¹³, storica, urbanistica, sociologica, che prendeva le distanze dall'urbanistica ortodossa e riconosceva la città come organismo olistico di convivenze. È quindi essenziale occuparsi di "come le città funzionino nella vita reale", avvertiva Jane Jacobs, antropologa attivista americana, "perché questo è l'unico

9 Cfr. E. Salvatori Vincitorio, *Intervista a Enrico Crispolti*, 1978, ora in Nicoletti, *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata* cit., pp. 15-16.

10 E. Crispolti, *Per un manifesto della resilienza dinamica necessaria continua*, in V. Gensini (a cura di), *Progetto RIVA. Installazioni, immagini, suoni, racconti sul fiume*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 228-230.

11 Salvatori Vincitorio, *Intervista a Enrico Crispolti* cit., 1978, p. 15.

12 Somaini, *Quasi un manifesto* cit.

13 M. Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.

modo per capire quali principi urbanistici e quali metodi di intervento possano giovare alla vitalità sociale e economica della città¹⁴. Che la fuga nell'estetica dello spazio venisse a rimpiazzare carenze nei rapporti affettivi fra gli uomini¹⁵, era chiaro a Crispolti e Somaini come a quegli urbanisti che operavano allora in Italia consapevoli di tali criticità come Carlo Aymonino, Giancarlo De Carlo, Guido Cannella, Aldo Rossi e Vittorio Gregotti, quest'ultimo non a caso guiderà la direzione del settore Arti Visive delle Biennali del nuovo impegno 1976 e 1978¹⁶. Ma è soprattutto con le ricognizioni storiche e teoriche di Lewis Mumford che i due sembrano confrontarsi di più. La città moderna *a consumi condizionati*, così fintamente accogliente e protettiva, osservata in tutta la sua problematicità critica attuale dal sociologo e urbanista statunitense, incitava a sostenerne processi di riqualificazione in contrasto alla soluzione del dis-urbamento diffuso. La sua immagine di 'città-magnete' non si discosta molto dalla metaforica traduzione plastica del magmatismo di Somaini. Per Mumford, infatti, la città "vive in quanto ricorda", in quanto luogo di memoria che riattivato entra nel processo di autorappresentazione consapevole e collettivo¹⁷.

L'urgenza di tali responsabilità trova a breve, nel 1973 a Volterra, il contesto ideale di verifica, una piccola città che convive con tanti aspetti contrastanti ed emblematici: un centro storico sempre più museo con i problemi annosi del turismo abbondante, dall'altra parte l'abbandono del territorio, sia delle campagne che da parte dei giovani non più assorbiti dall'industria dell'alabastro, florida ma in crisi creativa, e poi il destino del carcere di sicurezza e soprattutto dell'ospedale psichiatrico nel clima delle trasformazioni già percepibili che avrebbe introdotte la legge Basaglia. A farsi promotori di un programma animatorio lungo una estate, due volterrani, Mino Trafeli e l'ex allievo, Mauro Staccioli, che aveva già anticipato il suo "parlato plastico"¹⁸ di memorie condivise l'anno prima nella mostra curata da Crispolti *Sculture in città*. D'altra parte, Trafeli, motore della rassegna del 1973, condivideva con il critico la "volontà di non colonizzare, ma dialogare" con la città¹⁹. La vicenda volterrana si configura dunque come un progetto pilota in senso dialettico, immaginativo, la visione politica e sociale della città come casa plurale delle comunità. In questo contesto si è andato definendo il senso/ruolo dell'operatore culturale²⁰, scelta non isolata di Crispolti, come dimostrano le esperienze partecipative di *Campo urbano* a

14 J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane* (1961), ed. it. Einaudi, Torino 1969, in E. Crispolti, *Urgenza nella città, proposte di intervento di Francesco Somaini*, Mazzotta, Milano 1972, p. 11, nota 14.

15 Cfr. A. Mitscherlich, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino 1968, citato in Crispolti, *Urgenza nella città* cit., pp. 3, 12, nota 14.

16 Cfr. F. Martini, V. Martini, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Postmedia, Milano 2011.

17 L. Mumford, *The City on History*, New York 1961, ed. it., *La città nella storia*, Etas Kompass, Milano 1967, pp. 13-14; H.P. Bahrdt, *Humaner Städtebau*, Wegner, Hamburg 1968, ed. it., *Una città più umana*, De Donato, Bari 1969, citato in Crispolti, *Urgenza nella città* cit., p. 17.

18 Cfr. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano* cit., p. 85, nota 30.

19 *Dialogo audiovisivo con Mino Trafeli su Volterra 73 e oltre*, in *Volterra 73. 15. Memoria e prospezione*, a cura di E. Crispolti e A. Mazzanti, catalogo della mostra (Volterra, 27 giugno - 31 ottobre 2015), De Luca, Roma 2015, p. 11.

20 Comunicazione di Crispolti, coordinatore, Giammarco, Staccioli, partecipante, della Sezione Italiana/Biennale 1976, convegno *Decentramento culturale in Italia*, (Mirano 1-3 ottobre 1976), dattiloscritto della relazione, p. 3, Roma, Archivio Enrico Crispolti (d'ora in poi AEC), scatola "Biennale di Venezia 1976 2°", in corso di inventariazione. Si veda anche E. Crispolti, *Il ruolo dell'operatore visivo* in "Spazioarte. Periodico di analisi e studio sulle comunicazioni visive", 8, 1977, pp. 1-5.

Como, sollecitata nel 1969 da Luciano Caramel, e a San Benedetto del Tronto, lo stesso anno, *Al di là della pittura*, coordinata da Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna²¹. Ma per Crispolti era una prassi irrinunciabile, che distingueva l'identità dei propri valori etici.

Con Trafeli intese svolgere soltanto 'coordinamento' in quanto operatori "in possesso di strumenti e nozioni il cui valore non è assoluto, ma posto in relazione alla loro possibile utilità sociale"²². Misero quindi gli artisti in condizione di prendere coscienza del contesto e sviluppare spontaneamente una sorta di "autogestione culturale", favorendo nuovi modi corretti per coinvolgere il più possibile la comunità volterrana nelle sue diverse componenti e istituzioni. Tutti gli incontri preparatori e informativi vennero tenuti nei locali comunali in forma di assemblee aperte, spazi di dialogo che trasformavano gli operatori culturali in co-operatori della comunità. Sarebbe stato utopistico credere che la popolazione nella sua globalità vi partecipasse, ma era comunque stato avviato un processo aperto, alternativo alle consuete dinamiche predominanti nel sistema culturale metropolitano basato sui rapporti artista/gallerie e museo/collezionisti/critica, così anche da sostituire il consueto "feticismo degli 'oggetti d'arte'"²³.

La rassegna invase gli spazi della comunità con animazioni, azioni comportamentali, processi partecipati anche effimeri, o plastici, comunque dialettici con gli svariati aspetti del contesto, documentati da audiovisivi e serie fotografiche di Enrico Cattaneo, Ico Parisi, Ugo Mulas e dello stesso Crispolti sempre con la macchina fotografica a tracolla, che divennero mezzi attivi dei processi. Il catalogo post-prodotto²⁴, inteso come diario delle pratiche, è un singolare prodotto editoriale specchio dell'attività sul campo di quell'impresa piuttosto irripetibile. Fra gli interventi plastici riattivatori non poteva mancare un'opera "evocativamente archetipa"²⁵ di Somaini, mentre Staccioli aveva innalzato un monito acuminato sul Piano di Castello, sede del carcere di sicurezza simbolo di potere e di violenza, una costruzione quasi architettonica, tanto minacciosa per quanto solida, come sarà il noto *Muro* innalzato sul viale della Biennale del '78. Anche gli interventi di Trubbiani, Giammarco, Spagnulo si posero in aggressività dialettica con il contesto. Più partecipativi e volti a evidenziare gamme varie di problematicità urbane e sociali quelli di Mazzucchelli, Cavaliere, e di Nespolo in dialogo con i pazienti dell'ospedale psichiatrico. Fra i segni monitori vanno inclusi anche i temi cogenti di *Operazione 24 Fogli. Dissuasione manifesta*, otto enormi manifesti pubblicitari d'autore, composti ognuno da 24 fogli 100 x 70, la dimensione dei manifesti espositivi, volti a infrangere nei loro contenuti le strategie della comunicazione persuasiva di massa dalle pareti esterne delle antiche mura urbane.

Se *Volterra 73* non aveva potuto dare naturalmente soluzioni immediate alle problematiche sociali, le aveva comunque evidenziate - di questo si dibatté a lungo

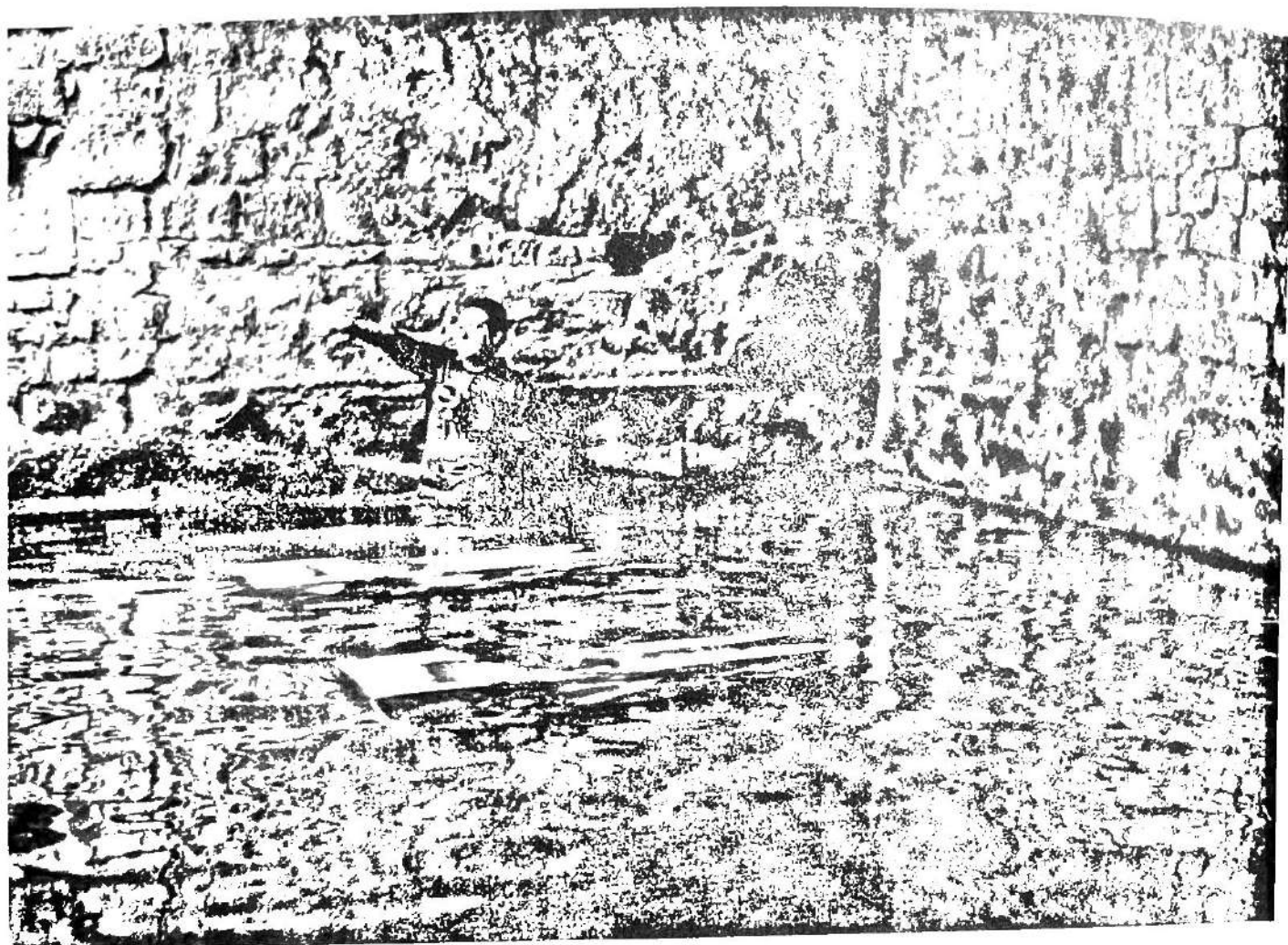
21 E. Crispolti, *Un incipit toscano per l'arte ambientale*, in A. Mazzanti (a cura di), *Sentieri nell'arte. Il contemporaneo nel paesaggio toscano*, Regione Toscana, Artout-Maschietto, Firenze 2004, pp. 18-33.

22 E. Crispolti, lettera al direttore di "L'Espresso", 31 novembre 1975, Roma, AEC, scatola "Città e territorio come campo. Enrico Crispolti progetto di libro", in corso di inventariazione.

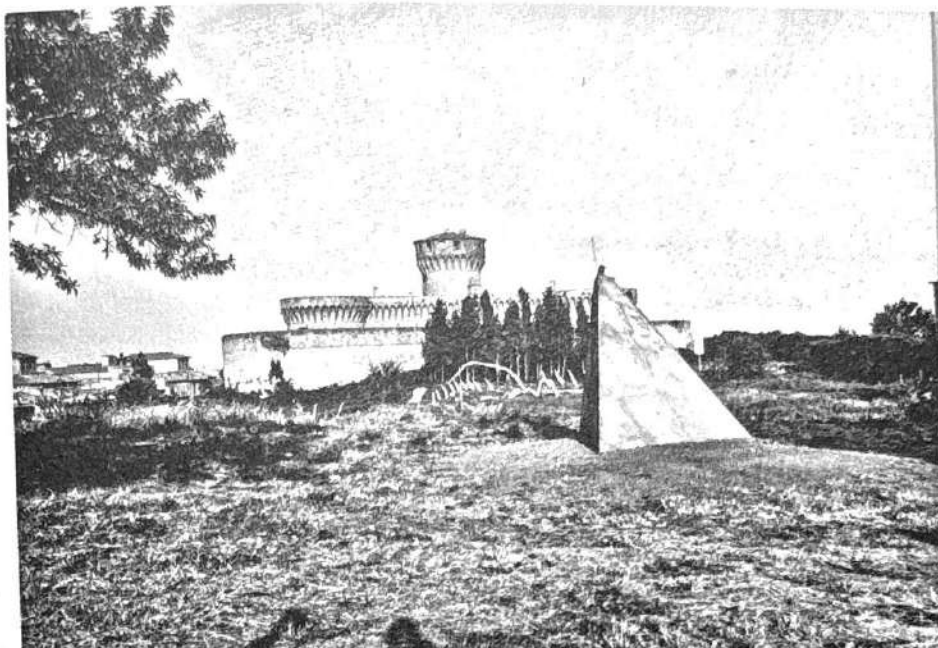
23 Ivi.

24 *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Centro Di, Firenze 1974.

25 E. Crispolti, *Dimostrative provocazioni newyorkesi d'"urgenza" plastica metropolitana*, in Somaini. *Uno scultore per la città cit.*, p. 62.



2. Reportage da Volterra 73. Francesco Somaini segue la collocazione di Trono della vita e Trono della morte nella Fonte di Porta Docciola, Volterra 1973
Roma, Archivio Enrico Crispolti



3. Reportage dal cantiere
di Volterra 73. Intervento
di Mauro Staccioli, Volterra, 1973
Roma, Archivio Enrico Crispolti

4. Reportage dal cantiere
di Volterra 73. Cantiere
di realizzazione dell'intervento
di Mauro Staccioli, Volterra, 1973
Roma, Archivio Enrico Crispolti

a suo seguire fino alla Biennale del 1976 dove Crispolti in *Ambiente come sociale*, la sezione del padiglione italiano da lui curata, la poneva fra i casi più emblematici. Il dibattito prolungato oltre la manifestazione continuò le prassi delle assemblee aperte e dei dialoghi attorno ai tavoli dei bar cittadini dove erano emersi gli apporti individuali al discorso condiviso nell'ampio raggio sociale, politico, culturale, ed economico, delle esperienze visive promosse e 'controllate' criticamente allora da Crispolti secondo quel suo procedere 'orizzontale', che resta una valida angolatura per l'attività ricostruttiva storico-critica a posteriori, e che lo stesso Crispolti avrebbe iniziato a recuperare nella sua fase di bilanci a partire dagli anni Novanta, pensiamo alla mostra *Volterra 73.15*.

La chiave di volta, come Crispolti spiega nel dattiloscritto del suo intervento all'incontro di verifica sulla creatività artistica campana tenuto a Marigliano, uno dei luoghi attivi in quel vivace contesto col quale inizia a cooperare dal trasferimento all'Università di Salerno nel 1973, poco dopo l'esperienza volterrana, sta nell'intenzione di "verifica" e di "presa di coscienza" alla base dei processi autentici della vera arte ambientale. L'atto primo dell'artista consiste nel "riconoscimento di un possibile denominatore specifico" dell'ambiente dove si trova a operare, al quale è predisposto solo chi abbia già instaurato un dialogo profondo con il territorio d'origine, pensiamo a Trafeli e Staccioli a Volterra, e allo stesso Crispolti che da romano entra in sintonia e relazione con l'area campana e napoletana mentre già inizia a pensare al progetto *Operazione Roma Eterna*²⁶.

Decentramento attivo: "non si tratta di un discorso di alternativa strapaesana"

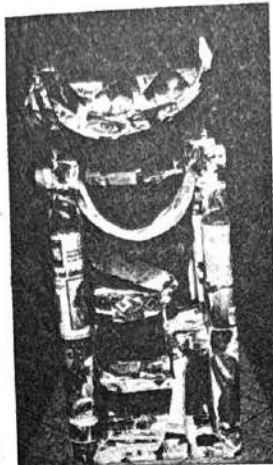
Zona marginale e complessa, l'area campana fra 1974 e 1976 accoglie una serie di esperienze in grado di dare alternative alla crisi dell'identità della città e delle periferie. Diviene un nuovo campo di indagine critica e di collaborazione per Crispolti che nel frattempo dal 1973 è ordinario di Storia dell'arte contemporanea a Salerno. Napoli rappresentava il colonialismo culturale delle metropoli²⁷, ma al contempo il centro di un'area periferica, con le sue radicate problematiche sulle quali si andava concentrando l'animazione sociale e ambientale di Riccardo Dalisi già dal 1969, nel coinvolgimento dei bambini e delle bambine del rione sottoproletario Traiano con attività di autoeducazione, prassi che diventano alternative alla frequenza delle scuole, affette per altro da un altissimo tasso di assenteismo. L'autogestione culturale produsse oggetti d'arredo e *Architettura d'animazione* nella collaborazione dei bambini con gli studenti del corso di Dalisi alla facoltà di Architettura di Napoli. Se gli architetti più schierati guardarono con interesse alla sovversiva esperienza di Dalisi, pur nel limite della sua azione animatoria²⁸, questa trovò sostegno sul versante della critica visiva di Crispolti. L'attivismo di Dalisi non si concludeva nel quartiere Traiano, dal 1975 si concentrerà nel centro culturale operaio di Ponticelli, e in sinergia con gruppi e associazioni locali: la Cooperativa di Pronto intervento

26 Si rinvia a S. Catenacci, *Progetto e mediazione* cit., pp. 119-161.

27 Non sarà un caso che Crispolti additasse nel 1975 fra i galleristi che lo esemplificavano il napoletano Lucio Amelio e fra i critici Filiberto Menna. Crispolti, lettera al direttore di "L'Espresso" cit.

28 Si rinvia ancora a Catenacci, *Progetto e mediazione* cit., pp. 77-109, che ha tracciato un quadro ampio di contesto sull'esperienza della 'città imprevedibile' di Dalisi.

animazione e partecipazione: dalisi e i bambini del traiano



Mobile di cartapesta di Dalisi - esempio di antidesign: uso di materiale già consumato e forme disfunzionali - cm 70x70x160.

Prima di andare al quartiere ho cominciato ad elaborare progetti (di partecipazione) che dovessero provocare l'immaginazione: spazi a girandola, a strutture a fiore, geometrie intrecciate, forme modificabili, tecniche povere. Quando ho cominciato a frequentare i bambini e ragazzi del quartiere mi sono reso conto dell'importanza di sforzarmi di creare tutto un movimento di fattibilità immediata di oggetti, modelli, disegni, spazi. A tal fine ho cominciato ad elaborare una quantità di mobili, sedie, modelli e disegni in maniera intensissima.

L'aspetto singolare, credo, dello sperimento consiste nel fatto che l'andare al quartiere costituiva in sé, globalmente, uno stimolo continuo: era uno stimolo soprattutto la tensione a provocare i bambini alla produzione creativa.

Volevo accumulare una estesa esperienza di creatività manuale di liberissimo, spregiudicato atteggiamento nei confronti del risultato formale. Al mio studio ho elaborato prima le sedie con pezzi mai incastrati, spago e balestre di compensato (in mille combinazioni), poi sedie-sculture con residui di legno (pratica già conosciuta dai bambini sia pure, immediatamente, istintivamente, comunque ad essi connotata dalla

primissima infanzia e comune a tutti, ma nei bambini e ragazzi sottoproletari sembra possa protrarsi fino ai 10-12 anni).

In una terza fase ho cominciato ad usare la cartapesta (tecnica eminentemente popolare), esperienza non ancora comunicata al quartiere. Evidentemente occorrono attrezzature, laboratori-scuola, cose che sto cominciando lentamente ad adattare. Carte peste disegni e composizioni che ho eseguito al di fuori di ogni contatto immediato col quartiere, registrano con la loro furiosa stranezza la mia modificazione, la presenza in me del quartiere, ne risultano quindi profondamente relazionati. I bambini del Traiano hanno elaborato disegni su carta, su stoffa, su legno; madri e sorelle hanno ricamato, scegliendo i colori, ed hanno poi cucito.

I bambini hanno inoltre elaborato sedioline, alcune automaticamente, altre componendo pezzi di legno sagomati da me (triangolari, cur-



Scultura in cartapesta di Dalisi - valore votivo « incartato » - cm 60x30x110.

ve, ritagli vari, di risulta).

I bambini mi hanno visto disegnare con loro, cogliendo liberamente, il « modo astratto », e hanno visto i miei oggetti di legno.

Gli oggetti ed i disegni sono ben distinguibili. Quelli elaborati soltanto da me e quelli elaborati soltanto dai bambini, e quelli misti. Le cartapestie i bambini quasi non le hanno viste, eppure vi è in esse, più che negli oggetti simmetrici di legno iniziali, l'irruenza scomposta del « popolare ». Per questo, forse, diventano teatrali, votivi, un po' sacrali e religiosi, con quel tanto d'ironia della stessa tecnica, necessaria, visto il



Piede di tavolo in cartapesta di Dalisi - oggetto-teatrante - lettura del valore d'animazione dell'oggetto-teatrante da parte di Gennaro Vitello.

tempo nel quale viene proiettata. Il problema cosa è del quartiere e dei ragazzi, cosa appartiene a me è secondario, ma chiaro.

In primo piano balza l'interazione intensa e la rottura d'uno schema mentale, cioè di una distinzione netta tra cultura popolare (od addirittura plebea) e colta.

Altro fatto importante è che un rapporto intenso (come rapporto umano) stimola la creatività alimentando, oltre ogni limite, i contenuti; cioè un lavoro di quartiere è capace di sovvertire totalmente i punti di riferimento linguistici di un « operatore estetico », ed è anche capace di mutare, alla radice, il destino sociale di individui emarginati nei quartieri di massa.

Fino a che punto questo valga politicamente è un discorso difficile. C'è chi lo nega nettamente. Chi sostiene che si può parlare di didattica nuova, di cultura nuova dopo la « rivoluzione », ricalca lo stanco indovinello della gallina e dell'uovo.

Riccardo Dalisi

di Pomigliano d'Arco, il gruppo Nola-Marigliano e in relazione con il Gruppo Salerno 75²⁹. Dai quartieri urbani ai centri minori, si manifestava un'inversione di rotta, un possibile equilibrio paritetico fra centro e una provincia propulsiva che si riconosceva quale "sconfinato serbatoio creativo" "a sud di Roma"³⁰. Il Meridione trovava risarcimento nei suoi immensi patrimoni ancestrali. Anche l'iniziativa dei *Multipli illimitati* presso la Casa del Popolo di Ponticelli nel 1975 riportava al suo originario valore sociale il multiplo, finito per entrare nel sistema del mercato capitalistico.

È probabile che l'impegno critico di Crispolti a favore del processo di decentramento partecipativo potesse aver ricevuto impulsi originari dalle proposte di stampo attivista di Jane Jacobs. La sociologa statunitense già indicava, a soluzione possibile della crisi urbana, la costituzione di comunità periferiche interamente nuove, in grado di sviluppare una dimensione ideale, democratica ed "euristica", libere dalle limitazioni dei contesti storici e da quelle della città metropolitana, in alternativa alle città satelliti dormitorio o alle residenziali città-giardino frutto dell'urbanistica emergente³¹. Sono le stesse urgenze che, calate nel processo del decentramento migratorio italiano verso il Nord e le grandi città industriali, portano Crispolti e altri operatori (fra i quali non mancano Somaini e Staccioli), coordinati ancora una volta da un architetto, Ico Parisi, a sviluppare un progetto di collaborazione interdisciplinare per un ideale villaggio di fondazione nel territorio marchigiano, la Comunità esistenziale di *Operazione Arcevia*³². L'esperimento ispirato al principio di integrazione fra le arti condiviso da Parisi, Crispolti e Pierre Restany, coordinatori degli operatori visivi coinvolti, mirava alla rigenerazione degli spessori della memoria e del contesto ambientale e sociale locale attraverso l'esperienza diretta e la progettazione condivisa. Tuttavia, problemi di carattere economico e difficoltà di intesa con gli enti locali, oltre a certe ulteriori difficoltà di integrazione effettiva delle poetiche visive degli operatori³³, sarebbero subentrati a impedirne la realizzazione, lasciando la città di identità territoriale progettata allo stadio di modello di buone pratiche su scala urbana e in ipotesi permanente, rispetto a *Volterra 73* dalla quale conseguiva. Entrambe però sarebbero tornate protagoniste nella sezione *Ambiente come sociale* alla Biennale di Venezia nel 1976³⁴.

29 Cfr. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano* cit., pp. 45-49. E anche E. Crispolti, *Napoli e la questione meridionale dell'arte. 1. Scritti e interviste 1965-1993*, a cura di M. Bignardi, Terre Blu, Salerno 2019.

30 Crispolti, *Che cos'è l'incontro di Marigliano?*, dattiloscritto, s.d., pp. 4-5, Roma, AEC, scatola "Gruppo di Marigliano".

31 Cfr. Crispolti, *Urgenza nella città* cit., p. 14.

32 A. Mazzanti, *Operazione Arcevia. Existential Community. The Reality of the Experience and the Utopia of the Vision*, in F. Zanella, G. Bosoni et al. (a cura di), *Multidisciplinary Aspects of Design. Objects, Processes, Experiences and Narratives*, Springer Open Access, 2024, pp. 569-583.

33 E. Crispolti, *Priorità ambientale urbana*, in Crescentini, Crispolti, Rossi (a cura di), *arte/architettura/città. Forum progetti e altro* cit., pp. 17-18.

34 S. Catenacci, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2015, pp. 317-324; M. Tanga, *Flipping the Exhibition Inside Out: Enrico Crispolti's Show "Ambiente come Sociale" at the 1976 Venice Biennale*, in "OBOE Journal On Biennals and Other Exhibitions", I, 1, 2020, pp. 62-77; A. Mazzanti, *Interdisciplinarity among the logics of displaying. Staging as an interaction between historical and design approaches*, in F. Castellani, G. Glicenstein, F. Zanella (a cura di), *QUESTIONING EXHIBIT DISPLAY Theories, Forms, Perspectives*, Hermann, Paris 2024, pp. 275-294.

Ambiente come sociale

L'occasione inaspettata di visibilità e di riconoscimento sul piano critico da parte dei vertici della Biennale³⁵, portò Crispolti alla scelta inevitabile di configurare la sezione del 1976 come occasione di bilancio. Vi intese raccogliere "un'ampia gamma problematica" visiva del decentramento culturale attivo negli ultimi anni³⁶, sia in senso "orizzontale", cioè in aree periferiche, sia 'verticale' [...] entro le stesse stratificazioni del tessuto urbano metropolitano e le sue connesse conurbazioni³⁷. Quella sezione, contenuta in quattro sale marginali - rispetto alla centrale rassegna di opere-ambiente *Ambiente/Arte* curata da Celant -, dove Crispolti si prese la coraggiosa responsabilità critica di cosa esporre e come esporlo, segna una rivoluzione nella storia delle soluzioni espositive. Lo spiega lui stesso al convegno *Decentramento culturale in Italia*: "Anziché esibire opere realizzate e consumate altrove, e proposte soltanto a titolo di conferma celebrativa critico-mercantile; si è proposto invece uno spazio di confronto, pluralistico, e uno spazio specificamente di incontro e di dibattito attraverso la sezione di 'documentazione aperta' che è stato un momento di produzione culturale in atto"³⁸. L'audiovisivo costituì il modo più funzionale di documentare per riportare in atto l'opera nelle sue connessioni ambientali o temporali. Proposto coscientemente in modo alternativo al suo valore di mezzo espressivo artistico - orientamento allora di punta nella ricerca sperimentale video -, vi si aggiunsero serie fotografiche, materiali di comunicazione a stampa e testimonianze scritte, un repertorio 'aperto' che il visitatore aveva anche la possibilità di riprodurre (con una macchina xerografica self service) secondo i propri interessi, oltre che partecipare ai frequenti dibattiti, parte integrante della mostra diventando una specie di laboratorio continuo grazie all'allestimento duttile e provvisorio di legno grezzo, disegnato da Ettore Sottsass jr. e Ulla Salovaara. *Ambiente come sociale* fu dunque un'officina tentatrice nel rendere i visitatori protagonisti, nel prolungare la partecipazione attiva nel processo del vedere e documentarsi. Esperienza così inconsueta, per quanto collaterale (vi si accedeva da un vicolo periferico), tanto da riscuotere molte attenzioni, anche nel riverbero delle azioni effimere urbane intraprese nella città dai gruppi rappresentati nella mostra.

Anche lo spazio stratificato metropolitano, come quello appunto di Venezia, di Milano e Roma, dunque non manca all'attenzione di Crispolti, quale nodo di sviluppo del decentramento e luogo d'azione per le Biennali del futuro che il critico immagina a centro istituzionale militante³⁹. Se ad esempio a Milano azioni effimere e partecipate di Mazzucchelli, di Ugo La Pietra avevano agito

35 Crispolti la definì "aurorale presa di coscienza a livello direttivo e di presidenza di un'effimera importanza metodologica della sezione italiana", *Decentramento culturale in Italia*, dattiloscritto, p. 10, Roma, AEC. Ripa di Meana promuove la rifondazione della Biennale con "il massimo delle sue forze e delle sue speranze. Il tema è quello dell'ambiente, della partecipazione e delle strutture culturali" (Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee - ASAC, b. 4392).

36 Furono cinque gli aspetti problematici rappresentati: 1) Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale, 2) Riappropriazione urbana individuale, 3) Partecipazione spontanea: come a) azione poetica, e b) azione politica, 4) Partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale 5) Ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale. Catalogo della Biennale 76, *Decentramento culturale in Italia* cit., p. 9.

37 E. Crispolti, comunicazione al convegno *Decentramento culturale in Italia* cit., p. 9.

38 Ivi, p. 10.

39 Ivi, p. 11.

ATTIVITÀ ESTETICA E TERRITORIO

1^a Rassegna informativa curata da E. CRISPOLTI e dalla Coop. ALZAIA - Dal 2 Febbraio all'11 Giugno
 COOP. ALZAIA - Via della Minerva, 5 - Tel. 681.505



N. 1 2-14 febbraio 1977
LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE - Milano
 Organismo che opera nell'ambiente sociale attraverso la critica al linguaggio del potere e la diffusione dei nuovi moduli di comportamento e di pensiero espressi dal proletariato metropolitano.



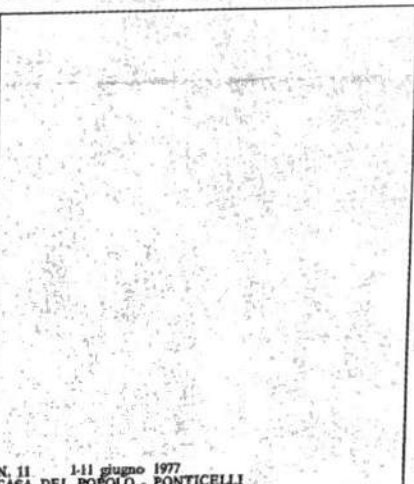
N. 2 16-19 febbraio 1977
GRUPPO CAVART - Padova
 ... Progettiamoci addosso... Egli abita ora una città collettiva. Sorta di sarcofagi per dormire, oggetti per informarsi. Caldo e freddo per relazionarsi al resto. Munirsi di gettoni.



N. 3 23 febbraio 1977
COLL. AUTONOMO PITTORI DI PORTA TICINESE - Milano
 Per una ipotesi di negazione del ruolo dell'artista, la contraddizione del ruolo dell'artista in un movimento di classe, se il movimento reale tende alla socializzazione, il ruolo privilegiato dell'artista è contraddittorio ad esso.



N. 10 18-28 maggio 1977
SAN SPERATE (CA) - PAESE MUSEO
 L'iniziativa dei murali è nata nel 1968 per opera dello scultore G. Sciola e di altri cittadini e artisti di S. Sperate, come contestazione alle strutture classiche che vogliono la cultura nelle città, nelle gallerie, nei musei.



N. 11 1-11 giugno 1977
CASA DEL POPOLO - PONTICELLI



N. 12 15-25 giugno 1977
COOP. ALZAIA - RIAPPROPRIAZIONE DELLA CITTA'
 Lavoro di co-operazione estetica nel centro storico di Roma fra gli operatori dell'alzaia, il comitato di quartiere Trevi-Campomarzio e i cittadini.

IL PRIMO GIORNO DELLA PRESENTAZIONE DI OGNI LAVORO SI TERRÀ UN DIBATTITO CON INIZIO ALLE ORE 18

6. Locandina di Cooperativa Alzaia.
 Attività estetica e territorio, Roma, 1977
 Roma, Archivio Enrico Crispolti.

da incursioni temporanee a cavallo fra anni sessanta e settanta⁴⁰, seguite da sporadiche proposte di intervento urbano come quelle in una piazzetta adiacente a via Manzoni al tempo di *Volterra 73*⁴¹, oltre alle "azioni poetiche" e quelle "politiche" del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, e del Laboratorio di Comunicazione Militante, restava tuttavia ancora senza prospettiva la "riappropriazione e riqualificazione del centro storico di Milano, della zona 1" che il critico immaginava, come Roma, favorite dal rinnovamento della legge del 2%⁴². Nella propria città, Crispolti insieme ancora a Restany e a vari architetti e artisti aveva promosso *Operazione Roma Eterna* fra le documentazioni presenti in *Ambiente come sociale*. Lanciata nell'autunno del 1975, in occasione dell'apertura della mostra *Rapporti all'Ostiense* presso l'Associazione Alzaia di Roma⁴³, si sviluppò in due segmenti che rientravano nelle tipiche prassi ambientali di Crispolti, fra una proposta teorico-progettuale e un'esperienza diretta di coinvolgimento dal basso che prese forma nel popolare quartiere Testaccio. La mostra conclusiva programmata al Palazzo delle Esposizioni per il 1977 non fu realizzata, ma il critico non mancò in quell'anno di includere *Operazione Roma Eterna* fra i capitoli del volume edito da De Donato *Arti visive e partecipazione sociale*. Il libro dava conto del grande lavoro teorico e progettuale della prima metà del decennio insieme alle esperienze sul campo dell'autore e a un ampio spettro delle attività degli operatori visivi e dei collettivi di base più significativi. Riunì quindi scritti e riflessioni in una visione critica organica sull'arte ambientale, molto asciugata rispetto alla infinita quantità di materiali che si sarebbe dovuto distribuire in ben tre volumi, poi ridotti a quell'unico in linea con il taglio della collana che lo ospitava⁴⁴.

Natura praticata. La Biennale del 1978

Quando il presidente Ripa di Meana, dopo l'interesse suscitato da *Ambiente come sociale*, richiama Enrico Crispolti tra i commissari della sezione italiana della Biennale del 1978 dedicata a *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*⁴⁵, questa per il critico non poté prendere che l'accezione di "Natura praticata", come dichiara in catalogo, in quanto "natura/società". La scelta degli artisti si mosse su tre nodi problematici che a suo avviso rispecchiavano il problema cruciale della natura entro una gestione politica, culturale e ideologica: 'riscontri strutturali', 'analisi', 'territorio antropologico'. Furono interventi conflittuali e critici, che riportavano la centralità della natura sociale dell'arte, partecipando alla peculiarità sovversiva del sistema espositivo delle arti di questa seconda Biennale del dissenso che continuava a mettere in discussione i limiti costituiti debordando dai confini dei padiglioni e dei Giardini⁴⁶. *Natura praticata* spaziava dalle opere

40 Pioselli, *L'arte nello spazio urbano* cit., pp. 26-40.

41 E. Crispolti, intervento al convegno *Sculture all'aperto. Luoghi e sistemi dell'arte contemporanea* (Riccione-Santa Sofia, 22-23 novembre 1997), dattiloscritto, p. 3, in AEC, scatola "Arte ambientale", in corso di inventariazione.

42 E. Crispolti, Comunicazione al convegno *Decentramento culturale in Italia* cit., p. 12.

43 Catenacci, *Progetto e meditazione* cit. Si veda anche <https://www.archivocrispolti.it/news/progetto-operazione-roma-eterna-processi-pratiche-esperimenti-di-arte-ambientale-1974-1976/>.

44 Si veda Nicoletti, *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata* cit., p. 54.

45 Condivise la curatela con Luigi Carluccio e Lara-Vinca Masini.

46 Ad esempio la ricostruzione dell'ambiente kibbutz di Kadishman con il suo gregge israeliano (B78, *la Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1978, pp. 130-135).

extramediali di Nannucci, al monitorio intervento "extra-media" *Summars*, che ingombrava uno dei viali di parole colorate demistificando l'esclusività elitaria dell'arte, sostituita dal "momento di partecipazione collettiva alla ritualità dell'azione artistica"⁴⁷. Non poteva poi essere che Somaini a rappresentare la natura antropologica con un totem cubico rivestito da una serie di fotomontaggi dedicati alle nefaste e profetiche cause del deterioramento di Venezia: inquinamento, affondamento, abbandono, turismo, 'dissuasione manifesta' di volterrana memoria, tanto più di impatto collettivo così rivolta alla laguna. L'emblematico *Muro* di Staccioli riassumeva enfatizzandolo il messaggio contestatorio della sezione crispoliana. Un riscontro strutturale, di evidenza fisica, come documentano gli scatti della sua costruzione, sotto il totale controllo dell'artista-operaio, visualizzazione quasi tattile della natura quale "realtà di violenza, di offesa e di difesa, della nostra quotidiana realtà sociale", scriveva Crispolti.

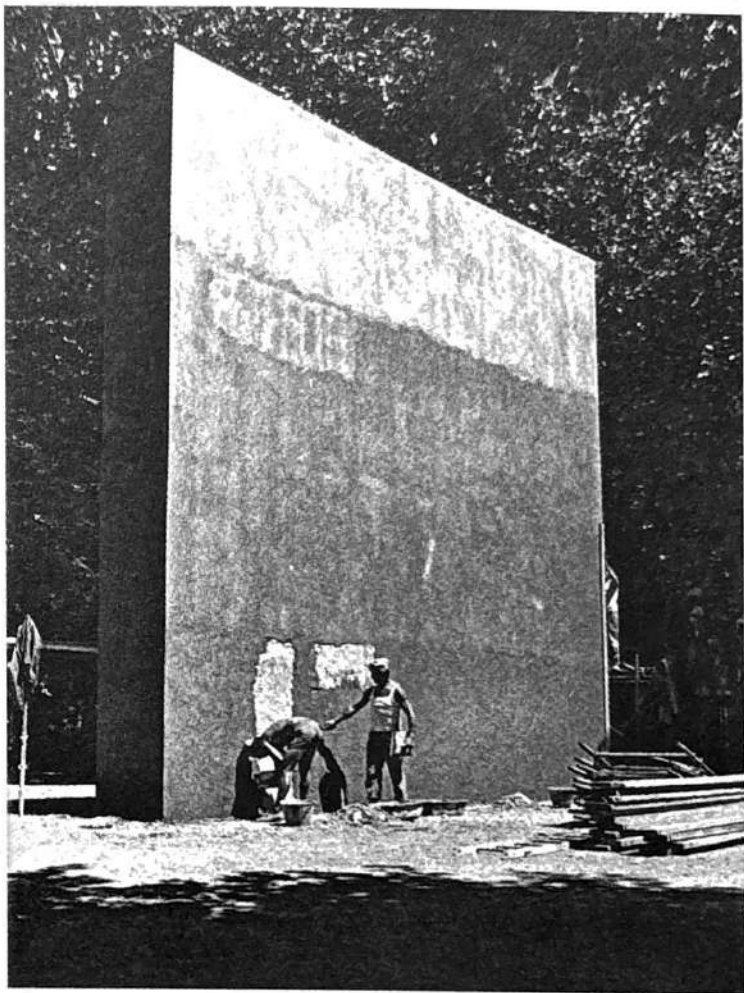
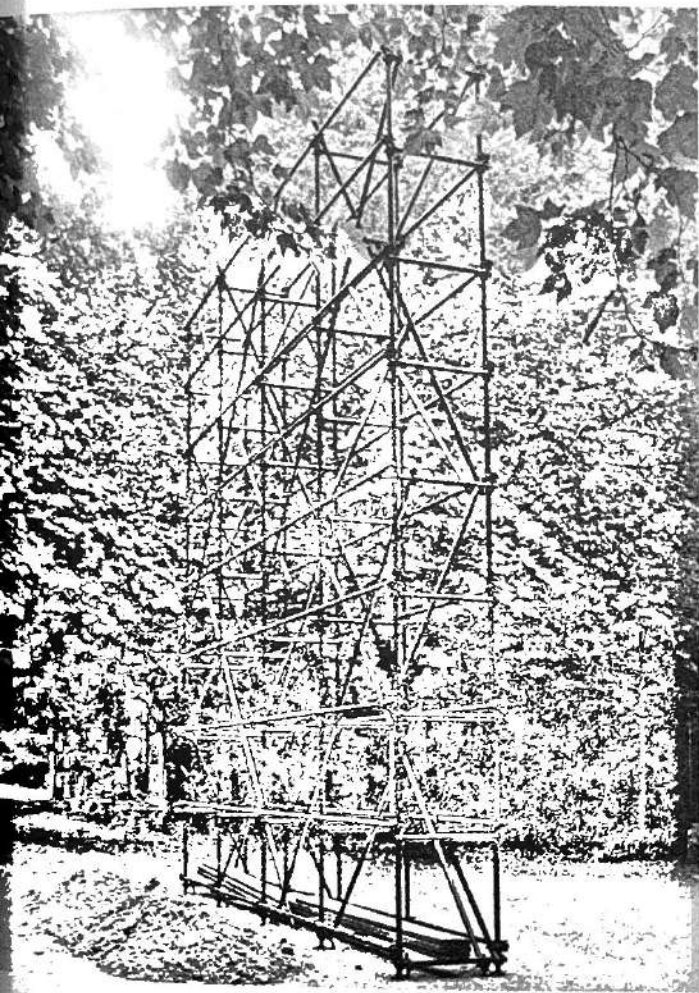
Nuove vocazioni ambientali, tra declinazioni e derive dagli anni novanta

Con il 1978 si chiudeva la stagione della Biennale rifondata della presidenza Ripa di Meana come anche delle curatele militanti di Crispolti, sensibilmente decaduta l'urgenza sociale, le tante speranze riposte nel dialogo e nel ruolo propulsivo del decentramento e dei processi di riappropriazione dei territori attraverso la prassi dell'arte ambientale, mentre le spinte ecologiste si spostavano dalle connessioni con l'etica dell'abitare a urgenze planetarie – e Ripa di Meana diventava portavoce nazionale dei Verdi.

Gli anni ottanta e novanta sono gli anni difficili del 'disimpegno e del disinganno', di emarginazione per il critico e le sue posizioni, anni però mai di perdita di identità. Prassi e patrimonio metodologico e teorico trovarono applicazione nella didattica e nel suo carattere partecipato, mentre gli artisti ambientali non smisero di frequentare le aule di Crispolti, e il diffondersi di interventi 'ambientali' 'alla moda' induceva il critico alla riflessione sullo stato dell'arte, "per una presa di coscienza complessiva della correttezza operativa"⁴⁸. Presero avvio processi di campionatura e di studio sistematico per definizioni tassonomiche come *Il Rapporto sul Sistema dell'arte moderna contemporanea in Toscana* (1996) – mappatura anticipatrice di una pratica oggi diffusissima – commissionato dalla Regione Toscana alla Scuola senese, che Crispolti salutava con fiducia come segno di un nuovo atteggiamento amministrativo propositivo. Per il critico questo progetto rappresenta ancora una volta un'occasione di organizzazione metodologica della ricerca finalizzata al *Rapporto*, di analisi e riscontri tipologici che come sempre imposta anche a confronto orizzontale con altri ambiti regionali e di contesto, e con l'imprescindibile finalità di poter trarre linee guida per possibili virtuosi sviluppi. Gli allievi della scuola ne sono i coautori, coordinati come in molteplici altre occasioni. Molti dei risultati della ricerca, che aveva evidenziato la vocazione ambientale della Toscana, furono messi a sistema dal critico nei suoi interventi ai numerosi convegni dedicati all'arte della città, al ruolo dell'intervento plastico fra fine anni novanta e inizi duemila: vanno ricordati fra i più significativi

47 E. Crispolti, *Natura praticata*, in *B78, la Biennale di Venezia* cit., p. 149.

48 E. Crispolti, intervento al convegno *Sculture all'aperto* cit., AEC, p. 1.



Franco Summa alla Biennale
di Venezia, 1978
Roma, Archivio Enrico Crispolti

8-9. Realizzazione del *Muro di Mauro
Staccoli* alla Biennale di Venezia, 1978
Roma, Archivio Enrico Crispolti

Sculture all'aperto. Luoghi e sistemi dell'arte contemporanea, Riccione-Santa Sofia 1997; *L'Arte della città*, Atri 1998; *arte/architettura/città forum progetti e altro. 38 proposte per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore* al Palazzo delle Esposizioni a Roma 2001 (risarcendo forse l'appuntamento mancato dagli esiti di *Operazione Roma Eterna*); *Io arte, noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, al Macro di Roma nel 2004. L'impegno critico di Crispolti si concentra ora proprio su un ordinamento teorico per prospettive, ogni volta da punti di vista diversi con sistematico ordine e rinnovati apporti: fondati sulla distinzione fra "opera-ambiente", vale a dire l'installazione, e "intervento ambientale" in quanto organicamente progettato "come ambiente percorribile [...] in relazione ambientalmente attiva". Approfondisce le possibili declinazioni della progettualità ambientale visiva come "costruttivo provvisorio", ora effimero e/o "animatorio /effimero" ora "costruttivo/permanente", quando non ne valuta invece i riscontri ambientali, urbani, naturali, le tipologie secondo la prospettiva della percorribilità.

Il problema della committenza pubblica impreparata e disinteressata, che aveva comunque rappresentato già un punto debole anche negli anni più intensi della militanza ambientale, disattendendo ad esempio l'auspicato rinnovamento della legge del 2%, tornava a essere dibattuto come problema irrisolto nel quadro di un seminario di studi ad Expoarte a Bari nel 1980 su *La committenza difficile. Enti pubblici e arte contemporanea* curato da Crispolti insieme a Vittorio Fagone e Luciana Zingarelli⁴⁹. Sono infatti ormai diradate le esperienze urbane ambientali e persa l'intensità sociale degli interventi plastici visivi dei settanta, anche in quei casi nei quali Crispolti si trova coinvolto direttamente, come nel cantiere di Campo del Sole sul Lido di Tuoro sul Trasimeno⁵⁰. Ideato da Pietro Cascella con Mauro Berrettini e Cordelia von den Steinen e realizzato fra 1985 e 1989 da 27 artisti richiamati da Crispolti a misurarsi con la pietra serena di estrazione locale (vi echeggiavano i problemi socioeconomici dell'alabastro volterrano) e conclusa con un elemento plastico di Somaini nel 1998, risultò una Stonehenge contemporanea di memoria etrusca, sulla quale aleggiava una innegabile iconicità da vecchio monumento che vista oggi regge difficilmente il confronto con la complessità urbanistico ambientale del *Colle della Speranza* di Kuetani o ancor meno con l'*Axe Majeur* di Dani Karavan a Cergy-Pontoise, esempi evocati dal critico. Sulla scia di Arcevia si situa invece il concorso di idee per piazza Augusto Imperatore a Roma, che illude il critico di una possibile committenza istituzionale del paesaggio urbano come ideale spazio di progettazione e risemantizzazione architettonico-monumentale e antropologico-sociale.

Sembrava dunque ritrovata la consapevolezza della responsabilità di progettare la città. Prospettiva che qualche anno dopo al convegno al Macro, nel 2004, Crispolti dichiarava già fallita poiché affetta da autoreferenzialità e assenza di memoria⁵¹.

49 A. Mazzanti, *La Committenza difficile. Enti pubblici e l'arte contemporanea*, 1980. Crispolti, Fagone, Zingarelli. *Impegno e riflessioni sulla contemporaneità*, in *Arte e spazio pubblico*, atti del convegno a cura di Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali, Direzione Generale Creatività Contemporanea, Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023, pp. 394-399.

50 *Campo del Sole. Un'architettura di sculture a Tuoro. Il cantiere 1985*, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1986, a seguire i volumi sui cantieri 1986, 1988-89 cfr. Nicoletti, Enrico Crispolti. *Bibliografia ragionata* cit., ad vocem.

51 Crispolti, *Condizioni e possibilità urbane delle arti* cit., p. 212.

A questo stesso anno data la pubblicazione *Sentieri dell'arte*, a cura di chi scrive, esito del censimento ambientale in territorio toscano avviata con il *Rapporto* del 1996 che Crispolti introduceva ritrovando nella via ambientale del rapporto privilegiato arte/natura primeggiante in Toscana quasi uno sviluppo ideale parallelo a quello tanto partecipato e perseguito urbano e sociale in uno stadio attuale più critico. L'esperienza di Tuoro e la presenza in Toscana, attigue alla sede della sua didattica, di complesse iniziative di arte ambientale nella natura come la collezione ambientale Gori a Celle, il Giardino dei Tarocchi a Capalbio e Il Giardino di Daniel Spoerri sul Monte Amiata, capaci di "arricchire la consistenza semiologica della natura", vengono all'attenzione del critico che ad esempio già nel 1998 al convegno di Atri fra i cinque casi ritenuti virtuosi e prescelti dai relatori per argomentare il proprio intervento e il dibattito conseguente inseriva il Giardino dei Tarocchi⁵². Lo ricordava come esempio di microcontesto urbano-architettonico, differente dall'opera-ambiente semplice estensione nello spazio, per la sua consistenza urbana di "confronto intimo" con la natura e di "fruizione sociale", di percorribilità, e clamoroso frutto materico e cromatico della fantasia, tanto più significativo rispetto alla "saturazione e alla noia" di un dilagare inconsulto delle odierne operazioni ambientali. In questo scenario di desertificazione problematica, sembra configurarsi dunque un "possibile modello toscano di proporzione ambientale naturale, paesaggistica"⁵³.

Sono più le attitudini alla ricerca sistematica che il coinvolgimento diretto a prevalere quindi nella fase tarda dell'attività critica crispoliana, in un'epoca di indiscussa minore implicazione sul campo, ma per il critico sempre indefessamente nell'impegno a distinguere le realtà e i tratti importanti del patrimonio artistico contemporaneo nelle loro forme coerenti, e sempre attraverso il dialogo transdisciplinare, l'attività di ricerca e di crescita attiva del proprio archivio-biblioteca. Questo, potremmo dire, dà ragione a quel motto che sorridendo spesso Crispolti ripeteva - "lavoro a futura memoria" - e in effetti oggi l'archivio rappresenta l'estensione storica della critica in atto che testimonia.

52 A valle della esposizione di Orbetello, prima occasione espositiva dedicata al Giardino dei Tarocchi condivisa anche con Pierre Restany e con chi scrive cfr. *Niki de Saint Phalle. Il Giardino dei Tarocchi*, a cura di A. Mazzanti, catalogo della mostra (Orbetello, 12 luglio - 10 settembre 1997), Charta, Milano 1997. Gli altri studiosi che condividevano la discussione avviata da Franco Summa e la proposta di altri casi virtuosi erano Oriol Bohigas, François Burkhardt, Pierre Restany.

53 Crispolti, *Un incipit toscano per l'arte ambientale* cit., p. 33.

Enrico Crispolti, allestimento Biennale di Venezia 1978 - *Utopia e crisi dell'antinatura momenti di intenzioni architettoniche in Italia. Immaginazione megastrutturale (dal Futurismo a oggi)*, Roma, Archivio Enrico Crispolti



Silvana Editoriale

Direttore generale
Michele Pizzi

Direttore editoriale
Sergio Di Stefano

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento redazionale
Silvia Perfetti

Redazione
Natalia Grilli

Impaginazione
Mirco Ameglio

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala, Barbara Miccolupi

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione riservati per tutti i Paesi
© 2025 Silvana Editoriale S.p.A., Cinisello Balsamo, Milano
© 2025 Museo del Novecento, Milano
© 2025 Archivio Enrico Crispolti - APS, Roma

© Giacomo Balla, by SIAE 2025
© Agostino Bonalumi, by SIAE
© Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE

ISBN 9788836662692

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

Crediti fotografici

© Archivio Enrico Crispolti - APS, Roma

© Archivio storico della Biennale di Venezia, ASAC
© Oscar Savio / Foto: Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom
© Davide Sebastian
© Emilio Tadini / Spazio Emilio Tadini
Courtesy Archivio Bonalumi, Milano
Courtesy Archivio Enrico Cattaneo
Courtesy Archivio Ugo La Pietra
Courtesy Archivio Mauro Staccioli
Courtesy Fondazione Lucio Fontana
Courtesy Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS



Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura sono state eseguite in Italia
Stampato da Tipo Stampa, Moncalieri (Torino)
Finito di stampare
nel mese di ottobre 2025