

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Corso di Laurea Magistrale in

STORIA, CRITICA E ORGANIZZAZIONE
DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

ANTONIO SCACCABAROZZI
(1936-2008)

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Cristina Casero

Correlatore :

Chiar.ma Prof.ssa Doloris Gloria Bianchino

Laureando : Riccardo Bonini

Anno Accademico 2012 - 2013

Indice

Capitolo 1 *Gli anni '60-'70: Strutturali e Prevalenze*

1. *Il superamento dell'Informale* (pp. 5-7)
2. *Il contesto in cui si forma Scaccabarozzi* (pp. 7-10)
3. *Il ciclo degli Strutturali (1970-1974)* – (pp. 10-12) schede 1-15
4. *Il ciclo delle Prevalenze (1974-1978)* – (pp. 12-14) schede 16-22

Capitolo 2 *Le sperimentazioni degli anni '80*

1. *Scaccabarozzi e le sperimentazioni degli anni '80* (pp. 15-17)
2. *Le Misurazioni (1979-1982)* – (pp. 17-21) schede 23-28
3. *Le Quantità (1983-1994)* – schede 29-38 (pp. 21-23)

Capitolo 3 *Dai materiali diversi al ritorno al colore*

1. *Gli Essenziali (1990-1994)* – (pp. 24-25) schede 39-53
2. *I Polietileni (1996-2004)* – (pp. 25-32) schede 54-75
3. *Le Velature (2005-2008)* – (pp. 32-34) schede 76-81

Brevi note biografiche (p. 35)

Schede delle opere (pp. 38-116)

Riferimenti Esposizioni (pp. 118-127)

Bibliografia (pp. 128-131)

Capitolo 1

Gli anni '60-'70: Strutturali e Prevalenze

1. *Il superamento dell'Informale*

La lunga vicenda artistica di Scaccabarozzi, che attraversa, in modo originale, tutta la seconda metà del secolo scorso, inizia negli anni '60, indubbiamente fra i più tumultuosi e ricchi di cambiamenti.

Fu nel corso degli anni Sessanta che il quadro, e più in generale la cultura, uscirono da sé stessi, dai confini di un progetto di forma appositamente creata per la contemplazione, per una conoscenza interna alle proprietà del genere (...) Fu negli anni Sessanta che ciò accadde in modo sistematico e generalizzato.¹

Scaccabarozzi, che pur non ha mai fatto parte in modo organico di alcuno dei tanti movimenti che animarono la vita artistica del periodo, ha però sempre frequentato gli ambienti avanguardistici. Molte mostre collettive, che lo hanno visto esporre accanto ai grandi protagonisti del periodo, hanno documentato la sua grande sensibilità alle sperimentazioni, promosse dalle avanguardie, anche se sempre Scaccabarozzi ne ha declinato in modo molto personale le istanze².

Per gli artisti degli anni '50 il movimento artistico di riferimento era l'*Informale*, con opere caratterizzate da una destrutturazione compositiva e da un colore non arginato "da schemi, da diaframmi, da tralici compositivi".³

L'*Informale* tendeva ad esprimere principalmente la dimensione di libertà esistenziale dell'uomo e si presentava quasi esclusivamente come espressione di esperienza interiore, introspettiva, sulla scia della coeva filosofia esistenzialista. In questa prospettiva ripudiava ogni costruzione geometrica.

Ma alla fine degli anni '50

l'Informale ha consumato praticamente tutte le possibilità interne, tutte le configurazioni, le varianti che potevano essere consentite rimanendo entro le sue coordinate.⁴

1 V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, *Anni '60 - La grande svolta. Viaggio negli anni '60 in Italia*, cat. mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 giugno - 19 ottobre 2003), Skira, Ginevra-Milano, 2003, p. 37

2 Nel 1972 Umbro Apollonio nella mostra Incontro artistico ad Ardesio espone i lavori di Scaccabarozzi con quelli di Alviani, Bonalumi, Castellani, Dorazio, Fontana, Nigro. Nello stesso anno Ernesto Francalanci invitava a Venezia, alla Galleria del Cavallino, nella mostra Faires votre jeu, Scaccabarozzi insieme con Alviani, Bonalumi, Boriani, Colombo, Dadamaino, Nannucci, Tagliaferro, Uecker, Olovotto, Vaccai, Vostell. Sempre nel corso degli anni '70 Scaccabarozzi espone con molti di questi artisti anche all'estero, soprattutto in Germania, dove era stato introdotto Antonio Calderara e dove troverà sempre un vivo e motivato interesse per il suo lavoro. E' del 1977 la mostra Rationale konzept 77 curata da M. Seuphor alla Stadtische Kunstsammlung a Gelsenkirchen-Buer dove espone con Albers, Bill, Colombo, Varisco, Vasarely e del 1978 la mostra Der rahmen, meine welt-italienischen tischlers curata da W. Skreiner alla Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum und Kunsterhas di Graz; con lui espongono Bonalumi, Calderara, Castellani, Colombo, Dadamaino, Fontana, Manzoni.

3 Dorfler G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 2011, p.44.

4 R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano, 2006, vol. I, p.11

Come sottolinea Dorfles le tecniche dell'*Informale* erano state portate alle estreme conseguenze, private di ogni intenzionalità programmatica

Il pittore aveva permesso che le tecniche gli prendessero la mano conducendolo verso quella Zufälligkeit presoché assoluta che minacciava di distruggere ogni ricerca cosciente⁵

Inizia così nei primi anni '60 quella che Renato Barilli definisce l'operazione azzeramento⁶ nei confronti di quegli assunti dell'*Informale* caratterizzati dal prevalere quasi esclusivo della dimensione "privata, esistenziale, introspettiva (fino a varcare i limiti di cattiva letteratura quando si parlò di angoscia, di nichilismo, di interiorità lacerata)"⁷, e di una pratica artistica che era ormai divenuta sterile accademia.

A Milano, una delle sedi più vivaci della nuova riflessione artistica, l'istanza di rottura nei confronti dell'*Informale* si manifesta con il rifiuto da parte di molti giovani di questa declinazione intimistica, ritenuta di soffocante vischiosità, della pratica pittorica.

Sono del 1957 la personale di Yves Klein all'Apollinaire, la mostra di Manzoni, Verga, Sordini da Pater e una collettiva al bar Giamaica costruita sempre intorno all'attivismo di Manzoni. L'anno successivo la personale di Dadamaino dai Bossi, una collettiva presso Prisma cui partecipano tra gli altri Colombo e Dadamaino, una da Pater con Bonalumi, Castellani, Manzoni e poi Sordini, Verga.

Ancora Bonalumi, Castellani e Manzoni sono nel 1959 a Prisma e, a Roma, all'Appia Antica, mentre Anceschi, Colombo, Boriani e De Vecchi sono da Pater⁸.

Un folto gruppo di artisti firmò, già nel settembre del 1957, il manifesto Contro lo stile affermando che l'opera d'arte deve porsi come "presenza modificante in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenze."⁹

Uno dei tratti più contestati dalle nuove generazioni è la dimensione "monologica" dell'*Informale*, cioè la mancanza nelle opere di qualsiasi accenno di narrazione, di discorso sequenziale e, conseguentemente, di potenzialità di comunicazione.¹⁰

Molti giovani artisti rifiutano di concepire il senso dell'esistere in termini strettamente inerenti alla loro individualità e, conseguentemente, l'atto artistico come esito di un confronto personale con l'essenza della realtà (...) La prima conseguenza di questa dimensione più "collettiva" in cui l'operazione artistica si pone, è una programmatica esigenza di narrazione, di racconto, di comunicazione.¹¹

Viene quindi negata dalle nuove correnti soprattutto la soggettività estrema della pratica artistica dell'*Informale* e le reazioni sono molto eterogenee, nell'ambiente milanese, ma non solo, confermando la grande vitalità dei primi anni '60.

5 Dorfles G., *Dal mondo della vita al mondo della macchina*, in *Inviato alla Biennale*, Scheiwiller, Milano, 2010, p.323

6 R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2007, p.429

7 R. Barilli, *Informale ...*, cit., p.8

8 Una cronologia dettagliata, oltre che una ricostruzione del clima dell'ambiente milanese del periodo, è in F. Gualdoni (a cura di), *Milano 1950 – 1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, cat. mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1997.

9 cfr. V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, *Anni '60 ...*, cit., p.39. Tra i firmatari Yves Klein, Pierre Restany, ma anche P. Manzoni, E. Sordini, A. Verga

10 R. Barilli, *Storia ...*, cit., p. 247

11 C. Casero, *Nuove possibilità di relazione: l'Informale oltre l'Informale*, in "Ricerche di S/Confine", a. III, n. 1, primavera 2012, pp. 46 -47

In particolare nel maggio 1960 viene allestita presso la galleria L'Attico di Roma a cura di Enrico Crispolti, Roberto Sanesi ed Emilio Tadini, la mostra *Possibilità di relazione* che segna, in maniera significativa, uno scostamento dall'*Informale* e l'introduzione di nuovi temi che si possono ascrivere alla *Nuova Figurazione*.¹²

E' una mostra che pur svolgendosi a Roma era inizialmente destinata a Milano, come ha occasione di affermare Crispolti stesso. La gestazione è tutta milanese, come anche la maggioranza degli artisti che espongono, a testimonianza dell'importanza del capoluogo lombardo nelle sperimentazioni artistiche degli anni '60.

Come indica il titolo della mostra si cercano nuove modalità comunicative che sappiano superare la chiusura dell'*Informale* su temi così personali da rendere difficile ogni forma di dialogo. Sono esperienze artistiche che

rispondono alla voglia di vivere la pittura come una possibilità di scandaglio dell'io non inteso però come una statica monade, ma colto nel suo ineludibile definirsi in rapporto all'altro da sé e, conseguentemente, come una testimonianza dell'esperienza della realtà, in tutta la sua organica dinamicità.¹³

Milano è in questo periodo uno dei poli artistici più aperti alla sperimentazione e ne è prova indiretta anche la scelta del capoluogo lombardo come sede della prima collettiva dei Nouveaux Realistes, nel maggio del 1960, alla galleria Apollinaire. Pierre Restany pubblica in questa occasione il Primo Manifesto del gruppo e afferma come unica pratica artistica l'adesione al reale, anche se secondo una così ampia accezione da ricomprendere in sé l'immaterialità di Klein e le accumulazioni di oggetti di Spoerri ed Arman¹⁴.

2. Il contesto in cui si forma Scaccabarozzi

Ma per Antonio Scaccabarozzi è particolarmente significativa l'esperienza di alcuni giovani artisti milanesi, che si raccolgono nel gruppo T(empo) e che gravitano intorno alla Galleria Azimut.¹⁵

Sembra a questi giovani che la reazione all'*Informale* debba passare attraverso l'adozione di modalità di costruzione dell'opera "oggettive", cioè progettate, ripetitive e meccaniche, necessarie per eliminare dal lavoro le variabili soggettive.

L'unico modo per evitare la soggettività è utilizzare un piano di lavoro che sia preconstituito e finalizzato a consentire quella¹⁶

funzione comunicativa che [...] può permettere il sopravvivere di un'arte che ha rotto ogni ponte con la rappre-

12 Espongono tredici pittori: V. Adami, R. Aricò, V. Bendini, M. Ceretti, G. Dova, C. Peverelli, C. Pozzati, B. Romagnoni, P. Ruggeri, E. Scanavino, S. Vacchi e T. Vaglieri

13 C. Casero, cit., p. 48

14 G. Zanchetti, *Oltre l'Informale*, in L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano, 1984, p.324.

15 Il gruppo T comprende G. Anceschi, D. Boriani, G. Colombo, G. Devecchi, G. Varisco. La prima mostra del gruppo, dal titolo Miriorama 1, si tiene nel gennaio del 1960 alla Galleria Pater a Milano. P. Manzoni, E. Castellani, V. Agnetti e A. Bonalumi fondano nel 1959 la rivista Azimuth e nel dicembre dello stesso anno la Galleria Azimut.

16 L. Corizza, *Irma Blank: il tempo della vita ed il tempo dell'arte*, cat. mostra *Irma Blank - Senza Parole*, 24 gennaio-30 marzo 2013, Galleria P420, Bologna, 2013 che sul punto cita S. LeWitt, *Paragraphs and Conceptual Art*, Artforum, n.10, 1967, p.80

sentatività e la figuratività tradizionalmente intese. Solo una funzione comunicativa – che non ha bisogno di essere figurativa o aneddotica, che potrà essere segnica, gestuale, semantica – ma che dovrà pure, in qualche maniera permettere quella particolare osmosi dell'evento artistico tra creatore e pubblico.¹⁷

Per gli aderenti al gruppo T, cui Scaccabarozzi guarda con particolare interesse, la reazione all'*Informale*, inteso come esclusiva soggettività emozionale, si traduce nella ricerca di una espressione artistica che sia ancorata alla metodologia obiettiva della scienza.

Nel dicembre del 1959 gli artisti del gruppo T e quelli che si raccolgono intorno alla rivista Azimuth, espongono alla Galleria Azimut.¹⁸

Tra di essi ci sono molti degli amici e referenti di Scaccabarozzi come Dadamaino, che Scaccabarozzi considerava la più grande innovatrice, Gianni Colombo, cui sarà sempre legato da profonda amicizia, e Grazia Varisco.

Il gruppo che si raccoglie intorno alla rivista Azimuth è profondamente convinto della necessità di un atteggiamento anti-irrazionalista o comunque antisoggettivo nella pratica artistica.

Il primo numero della rivista, che esce alla fine del 1959, è molto eterogeneo nei contenuti (vi scrivono più di quaranta autori) ma presenta una fondamentale introduzione di G. Dorfles che individua nella “funzione comunicativa” e nella “rapidità di consumo” i due termini chiave per la comprensione della nuova arte.¹⁹

Il secondo numero della rivista, che esce nel 1960 in occasione della mostra La nuova concezione artistica, seleziona gli scritti di nove artisti che vi espongono la loro concezione del fare arte.

I curatori vi si presentano anche come autori di alcuni significativi testi: Castellani di *Continuità e nuovo*, Manzoni di *Libera dimensione*. E' nei testi di Manzoni e Castellani (e assai più nelle loro opere: Castellani presenta due vaste *Superfici a rilievo*, Manzoni una *Linea*, un *Corpo d'aria* e due *A-chromes* – così la dizione pubblicata) che il salto di qualità si fa netto. Qui appaiono, enunciati con nitore inequivocabile, i caratteri forti della nuova concezione artistica. Un'oggettività che non intende riportare l'opera tra le cose del mondo, ma restituirle una non metaforica fisicità che la consegna ad un approccio sensibile preciso, concreto, incarnato in un'idea infine laica e propria di materia e di visione.

Tutti gli artisti che espongono credono nella necessità di semplificare le opere, in linea quindi con la

17 G. Dorfles, 'Comunicazione' e 'consumo' nell'arte d'oggi, in 'Azimuth', a.I, n.1, 1959, s.p., in C. Casero, cit., p.47

18 La galleria Azimut apre in via Clerici 12 il 4 dicembre 1959. Alla mostra delle *Linee* di Manzoni fanno seguito la collettiva con Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Maino, Manzoni, Mari, Massironi, Pisani, Zilocchi (22 dicembre); *La nuova concezione artistica* con Castellani, Breier, Klein, Holweck, Mack, Manzoni, Mavignier (4 gennaio 1960); la personale di Castellani (5 febbraio); la mostra Massironi, Moldow, Oehm, Uecker (fine febbraio); la personale di Mack (11 marzo); la personale di Mavignier (5 aprile); la mostra del gruppo Motus (aprile); la personale *Corpi d'aria* di Manzoni (3 maggio); la collettiva Biasi, Breier, Castellani, Ganci, Landi, Mack, Maino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Motus, Pisani, Santini (25 maggio); ancora Biasi, Breier, Castellani, Landi, Mack, Maino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini (24 giugno); la personale di Manzoni *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico, divorare l'arte* (21 luglio). Cfr. F. Gualdoni (a cura di), *Milano 1950 ...*, cit., 1997

19 I testi che vi appaiono sono di Gillo Dorfles, "Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi, Guido Ballo, *Oltre la pittura*, un omaggio a Fontana, Elio Pagliarani, *Frammenti dal Narciso*, Vincenzo Agnetti, *I: non commettere atti impuri*, Kurt Schwitters, *Una definizione di Merz*, Bruno Alfieri, *Automatismo, sperimentaltà, circo equestre*, Leo Paolazzi, poi più noto come Antonio Porta, *Europa cavalca un toro nero*, Antonino Tullier, *Un testo poetico*, Nanni Balestrini, *Innumerevoli ma limitate*, Francis Picabia, *Francis Picabia. Paris, I mais - sic - 1921*, Yoshiaki Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno*, Samuel Beckett, *Accul*, Albino Galvano, *Le tigri impagliate*, Carl Laszlo, *Avanguardia?* Cfr. F. Gualdoni, *Azimuth. Una storia (non solo) milanese*, cat. mostra (Palazzo Municipale, Vignate 13 dicembre – 12 gennaio 1999)

funzione comunicativa e la rapidità del consumo, sottolineate da Dorfles.²⁰

Metodo, organizzazione meccanica, struttura: in questo senso la razionale geometria euclidea, respinta con forza dalla rivoluzione informale, torna ad imporsi.

In realtà oggi comprendiamo che dietro le esigenze di ritrovare il gusto dell'ordine, di forme chiuse e definite, da cui ad un tratto vengono presi i giovani artisti al di là del capo degli anni '60, stavano esigenze "profonde": riprendere a fare i conti con la tecnologia, e quindi anche con motivazioni di ordine sociale-collettivo, uscendo fuori dall'asfissiante fissazione sul privato-esistenziale che era stata peculiare dell'*Informale*.²¹

Riprendere a fare i conti con la tecnologia significa anche riconsiderare i rapporti con l'oggetto e la sua realtà, il suo posto nel reale che è oggettivo, indipendente dalla presenza umana. Gli oggetti hanno un loro ordine temporale e spaziale che l'osservatore può solo cogliere.²²

Il mondo dell'arte presta quindi nuova attenzione al procedimento industriale, alla tecnologia come momento creativo, a tutto quello che definisce la nuova realtà ambientale e sociale, ma anche alla riflessione scientifica sui temi della visione e sugli strumenti tecnologici che consentono di cogliere nuove particolarità della realtà. "In fondo, ormai, gli artisti devono usare i materiali che fanno gli scienziati perché la natura si è esaurita, è nata una nuova natura."²³

Negli anni '60 si assiste dunque ad una profonda e articolata riflessione dell'arte sulle sue stesse condizioni di esistenza, mentre il linguaggio artistico è sottoposto a ripensamenti e verifiche.

In questo clima artistico di nuove emergenze, il recupero della forma chiusa non si limita alla pulizia formale e all'essenzialità dell'astrazione geometrica o dell'arte concreta, ma sperimenta anche un approfondimento sulla natura del supporto, sugli strumenti della pratica artistica, sulla funzione del colore e sulla concezione dello spazio. Protagonista fondamentale di questa riflessione fu senza dubbio Enrico Castellani che negli anni '60 affrontò il tema dell'importanza e del significato di struttura e superficie attraverso l'utilizzo di tele monocrome, spesso totalmente bianche, estroflesse con varie tecniche in modo da creare effetti di luci ed ombre cangianti a seconda dell'inclinazione della sorgente luminosa. Come sottolinea Renato Barilli, Castellani volle anche superare il livello di bidimensionalità proprio della tela e "dotare le opere di buoni coefficienti di realtà tangibile, effettiva."²⁴

A questo scopo Castellani adottò una procedura nota come shaped canvas. Come il termine tecnico suggerisce, la superficie veniva modellata in modo da presentare una conformazione irregolare, con rientri e sporgenze disuguali, direttamente verificabili dallo spettatore al proprio tocco.

Si affidò a un'armatura sottostante di chiodi che imprimevano alle sue tele monocrome delle escrescenze prodotte secondo chiari moduli, in file ben allineate, nel pieno rispetto di un sistema di orizzontali-verticali rimesso

20 Cfr. F. Gualdoni, *ibidem*

21 R. Barilli, *Informale ...*, cit., p. 11

22 cfr C. Millet, *L'arte contemporanea. Storia e geografia*, Scheiwiller, Milano, 2007. Alain Robe-Grillet è stato uno dei principali rappresentanti dell'Ecole du regard, i cui temi ha contribuito a definire con i saggi di *Pour un nouveau roman* (1963). Il richiamo alla poetica di Robe-Grillet in relazione all'opera di A. Scaccabarozzi è fatto da E. Longari, "L'école du regard di Antonio Scaccabarozzi" testo introduttivo al catalogo della mostra *Antonio Scaccabarozzi. Variabile* (a cura di E.Longari), Fondazione Calderara, Vaccigato di Ameno, 2 giugno-15 ottobre 2012, p. 88 nota 1

23 Pino Pascali intervistato da Carla Lonzi, in V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, *Anni '60 ...*, cit., p.62

24 R. Barilli, *Storia ...*, cit., p.429

in auge.²⁵

Si trattò di un'esperienza del tutto originale, che può essere considerata di fondamentale importanza nella storia dell'arte del Novecento, e non solo per quanto riguarda la scena italiana²⁶.

La superficie dell'opera non è quindi più da considerarsi come luogo privilegiato della rappresentazione artistica, bensì oggetto essa stessa della pratica artistica²⁷.

3. *Il ciclo degli Strutturali*

Scaccabarozzi avverte indubbiamente questa esigenza di una nuova grammatica strutturale e cerca di elaborare un metodo partendo da schemi semplici e da relazioni controllate, nel tentativo di raggiungere una personale cifra di chiarezza espressiva. Egli sperimenta una grammatica della comunicazione visiva quanto più simile a quella linguistica, dove i segni possano essere utilizzati ed accostati come lettere dell'alfabeto²⁸. L'opera di Castellani ebbe sicuramente decisiva influenza su Antonio Scaccabarozzi che, in particolare nei lavori fra il 1969 ed il 1974, predilesse infatti intervenire sulla superficie della tela non con chiodi ma con altri strumenti, anch'essi estranei fino ad allora alla pratica pittorica come martello e fustella.

Un nuovo linguaggio gli sembra infatti richiedere anche nuovi strumenti espressivi. Molti dei primi lavori dell'artista di Merate, eseguiti con l'uso particolare della macchina da scrivere, rispondono a queste sollecitazioni e riflettono l'intenzione di rendere impersonale il lavoro artistico e di trovare in una successione razionale di rapporti elementari un linguaggio facilmente leggibile.

Un lavoro metodico, caratterizzato da un'imprescindibile componente ritmica, composto di gesti ripetuti, quasi rituale, dominato da un evidente senso del rigore: la fustella ruota di 1/8 ad ogni applicazione e, attraverso questo movimento quasi impercettibile, ma rigoroso e regolare, solo dopo otto giri è riportata alla posizione di partenza.

I materiali sono soprattutto supporti rigidi di legno compensato: strati sottilissimi di legni diversi sovrapposti con le fibre incrociate, incollati e compressi in modo da offrire alta resistenza rispetto allo spessore e scarsa sensibilità alle variazioni termiche. Gli utensili sono la fustella a mano che è un utensile in acciaio a forma conica, con base circolare di vario diametro affilata per il taglio netto; la circonferenza di taglio sarà interrotta in un punto X mediante limatura, il pezzo mancante sarà il punto di attacco degli elementi sollevati ed il martello a mano che per la forza viva impressagli esercita col proprio peso un urto o una pressione sul pezzo da lavorare o su un altro utensile che a sua volta inciderà il supporto. La tondatura da fustella è la tecnica usata per la realizzazione. Il martello agisce in testa alla fustella posta perpendicolarmente al piano.²⁹

²⁵ *ivi*, p.430

²⁶ *ibidem*

²⁷ Castellani, e con lui Agostino Bonalumi e Paolo Scheggi -con l'appoggio critico di Guido Ballo e Gillo Dorfles-, teorizzarono la loro netta opposizione all'*Informale* nella rivista "Azimuth" e confluirono poi nel più vasto movimento che prese il nome di *Arte Programmata*.

²⁸ Cfr. E. Cesana, *30 anni d'arte italiana 1950-1980: la struttura emergente ed i linguaggi appropriati*, cat. mostra (Villa Manzoni, Lecco novembre 1981 - gennaio 1982), Comune di Lecco, 1979

²⁹ In una conversazione con Ernesto Francalanci, in occasione della mostra *Antonio Scaccabarozzi* tenutasi alla Galleria della Cappelletta (Osnago, Como) nel gennaio 1973, Scaccabarozzi descrive il suo metodo di lavoro ed il significato dell'uso dei diversi materiali di supporto, delle diverse superfici, che caratterizzano questo primo periodo. E. Francalanci, *Antonio Scaccabarozzi*, cat. mostra (Galleria della Cappelletta, Osnago, Lecco, 1973)

E' un linguaggio semplice ma di grande efficacia comunicativa legata al variare della luce sulla superficie lavorata.

Macchina da scrivere, tondatura da fustella, elementi cilindrici organizzati in gruppi: l'impiego di tali mezzi mi pare si adatti alla necessità di avere il controllo diretto sull'operazione, che da attività mentale diviene attività fisica, poi risultato poetico (...). La scelta iniziale del rilievo non è fine a sé stessa: è utilizzata per rendere una visualizzazione dello spazio, organizzato attraverso la necessaria relazione fra gli elementi, i quali raggiungono (ad esempio nel caso della tondatura) un leggero fenomeno di mobilità all'interno della struttura, che si verifica quando l'osservatore sposta il punto di visione... solo quando l'osservatore guarda l'opera da vari punti di vista, e in relazione alla diversa luce della giornata, può rendersi conto delle vaste possibilità percettive che offre.³⁰

Procedere tramite cambiamenti impercettibili significa per Scaccabarozzi discutere i problemi della visione e della comunicazione in maniera radicale.

La variazione, quasi indefinibile, permette all'osservatore una scoperta dell'opera partecipata, richiedendo spostamenti e attenzione per poter essere colta. Emerge in maniera forte l'intenzione dell'autore di instaurare una collaborazione reciproca con lo spettatore, che ne implica il diretto coinvolgimento nella decifrazione dell'opera, prima di tutto attraverso la propria emotività.

Mediante il trattamento con idropittura e preoccupandomi di scegliere una tela tessuta con filo finissimo, mi è facile trasformare da caratteristico ad anonimo il supporto (...) Servirmi del metodo di lavorazione 'tondatura' mi ha maggiormente indotto ad analizzare di volta in volta il comportamento dell'opera. Ho inteso denominare 'punto di vista variabile' solo quei risultati visivi che provocano lo spettatore a spostarsi per osservare una trasformazione minima dell'immagine da una visione piana ad una visione spaziale.³¹

Comincia dunque a prendere corpo, fin da queste prime sperimentazioni, l'interesse di Scaccabarozzi per il ruolo dello spettatore il quale, con il suo movimento davanti all'opera, percepisce in maniera differente gli effetti che la luce conferisce alla superficie.

Come già sottolineato, vi è in quel periodo a Milano grande interesse del mondo dell'arte per il procedimento industriale, per la tecnologia come momento creativo, per tutto quello che definisce la nuova realtà così come viene allora sperimentata, ma anche per la riflessione scientifica sui temi della visione e per gli strumenti tecnologici che consentono di cogliere in modo nuovo la realtà.

In questo periodo Scaccabarozzi stringe un sodalizio professionale ed umano con Gianni Colombo, esponente fra i più riconosciuti dell'arte cinetica, anch'essa frutto del rinnovato interesse delle avanguardie artistiche per lo sviluppo tecnologico, e del tentativo di intervenire nelle arti del movimento trasferendovi appunto il dato visivo.

Attraverso la componente temporale noi facciamo esperienza della realtà: la stessa inafferrabilità del susseguirsi delle fasi di un fenomeno è parte costitutiva della realtà che non è possibile esprimere nella sua pienezza in simboli formali statici. Sintomatico di ciò è che spontaneamente le facoltà ricettive dell'occhio sono attratte verso ciò che è in movimento. Solo nei quadri che ora espongo un autentico variare si attua contemporaneamente a quello dell'occhio (e dell'umore) dell'osservatore.³²

Nella ricerca di Colombo il ruolo preminente è assunto dall'indagine attorno agli effetti ottico luminosi ottenuti con mezzi diversi entro strutture le più varie, il più delle volte per raggiungere 'forme virtuali', inesistenti in una realtà senza movimento. L'attenzione di Scaccabarozzi al tema del movimento e degli

³⁰ A. Scaccabarozzi, *Antonio Scaccabarozzi*, cat. mostra (Centro d'Arte Santelmo, Salò, Brescia, 9-29 settembre 1972)

³¹ A. Scaccabarozzi in E. Francalanci, *Antonio Scaccabarozzi*, cit.

³² G. Colombo in V. Baradel, E. L. Chiggio, R. Masiero, *Anni '60 ...*, cit, p.49

effetti ottico luminosi, come si è visto, è però più legata al tema delle minime variazioni che ai grandi impianti cinetici che caratterizzano, ad esempio, la sperimentazione di Colombo.

[Scaccabarozzi] si cimenta esplicitamente con l'arte cinetica solo nel 1969 con oggetti in nitro e perspex come *Quadratombile Diagonale*, ma sostanzialmente il tema del movimento è per lui a fondamento di molte sue pratiche artistiche, dalle vibrazioni del colore nelle prevalenze alle vibrazioni fisiche dei polietileni.³³

Il tema del movimento ritornerà come una costante anche nelle opere successive di Scaccabarozzi ma mai nell'accezione meccanica così cara all'arte cinetica.

4. Il ciclo delle Prevalenze

Tra il 1974 ed il 1979 Scaccabarozzi introduce nelle ricerche strutturali e spaziali il colore eliminando il rilievo e l'interferenza della luce. Si tratta del ciclo delle *Prevalenze*, così dette perché non si può determinare cosa prevalga all'interno della loro composizione, se la struttura, gli spazi o il colore. Le *Prevalenze* sono composizioni in acrilico su tela che si inseriscono nel ciclo degli *Strutturali*, ossia la fase lavorativa dell'autore più fortemente imperniata sul metodo.

Si tratta di composizioni cromatiche strutturate lungo ordinate file ortogonali di punti di differenti colori disposti sulla tela secondo precisi intervalli, a distanze variabili.

I punti delle *Prevalenze* vanno a comporre reticoli che stimolano determinati effetti visivi, anticipando tra l'altro effetti di velature e trasparenze che saranno poi costanti di indagine nel lavoro successivo dell'artista.

La meticolosa costruzione del reticolo gioca con lo sguardo dell'osservatore: i punti suggeriscono infatti piani posti a diverse distanze dallo spettatore tramite lo spessore ed il diverso colore e la collocazione ordinata delle file, e formano linee virtuali che si associano per somiglianza e vicinanza.

La scelta del punto come elemento poco esteso, soddisfa alla necessità di situarlo isolato nel campo (...) Il tipo di organizzazione, o schema, determina: le distanze, l'ordine di disposizione dei singoli punti, dei gruppi, le grandezze, i colori. I modi organizzativi di questi lavori sono diretti a distinguere le verticali dalle orizzontali con i punti che le sottintendono: quando i punti hanno le medesime grandezze, la distinzione viene effettuata dai colori (primari e complementari). Il carattere di segnale che il punto ha nel mio lavoro, lo rivela come entità inscindibile del colore (...) La situazione di tensioni cromatiche aumenta il grado di attenzione e induce lo sguardo a percorrere lo spazio in varie direzioni alla ricerca di punti fissi di interesse, che si verificheranno momentanei e ambigui, in virtù dell'inesistenza di punti privilegiati rispetto ad altri. Cioè, l'effetto di prevalenza non è mai predeterminato, ma deciso dal fruitore che si pone in contatto emotivo con l'opera. Le interazioni dei colori non risultano da accostamenti contigui, ciò nonostante il colore subisce un'alterazione del suo effetto visivo: luminosità, saturazione, carattere relativo caldo-freddo. Tale fenomeno è dovuto alle dimensioni (relativamente piccole) dei punti-colore in rapporto fra loro, e alla distanza da dove vengono percepiti, tanto da avere coscienza dell'esistenza del colore, senza in realtà conoscerne la vera natura. Ciò comporta che vi siano diverse possibilità di fruizione, mediante l'azione di allontanamento o avvicinamento; un'ulteriore testimonianza dell'impossibilità di mantenere un rapporto fisso con il punto colore e col risultato generale.³⁴

Nel programma dell'autore emerge l'intenzione di stimolare un confronto tra la precisione del metodo

33 A. Madesani, *Il raro suono del silenzio*, in A. Pasotti, F. Padovani (a cura di), *Antonio Scaccabarozzi. Antologica 1965-2008*, cat. mostra (Galleria P420, Bologna, novembre 2010 – gennaio 2011)

34 U. Apollonio, L. Caramel, M. Fagiolo dell'Arco, *Colore. Premio Silvestro Lega*, cat. mostra (Modigliana – Forlì, luglio – settembre 1976)

da un lato e, dall'altro, una visione pura, scevra da schematismi, quella dello spettatore, che si avvicina all'opera attratto dagli accostamenti cromatici o dall'equilibrio compositivo. Il rischio principale che un tipo di programmazione così precisa e metodica nell'impostazione dell'opera avrebbe potuto far sorgere era quello di una rigidità estrema e anche una sorta di prevedibilità nell'andamento. Ma, come sottolinea Alberto Veca,

il processo ha alle spalle due momenti progettuali: una programmazione e una determinazione rigorose della grammatica e della sintassi del codice che sono 'a priori' nei confronti dell'opera realizzata, e un controllo successivo, a opera avvenuta, delle risultanze percettive di ambiguità che il processo ha generato.³⁵

Scaccabarozzi intuisce come solo lo spettatore potrà risolvere l'ambiguità. Una consapevolezza che gli deriva dalla riflessione su *Opera aperta* di Umberto Eco, che firma anche il testo introduttivo alla mostra itinerante (Milano, New York) di *Arte Programmata*, promossa ed organizzata da Bruno Munari nel 1962. In questa introduzione il semiologo applicava il concetto di 'opera aperta' ai lavori di ambito cinetico-programmato: si rifiutava l'ipotesi che l'opera avesse un significato precostituito e concluso, ma veniva al contrario sottolineato il forte valore dell'interazione con lo spettatore.³⁶

Anche Scaccabarozzi credeva nel prevalere della componente emozionale dello spettatore il quale, pur senza conoscere nulla, o almeno a prescindere dalla conoscenza della rigida metodologia alla base della composizione, poteva essere in grado di coglierne le varie sfumature estetiche, il cromatismo, l'equilibrio del metodo.

Proprio questo concetto, l'idea cioè che un'opera non possa dirsi conclusa al termine dell'atto creativo (ovvia prerogativa dell'artista) ma che necessiti di un completamento 'emozionale' da parte dello spettatore, è fondante nel lavoro di Scaccabarozzi.

Le prevalenze diventano così dunque una riflessione sullo spazio, sul tempo, sul ruolo dello spettatore e sulla relazione che tra di loro si viene necessariamente a creare.

Questa ricerca rientra, come contributo di primaria importanza, nella più vasta ricerca di campo (in particolare del campo ambientale), orientata a delineare una nuova spazialità in cui l'uomo contemporaneo possa riconoscersi dal momento che una percezione nuova dello spazio sempre collima con una dimensione nuova della coscienza.³⁷

Caramel, nel commentare la serie delle *Prevalenze*, sottolinea come lo spettatore venga sollecitato a cogliere la polivalenza dell'opera oltre l'apparente e tranquillizzante immagine di ordine strutturale. "Ancora una volta l'apparente semplicità spinge lo sguardo oltre".³⁸

Il metodo non è un dato esterno all'intervento specifico, alla pittura, ma bensì 'interno' alla pittura stessa: diventa così 'metodo della pittura'. Metodo e oggetto di indagine coincidono.

Vale certamente per Antonio Scaccabarozzi la frase di Alighiero Boetti: "Sono un creatore di regole. E poi, create queste regole, questi giochi, questi meccanismi, posso giocare io e posso far giocare gli altri".³⁹

35 A. Veca, *Quattro e più problemi sul concetto ambiguo di prevalenza*, cat. mostra *Antonio Scaccabarozzi*, Galleria Il Sole, Bolzano, dicembre 1976

36 U. Eco, *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, cat. mostra (Negozio Olivetti, Milano, 1962)

37 A. Marcolli, *Documenti 77*, cat. mostra (Centro Rizzoli, Milano, gennaio 1978)

38 L. Caramel, *L'interrogazione sistematica: decostruzione, sequenza, monocromia*, cat. mostra (Centro RS, Como, 1977)

39 E. Longari, *Antonio Scaccabarozzi. Variabile*, cat. mostra (Fondazione Calderara, Vacciago di Ameno – Novara, 2 giugno – 15 ottobre 2012), 2012, p. 12

La scelta di Scaccabarozzi di pochi elementi sintetici, ma funzionali alla comunicazione visiva, nelle Prevalenze, va senza dubbio nella direzione di un maggiore coinvolgimento dello spettatore.

La rigida griglia compositiva, di cui egli sceglie con cura gli elementi fondamentali, gli permette di svolgere il suo schema secondo una grande chiarezza espressiva, e rilancia la sfida del completamento dell'opera all'osservatore stesso.

E' lo schema compositivo di costruzione del reticolo a indicare le dimensioni della sequenza e a chiarire il programma che l'artista vuole affrontare.

La sequenza allora è sempre aperta, mai chiusa, perché il processo di Scaccabarozzi non si basa su una nomenclatura, un numero fisso di relazioni, ma su un codice semplice, e come tale variabile nelle sue applicazioni.⁴⁰

Egli ha nel suo lavoro analizzato e messo in discussione alcuni parametri legati alla nostra percezione dello statico e del dinamico, e la sua ricerca si è via via spostata dall'oggetto al procedimento, privilegiando di quest'ultimo "le ricorrenze logiche, l'aspetto combinatorio, persino la bellezza poetica della sua ragione."⁴¹

Capitolo 2

Le sperimentazioni degli anni '80

1. *Scaccabarozzi e le sperimentazioni degli anni '80*

Nel 1979 i problemi principali della relatività e del molteplice significato dei sistemi razionalmente ordinati, che fanno capo agli Strutturali (e alle Prevalenze), sono seguiti, logicamente si può dire, da esplorazioni sul significato della misura, sulle proporzioni, sulla misurabilità.⁴²

Alla fine degli anni '70 i movimenti più significativi sembrano aver esaurito molte delle loro spinte innovative e si affacciano sulla scena artistica italiana operazioni citazioniste, o *rétro*⁴³.

Tra gli anni Settanta e Ottanta avviene uno spettacoloso avvicendamento di leadership sull'orizzonte della ricerca mondiale: 'exit' Duchamp, almeno temporaneamente, mentre si riaffaccia il fantasma di De Chirico, quale poderoso ed intrepido rilanciatore degli stereotipi offerti dalla storia e dal museo...⁴⁴

Gli anni '80 sono effettivamente anni di difficile interpretazione perché anni della "mescolanza" programmatica, come sottolinea Szeeman nella presentazione di *Aperto80* alla Biennale di Venezia di quell'anno.⁴⁵ Anche se appare forse troppo severo il giudizio di chi li definisce come quelli "del disimpegno, dell'ecllettismo, dell'edonismo (la Milano da bere) del ritorno del post e del trans mal digerito."⁴⁶ Certamente trovare una modalità di interpretazione che consenta una sintesi non è semplice.

[...] esiste ora una grande libertà operativa che non vincola alcun artista verso pratiche più o meno necessarie. Attualità ed inattualità si attraversano incessantemente, senza che esistano codici di comportamento creativo per quanto riguarda l'opera d'arte. [...] accade così che figurativo ed astratto si incrociano, materico e geometrico entrano nella stessa opera, ornamentazione e rappresentazione si attraversano senza soluzione di continuità. [...] la situazione italiana è caratterizzata da una posizione di "transavanguardia" che assume l'opera come luogo della transizione, del passaggio da uno stile all'altro, senza mai fissarsi su uno schema fisso.⁴⁷

Sembrano quindi perdere rilevanza i movimenti artistici che avevano caratterizzato gli anni '70 in favore

42 W. Vomm, *Antonio Scaccabarozzi. Eine Werkübersicht*, cat. mostra (Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, gennaio-aprile 1994)

43 R. Barilli, *Prima e dopo il 2000 - La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006, pag. 47

44 R. Barilli, *Ruffi e le trappole del senso*, cat. mostra (Pistoia, 19 maggio-30 luglio 1990), Electa, 1990, p.19

45 "E' passata la linea ufficiale degli anni '70. Nel 1980 io sono per la mescolanza [...]" H. Szeeman *L'arte negli anni '70: Aperto '80*. in *La Biennale di Venezia: settore arti visive: catalogo generale*, edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, p.49

46 E. Grazioli, *Anni Ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in G. Guercio, A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, 2010, p. 107

47 A. Bonito Oliva, *L'arte negli anni '70: Aperto '80*. in *La Biennale di Venezia: settore arti visive: catalogo generale*, edizioni la Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pp.48-49

40 A. Veca, *Quattro e più problemi ...*, cit.

41 G. Beringhelli, *Eppure ragionare è bello*, in "Il Lavoro", Genova, 17 novembre 1976.

delle esperienze artistiche individuali.

Un critico d'arte oggi malamente dimenticato, Italo Mussa, chiudeva gli anni Settanta ed apriva gli Ottanta ripetendo che non era più tempo di gruppi e movimenti artistici, che la qualità andava cercata nell'opera dei singoli artisti, nelle poetiche degli outsider. ... la nostra impressione -la nostra ipotesi- è che il decennio che qui ci interessa abbia visto una generazione di artisti che non hanno voluto riconoscersi in nessuna "teoria", che l'hanno volutamente rifuggita, quando non respinta, pagando il prezzo del fraintendimento e della mancata ricezione internazionale e che questa scelta, dopo una fase di tentata intesa che portò in alcuni casi a formare anche dei piccoli gruppi, li abbia condotti poi necessariamente a proseguire il proprio percorso individuale in maniera più solitaria, ulteriore problema sulla via dell'informazione e dell'affermazione.⁴⁸

In questa prospettiva si colloca anche la riflessione artistica di Scaccabarozzi che, nel mutato clima culturale, continua il suo lavoro di sperimentazione sugli strumenti del linguaggio pittorico, sulla scorta dell'esperienza maturata con i cicli degli *Strutturali* e delle *Prevalenze*. È un percorso coerente con le motivazioni del suo impegno artistico di matrice concettuale che lo colloca un po' a latere rispetto ai fermenti artistici della fine degli anni '70.

Scaccabarozzi realizza nel 1979 un libro d'artista dal titolo *Ovvietà della misura - Poetica della distanza*.

Il volume è composto da fotografie incollate su cartoncino Bristol, da alcuni disegni originali e da testi di Scaccabarozzi stesso in cui vengono esposte le ragioni del programma artistico che lo impegna in quegli anni e che si sviluppa soprattutto in ordine ai rapporti fra i dati primari (già esistenti) e i dati costruiti. Un piccolo glossario redatto dall'autore stesso illustra i punti di questa riflessione e indica i temi su cui Scaccabarozzi intende lavorare nella pratica artistica:

1. le 'diverse soluzioni formali' che possono essere adottate: linee quasi rette; registrazioni di esitazioni, tremolio, storture, nel tracciare linee rette a mano.
2. la superficie: cioè il calcolo e la dichiarazione del quantitativo dipinto sulle superfici.
3. il tempo: la divisione del tempo riproposta in sovrapposizione, parole o numeri scritti nell'ordine in continua sovrapposizione su una superficie data.
4. il peso: l'esattezza della misura messa in dubbio dall'esperienza visiva, frammenti di colore pesati ed incollati su tela.
5. l'ironia: misura reale -misura rappresentata, l'immagine del sole posta a confronto con la misura di un puntino, dipinto sul vetro di una finestra, quasi simili, la misura rappresentata dell'oggetto in questione, ovviamente sta sulla foto.
6. la necessità del no: radicale opposizione tradotta in semplice misura numerica, scrivendo ripetutamente no.
7. la condizione particolare: operazione di scrittura iniziata con la mano sinistra e terminata con la destra.
8. il volume: lavori che trattano paradossalmente la misura in unità di volume, paradosso che si spiega mediante l'iniezione nella tela di quantità di colore diluito, che per assorbimento e espansione, da volume diviene superficie. anche in questo caso, l'esattezza delle misure viene messa in dubbio dall'esperienza della visione.⁴⁹

È un programma ambizioso che lo impegnerà dal 1979 al 1983 con l'indagine delle diverse soluzioni formali possibili, ponendosi, anche con una certa ironia, il compito di misurare pesi, volumi, liquidi e superfici. Il colore viene iniettato nelle tele, vengono usati frammenti secchi di colore, viene usata la scrittura che è intesa a misurare sulla superficie lo scorrere del tempo, rappresentato dal sovrapporsi delle parole che chiaramente indicano la scansione temporale.

È un programma almeno in parte riconducibile ad alcuni assunti tipici dell'arte concettuale che è

⁴⁸ E. Grazioli, *Anni Ottanta ...*, cit., p. 105

⁴⁹ A. Scaccabarozzi, *Antonio Scaccabarozzi retro-spettive 1965-1993*, cat. mostra (Galleria Hoffmann, Friedberg, 11.9.1993 - 1.12.1993)

attività creativa... rivolta prevalentemente alla progettazione ed all'ideazione, ad un quid in cui l'opera stessa si situa per suscitare o evidenziare una situazione o un'immagine mentale privilegiata⁵⁰.

2. Le Misurazioni

Con le *Misurazioni* continua la riflessione di Scaccabarozzi sugli strumenti del linguaggio dell'arte e sulle loro possibilità espressive che già lo aveva impegnato nei cicli precedenti.

I procedimenti [...] hanno il loro centro di ricerca nei procedimenti linguistici [...] sono procedimenti linguistici ed ad un tempo procedimenti mentali come per Boetti, Albini [...] Ma c'è in questi procedimenti un fondamentale elemento in più: il gioco sul linguaggio. Non prendono per buona la lingua materna e la sua convenzione⁵¹.

Il programma artistico delle *Misurazioni* si concretizza in una prima serie di lavori dedicati alla contrapposizione fra "l'ovvietà della misura" e "la poetica della distanza", dove il primo termine "misura" indica la convenzionalità di un'unità capace di definire alcune caratteristiche (peso, lunghezza, durata) di un artefatto, mentre il secondo termine "distanza" indica il percorso che conduce l'artista a realizzare l'opera, misura la complessità dell'azione concreta che costituisce l'artefatto, è, in altri termini, l'indicazione del processo artistico.

attribuisco più precisamente alla "distanza" l'importanza di qualità, spazio, tempo, percorso, esperienza, mentre invece alla "misura" la semplice constatazione di una azione fatta con dei parametri di misurazione convenzionali.⁵²

Scaccabarozzi guarda con disincanto la certezza delle misure e mostra come le misure possono cambiare se collocate in un diverso sistema di riferimento.

Il concetto di misurazione nelle quattro opere che presenterò si riferisce alla superficie, al volume, al peso e al tempo. Per la superficie ho tracciato un cerchio su un foglio di carta assorbente, ho rimosso la sua superficie con una lametta e ne ho calcolato la misura in centimetri quadrati; per il volume ho iniettato 24 centimetri cubi di acqua in un cartoncino assorbente per trattenere paradossalmente la misura in volume, anche quando ne vedo il risultato visivo; per il peso ho strappato un foglio per farne una forma sempre circolare e poi lo ho pesato in grammi, per il tempo ho misurato lo stesso in minuti secondi impiegati per tagliare una forma circolare con un coltello. Per quanto riguarda l'idoneità della carta che ho scelto va considerata in due sensi, sia nel facilitare l'operazione, come nel caso dell'iniezione di acqua in carta assorbente per misurarne il volume, sia nel rendere difficoltosa la stessa. Nel taglio col bisturi infatti il suo impasto molle non semplifica l'azione non essendo questa il mezzo più adatto. Anche in tale caso, nonostante le difficoltà, la carta è "idonea" perché nel risultato visivo si vede la traccia delle difficoltà.⁵³

Mentre le misure, in quanto unità convenzionali, rappresentano l'ovvietà, il termine *poetica della distanza* vuole significare questo particolare approccio attraverso cui le contraddizioni possono essere svelate.

⁵⁰ G. Dorfler, *Ultime ...*, cit., p.132

⁵¹ E. Grazioli *Anni Ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, cit., p. 110

⁵² L. Erba, *Antonio Scaccabarozzi - Strettamente personale*, in Più idee, n. 2, 1981, p. 55

⁵³ *ibidem*

La differenza fra quello che noi sappiamo e quello che noi vediamo, cioè la differenza tra la massa fisica e l'impressione sensoriale, era provocatoria e per l'uomo razionale degli anni '80 era un invito ad avere più fiducia nei propri sensi: uno a zero per l'arte.⁵⁴

Le *Misurazioni* sono quindi il risultato di un lavoro di indagine delle relazioni tra una misura reale e la sua decifrazione visiva.

... E intendo l'arte come ricerca e sperimentazione: ricerca dei modi di visualizzare il pensiero o l'intuizione sulla base del linguaggio sviluppato liberamente nei segni, nelle forme, nei colori, sperimentando concretamente tutti gli aspetti della comunicazione visiva, le sue contraddizioni, le sue tensioni, gli aspetti fisici, ottici, numerici, simbolici, espressivi ecc... [...]⁵⁵

Del 1979 è anche *Misura/Distanza* un'opera provocatoria che parte dalla misurazione del volume di Giulio Carlo Argan *L'arte moderna*. Il libro viene misurato in tutte le sue parti per porne in risalto lo spessore, che è la distanza che deve essere percorsa per comprendere il volume in quanto contenitore emblematico dell'esperienza della storia dell'arte della propria generazione. La "poetica della distanza", è un'operazione artistica di tipo concettuale. Nel 1970 Joseph Kosuth spiegava

L'arte che io definisco concettuale è fondata sulla ricerca della natura dell'arte; di conseguenza, non è propriamente l'attività di costruire proposizioni artistiche, ma un elaborare, uno sviscerare tutte le implicazioni di tutti gli aspetti del concetto 'arte'. Dunque concettuale come stretta investigazione sull'idea stessa di arte.⁵⁶

Scaccabarozzi, che proviene dall'esperienza degli strutturali legata alle tematiche dell'arte programmata, condivide l'assunto che l'opera d'arte sia nel procedimento che consente di giungere ad un risultato che non è mai definitivo ma che è sempre aperto verso ulteriori soluzioni, è sempre, in senso letterale, un progetto.

C'è un lavoro poco conosciuto, ma molto significativo della fine degli anni '70 dal titolo *Misura reale-misura rappresentata*. E' questa una delle rare volte in cui Scaccabarozzi usa la fotografia come una forma di registrazione tesa ad indagare il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione. Un procedimento di chiara matrice concettuale. Si misura la distanza fra due oggetti che viene diversamente comparata: la distanza reale, quella percepita e quella riprodotta nell'immagine. Una porzione di paesaggio naturale, le cui dimensioni sono visibilmente evidenziate da segni di una rappresentazione in scala, è trasposto nell'irreale costruzione della scala fotografica e, successivamente, in un'ulteriore fotografia, presentato con precise indicazioni sulle sue proporzioni reali. La discrepanza tra la dimensione reale, la scala di rappresentazione e la realtà dello spazio diventa evidente. Conoscenza e percezione sensoriale divergono. L'osservatore è costretto a non poter utilizzare ragione e razionalità come misura di tutte le cose. La misurazione della realtà ed il dimensionamento di tale misurazione nell'immagine indica le differenze irriducibili fra realtà, immagine della realtà e lo spazio privo di rappresentazione fuori dalla fotografia.

In *Misura reale-misura rappresentata* noi vediamo l'immagine come un'immagine dell'immagine, capace di affermare solo la propria realtà, oscillando perennemente tra la sua impossibilità ad essere misurata e la

54 K. Rabus, *Antonio Scaccabarozzi - Quantità*, cat. mostra presso (Galerie Katrin Rabus, Bremen, 20.1.1991-3.3.1991) Perspektiven offsetdruck, Bremen, 1991

55 L. Veronesi, *Perché continuiamo a fare ed insegnare arte?* testo della conferenza (Bologna Galleria d'Arte Moderna, 1977) riedito in P. Bolpagni, A. Di Brino, C. Savettieri (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, cat. mostra (Fondazione Raggiante, Lucca, 9 ottobre 2011- 8 gennaio 2012), p. 238

56 L. Vergine, *Joseph Kosuth riscrive Wittgenstein al neon*, in *Parole sull'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 208

sua misura esterna e rappresentativa.

L'aspetto peculiare di tutte le opere di questo artista è di chiarire una fondamentale differenziazione. E' una questione di differenza fra ciò che è fisicamente presente (...) e ciò che con questo può essere creato in termini di complessità artistica ed esperienza visiva.⁵⁷

Fra le diverse sperimentazioni del misurabile che impegnano in questo periodo Scaccabarozzi un posto importante occupano le *Iniezioni Endotela* del 1980. Queste opere consistono nell'indagine delle relazioni tra una misura reale di pigmento e la sua decifrazione visiva.

Nel campo della pittura (intesa qui in senso lato come produzione artistica di immagini) il lavoro, cioè il mestiere, consiste nel realizzare attraverso i più diversi strumenti concreti delle idee o dei pensieri comunicabili solo otticamente, cioè nel dare a questi una forma che sia reale, che possa agire sulla nostra capacità ricettiva attraverso l'apparato visivo...⁵⁸

Si misura il peso di una macchia o di un colore, quanto se ne impiega, che è il dato oggettivo, e quale è il risultato soggettivo, cioè la percezione visiva che se ne ricava. In queste opere il colore, in quantità conosciuta, viene iniettato nella tela verificando che ogni volta occupa diversamente la superficie secondo modalità imprevedibili. Le opere di questo periodo sono una sperimentazione ed una analisi sul colore al fine di dimostrare non l'assolutezza della percezione ma la sua relatività.⁵⁹ Si tratta di evidenziare, con il linguaggio dell'arte, come alcune misure convenzionali possano essere controvertibili, di fronte all'esperienza artistica.

E' evidente in questo atteggiamento la necessità di ridiscutere, alla luce di un personale dizionario, lo strumento ed il linguaggio che la stessa esperienza aveva fino ad allora suggerito e definito. Scaccabarozzi ha adottato... un ampio quanto ulteriormente ingrandibile repertorio di tecniche, dalla stesura uniforme del pennello, all'immersione della tela nel pigmento diluito, all'iniezione sulla tela stessa, all'applicazione infine sul supporto di grumi di colore, verificando così i diversi effetti che gli strumenti materiali utilizzati realizzavano a partire dall'unità di misura dichiarata: le opere del ciclo risultano allora essere nomenclature di un repertorio tendente all'infinito. E' evidente, rispetto a quanto appena detto, una continuità a regolare l'intenzione dell'operare: non a caso questa nuova fase è accompagnata da un materiale di supporto e da una tecnica di stesura sostanzialmente diverse rispetto ai casi precedenti. L'oggetto esiste solo in quanto risulta definito dalla stesura che, più o meno uniforme, a seconda della consistenza del pigmento, occupa buona parte della superficie... Sempre più lucidamente l'intenzione espressiva di Scaccabarozzi sembra essere quella dell'opera come registrazione dei tempi e dei modi con cui può determinarsi la sua realizzazione.⁶⁰

E' ben presente a Scaccabarozzi il paradosso fra conoscenza e percezione, che egli esplora con ogni mezzo di indagine. Ha infatti piena consapevolezza del procedimento che usa anche se non può prefigurarsi il risultato.

L'ultima di queste esperienze è intitolata *Iniezioni Endotela*. Essa tratta la misura paradossalmente in unità di volume, consistendo nell'iniezione nella tela di quantità di colore diluito, che per assorbimento si trasforma in superficie. Altro paradosso è quello della misura-volume messa in crisi dal risultato visivo. Ad esempio, poniamo di iniettare 25 cm

57 S. Berg, *Il peso di un'immagine*, in *VELATURE - Giallo di Napoli*, cat. mostra (Galerie Katharina Krohn, Basilea, 2007).

58 L. Veronesi, *Perché continuiamo ...*, cit., p. 237

59 Cfr. L. Caramel, *L'interrogazione sistematica: Frascà, Minoli, Scaccabarozzi*, cat. mostra (Galleria Lorenzelli, Bergamo, 30 maggio- 30 giugno 1977)

60 A. Veca, testo a catalogo per la mostra *Antonio Scaccabarozzi*, Galerie Hoffman, Friedberg, dal 27.8.1983 al 28.10.1983 (traduzione personale)

cubi di colore nella tela con una sola iniezione, ne risulterà una quantità di colore. Iniettiamo ora l'equivalente in misura, 25 volte 1 cm cubo. Il risultato che avremo ottenuto, visivamente non risulterà equivalente come ci aspettavamo.⁶¹

Nelle *Iniezioni Endotela* si tratta dunque di convertire paradossalmente il volume in unità di misura di superficie, iniettando nella tela quantità di colore diluito che, per assorbimento, si trasforma in superficie. In tutte queste opere di Scaccabarozzi “sempre il risultato pittorico oscura il punto di partenza concettuale.”⁶² Anche nelle *Immersioni* del 1982 il bagno della tela nel colore produce i risultati più diversi. I paradossi che Scaccabarozzi si propone di evidenziare sono due.

Il primo riguarda il passaggio da una ad altra unità di misura, dall'unità di misura del volume all'unità di misura della superficie. Un passaggio che, se si rimanesse all'“ovvietà della misura”, sarebbe impossibile. Iniettando in una tela una determinata quantità di colore, quindi un certo volume misurabile in centimetri cubici, attraverso l'assorbimento e l'espansione il pigmento diventa una superficie, quindi bidimensionale e misurabile con una diversa unità di misura.

Non è l'unico paradosso perché c'è anche un ulteriore paradosso visivo. Per esempio se si iniettano 25 cc. di colore in una sola operazione, si ottiene una macchia di una data superficie che è misurabile.

Se invece si immette per 25 volte 1 cc di colore, pur avendo iniettato lo stesso volume, si otterrà una macchia di dimensioni diverse.

L'ovvietà della misura è fornita dai 25 cc. mentre la poetica della distanza è espressa dal risultato visibile. L'operazione artistica concettuale rivela senza mediazioni possibili la diversità di percezione della stessa realtà.

Nello svolgimento dell'azione stessa non si verifica alcuna falsificazione o correzione del risultato, l'eventuale inganno, la consapevole intromissione consiste nel fatto di fornire dati relativi alle misurazioni utilizzate...e... nei confronti dell'accettazione della inattaccabilità dell'esperimento... l'atteggiamento ironico mantiene ‘distanza’ e assume una posizione decisiva laddove mostra inconciliabilità, perlomeno sotto il profilo logico, tra i parametri dell'uno o dell'altro, oppure dimostra l'intreccio tra il primo ed il secondo e l'(unica) spiegazione è il quadro (il risultato estetico).⁶³

In questa sperimentazione nell'uso eterodosso del colore, elemento forte è la sorpresa, il gusto della scoperta: l'autore osserva il graduale formarsi della composizione cromatica sulla tela, senza poter immaginare l'effetto complessivo che questa avrà una volta conclusa.

Penso che il ruolo dell'artista consista nel saper inaugurare un nuovo e diverso sguardo verso le cose. Questo è un punto prioritario. L'opera d'arte deve sospendere le consuete modalità denotative, deve porre in crisi quelle categorie trascendentali che tanto ci rassicurano ma che, inevitabilmente, ci rendono passivi e ci portano ad aderire al “si impersonale”. Si tratta di distinguere i pensieri vivi dai pensieri morti.⁶⁴

Ovviamente scompare in questa sperimentazione la coerenza dell'immagine ed i lavori si presentano continuamente diversi. L'autore stesso ne è emozionato.

Certamente la mia mentalità è razionale, e credo che la mia opera lo provi. Però la ragione è sempre e solo uno

61 A. Scaccabarozzi in A. Madesani, *Il raro ...*, cit., pp. 56-58

62 cfr. W. Vomm, *Antonio Scaccabarozzi. Eine Werkübersicht*, cat. mostra (Städtische Galerie/ villa Zanders, a Bergich Gladbach, gennaio-aprile 1994)

63 A. Veca, *Antonio Scaccabarozzi*, cit.

64 I. Melioli, *Dialoghi sull'arte, Conversazione tra Iler Mediolì e Marinella Paterni*, in R. Barilli (a cura di) *Iler Mediolì*, cat. mostra (Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia, 4 dicembre 2005-29 gennaio 2006), Mazzotta, Milano, 2005, p.22

strumento che guida il processo creativo. Non è un fine ma un mezzo, un metodo soprattutto. Da questo metodo non è affatto esclusa l'emozione: l'equilibrio, il ritmo, i rapporti precisi di forme e colori, generano, secondo me, un'emozione estetica.⁶⁵

In realtà questa sperimentazione, che pare elementare, suscita riflessioni non affatto semplici sull'apparenza e la percezione visiva del mondo ed è funzionale alla ricerca di un modo sincero di esercitare il mestiere d'artista che per Scaccabarozzi è la continua ricerca di comprensione della realtà attraverso l'arte. Come Scaccabarozzi stesso ha sempre sottolineato verificare le idee direttamente sulle cose riveste per lui un'importanza non solo professionale ma anche esistenziale, è ragione del suo lavoro ma anche della sua consapevolezza di vita.

All'insegna del ‘fare pittura’ si apre anche la fase successiva, quella delle *Quantità*, che occuperà l'artista dal 1983 al 1994.⁶⁶

3. *Le Quantità*

All'inizio degli anni '80 coesistono tante e diverse teorizzazioni della pratica artistica. Accanto all'arte gestuale e segnica, permangono diverse correnti concettualiste, e si va affermando una pittura materica, che privilegia i valori legati all'uso di materiali particolari che si sovrappongono ed identificano con la stessa forma espressiva.

Inizia a proporre i suoi temi il movimento della Transavanguardia con il recupero di tecniche e tematiche tradizionali, miscelato alla citazione delle grandi avanguardie storiche di inizio Novecento, e, come afferma Bonito Oliva

l'ideologismo del poverismo e la tautologia dell'arte concettuale trovano un superamento in un nuovo atteggiamento che non predica alcun primato se non quello dell'arte e della fragranza dell'opera che ritrova il piacere della propria esibizione, del proprio spessore, della pittura non più mortificata da incombenze ideologiche e da arrovellamenti intellettuali⁶⁷

In questo contesto complesso si pone per gli artisti la necessità di trovare un nuovo modo di ‘reinventare il medium’.⁶⁸

Ogni artista è preso tra il dovere, e il senso, la sensibilità, di non ripetere il già noto e quindi di reinventare, e l'altrettanto dovere di non inventare qualsiasi cosa, solipsisticamente, ma qualcosa che sia in grado di diventare un ‘medium’, cioè un codice al tempo stesso innovativo e comprensibile agli altri⁶⁹.

Anche se attento alla poliedricità di queste sperimentazioni Scaccabarozzi rimane sostanzialmente un solitario, che traccia il suo cammino in autonomia, guarda le esperienze coeve ma non si piega alle teorizzazioni se non per la parte che sente a sé sincrona.

65 P. Quaglino, *Luigi Veronesi*, cat. mostra (Ravenna, Soggetta Lombardesca 1983), Essegi, Ravenna, 1983, p. 101.

66 S. Bartolena, *Misurare, verificare, esperire, conoscere ... e sempre dubitare...*, in S. Bartolena (a cura di), *La certezza del dubbio. La ricerca di Antonio Scaccabarozzi*, cat. mostra (Heart-Spazio Vivo, Vimercate, novembre- dicembre 2012), p. 25

67 G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 169

68 Cfr. R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Mondadori, Milano, 2005

69 Elio Grazioli, cit., p. 109

Scaccabarozzi, che nel primo ciclo degli Strutturali, aveva messo in discussione il ruolo del supporto e dello strumento e che, con le *Misurazioni* e le *Iniezioni Endotela*, aveva voluto misurare il colore, con le *Quantità* riprende, in maniera originale, la riflessione sia sul supporto che sul colore.

E' all'inizio degli anni '80 che è nata la fase della qualità di colore che, sebbene modificata, sto attraversando tuttora e che senza dubbio è quella che pone più interrogativi: il colore è il protagonista dell'opera, un unico colore steso su materiali differenti e con mezzi differenti rendendo evidenti le tecniche usate, il procedimento svolto.⁷⁰

Scaccabarozzi riflette ancora una volta sull'attività pittorica, cercando di decifrarne i meccanismi e di trovare un linguaggio che possa parlare all'uomo contemporaneo.

Scontato che le arti visive abbiano esaurito la loro funzione narrativa, commemorativa e illustrativa, l'unica ragione perché entro una società in continua e rapida espansione possa sopravvivere l'arte è nella ricerca di nuove strutture e nuovi rapporti⁷¹

Il ciclo delle *Quantità* si riferisce a una serie di lavori iniziati nel 1983, nei quali viene esplorato il rapporto reciproco fra quantità di colore e area dipinta. Si tratta di "opere caratterizzate dall'idea che stendere una quantità di colore sia già fare pittura"⁷².

Nelle *Quantità* dunque il colore si presenta nella sua fisicità, privo appunto di altra immagine che non sia quella della sua quantità.

I materiali usati spaziano dallo smalto all'acrilico alla pittura vinilica, su tela e su tavola, all'acquerello, fino al pastello a cera, in particolare per gli interventi sulla carta di giornale.

I colori usati sono di natura industriale, soggetti all'usura, non c'è pretesa di preziosità, né di eternità, piuttosto una dichiarazione di normalità, anche nell'uso di pigmenti comuni, destinati a deperire nel tempo, come tutti gli oggetti.

Quello che sembra peculiare è la ricerca di un'estetica tutta endogena [...], nei 'giochi di linguaggio' e nei 'procedimenti', con quello che essi hanno di modo di essere, di sensibilità, di modo di stare al mondo⁷³

Predomina in queste opere il colore monocromo, che monocromo però non è mai, non fosse altro che per le peculiarità dei diversi tipi di colore e di tecniche che vengono usati, dall'acquerello all'acrilico, per i tempi sempre diversi di stesura ed infine per lo stesso spessore diverso del pigmento.

Nel punto dove il pennello intinto nel colore ha toccato per la prima volta il supporto, il pigmento si asciuga prima ed alla fine si restringe e può virare in altro colore. Nel punto dove invece il pennello tocca con leggerezza l'intensità del colore diminuisce e svanisce in una pallida traccia.

A Scaccabarozzi è essenziale questa morfologia operativa [...] Il colore è tutto e tutto costituisce un colore: quantità liquida, pressione della spatola, velocità del gesto, energia.⁷⁴

La densità o la trasparenza del colore sono dunque espressione del movimento del dipingere che è fondamentale per la struttura definitiva dell'opera. Questo modo di impiegare il colore acquisisce ancora

70 L. Pagano, *Incontro con l'arte "scomoda" del pittore meratese Antonio Scaccabarozzi*, Il Giornale di Lecco, 10 settembre 1990

71 Lea Vergine, *Parole sull'arte*, Il saggiaiore, Milano, 2008, p. 115

72 A. Pasotti, F. Padovani (a cura di), *Antonio Scaccabarozzi ...*, cit., 2011

73 E. Grazioli, *Anni '80 ...*, cit., pag. 111

74 M. Panzera, *Antonio Scaccabarozzi*, cat. mostra (Centro d'arte Santelmo, Brescia, 3 marzo 1991)

maggior evidenza quando si tratta di pittura a colore vinilico su grandi tele dove i larghi tratti diagonali iniziali della pennellata costituiscono l'unica differenziazione di un piano cromatico chiuso.

E' un tratto che avvicina questo ciclo di lavori alla riflessione ed alla pratica artistica di un maestro molto amato da Scaccabarozzi, Antonio Calderara.

Lo scopo è di sollecitare lo spettatore a vedere, liberando il suo occhio dall'intasamento di immagini che produce la società attuale e costringendolo a sostare sul colore monocromo, che sembra avere nelle opere di Scaccabarozzi come in quelle di Calderara "una potenza ed un'efficacia etica oltre che estetica [...] quale per l'appunto Goethe aveva individuato nella sua *Farbenlehre*."⁷⁵

Le prime *Quantità* sono dipinte su un sottile foglio di plastica trasparente. E' il primo uso di un materiale che poi diventerà molto importante nell'opera di Scaccabarozzi: il polietilene.

Il foglio leggerissimo, all'inizio aderisce al muro per via delle cariche elettrostatiche, fino a che col tempo, per i cambiamenti di temperatura nell'ambiente circostante, il colore sembra fondersi con il supporto e l'opera quasi si distacca dalla parete e diventa un oggetto con una sua autonoma realtà.

Un fenomeno fisico che Scaccabarozzi guarda con interesse, che lo porta a riflettere sulla possibilità di fare a meno del supporto e che lo introduce quindi agli *Essenziali*.

Il supporto diviene quasi invisibile ed è il colore che costruisce l'opera.

Di quanto colore [...] devo caricare un leggerissimo foglio di plastica trasparente per farlo diventare una sola cosa con la terra? [...] Quanto funzionano su di noi il vuoto o i pieni, la trasparenza, la velatura, lo scuro, l'aperto, ciò che è evidente e ciò che è celato? [...] Quanto?⁷⁶

Sono i lavori che maggiormente si avvicinano al successivo ciclo degli *Essenziali*, nei quali il supporto sparirà per lasciare completamente spazio alla pennellata e alla gestualità e nei quali il colore acrilico e il mastice, sostenuti da una leggera struttura in lana di vetro, vengono presentati in tutta la loro matericità. Nel 1987 appaiono i primi giornali dipinti in cui il colore usato è una vernice semitrasparente, che fa trasparire la stampa del giornale sotto il colore.

I bordi del giornale, le zone stampate, le colonne ottengono così un nuovo significato, come assorbiti in una condizione di colore. Il colore copre parzialmente le parole scritte sulle pagine dei giornali con le loro notizie quotidiane, già obsolete il giorno seguente.

L'inizio e la fine della stesura del colore sono evidenti, ai margini della superficie il gesto uniforme oltrepassa il bordo della carta.

Le variazioni di colore della pennellata più o meno intensa, registrano la maggiore o minore velocità del gesto pittorico, registrano appunto la scansione temporale del dipingere, che sottolinea la scansione temporale delle notizie del giornale.

Uno stato d'animo particolare decide, e l'azione si compie in una stesura di colore (...) Un tempo emozionale, intenso, critico, di un'avventura che sembra ripetersi nel gesto e nella forma, fino a sfidare la copia. Si tratta di un atto quasi disperato che vorrebbe fissare qualcosa di preciso, nella illusoria speranza di prendere tempo al flusso inevitabile del cambiamento.⁷⁷

75 G. Dorfler, *Ultime ...*, cit, p. 69

76 N. Rouchota, *L'emozione del metodo*, Crocetti, Milano, 2012, p. 23

77 A. Scaccabarozzi, *Emotion und Methode/ Metodo e emozione*, cat. mostra (Galerie der Kunstler, Munchen 1987)

Capitolo 3.

Dai materiali diversi al ritorno al colore.

1. *Gli Essenziali*

Dal 1990 Antonio Scaccabarozzi lavora a corpi pittorici senza supporto. Sono lavori liberi, flessibili, impossibile la loro classificazione in categorie tradizionali di pittura o rilievo.

Sono spatolate di colore misto a colla, con uno scheletro di lana di vetro fissato dietro che serve a dar loro la stabilità strutturale necessaria. Queste opere non poggiano su una base, si posizionano direttamente a parete, mediante gancetti che Antonio fissa con estrema cautela sul retro.⁷⁸

Per comprendere gli *Essenziali* è opportuno far riferimento al titolo di questo ciclo di opere; i titoli infatti sono sempre stati molto significativi nell'opera di Scaccabarozzi.⁷⁹

Direi di seguire il procedimento usuale di fronte ad un oggetto d'arte: quello di capire e dare senso a ciò che vediamo, attraverso una lettura attenta, raccogliendo più dati possibili, anche quelli apparentemente banali come il titolo, la data, le dimensioni, il materiale usato, come è stato usato, perché, [...] Tutte queste informazioni che l'opera concede alla lettura danno già un quadro.⁸⁰

Nel caso degli *Essenziali* il titolo è la spiegazione più chiara ed immediata di queste opere. Non c'è nulla di ulteriore rispetto al colore. La pratica del dipingere aveva sempre implicato la necessità del supporto, di una superficie definita che fosse spazio per i segni cromatici e grafici. Molti artisti, negli anni sessanta, ne avevano enfatizzato il ruolo e la funzione estetica. Anche Scaccabarozzi, proprio in quegli anni aveva riflettuto sulla qualità del supporto nel ciclo degli Strutturali, quando, abbandonato il pennello, aveva scelto come strumenti il martello e la fustella. Ma poi alcuni autori, molto importanti nella formazione di Antonio Scaccabarozzi, come Fontana e Klein, avevano messo in discussione anche il limite costituito dalla cornice e avevano evidenziato la possibilità di un continuum pittorico.

Ecco allora Fontana e Kaprow, Klein e Pistoletto, Stella e Flavin che [...] fanno intervenire una maggiore superficie che è quella dello spazio pluridimensionale. Così, caduta la barriera della cornice, si può occupare qualunque territorio, [...] quadro, parete, stanza, [...].⁸¹

⁷⁸ N. Rouchota, *L'emozione del metodo*, cit., p. 26

⁷⁹ Nel commentare l'importanza dei titoli in Scaccabarozzi E. Longari in *Variabile*, cit., 2012, p.8, richiama la definizione di Duchamp del titolo come "colore mentale"

⁸⁰ N. Rouchota, *Antonio Scaccabarozzi - Talento e Rigore*, cat. mostra (Villa D'Adda Mariani, Casatenovo, 21.3.2009-25.4.2009)

⁸¹ G. Celant, *Artmix*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 110

Scaccabarozzi, che è sempre stato attento alle riflessioni delle principali correnti artistiche della sua epoca, sperimenta questa continuità pittorica negli *Essenziali*.

In queste opere vengono totalmente aboliti non solo il supporto, ma anche qualunque limitazione spaziale e definizione di grandezza, mentre rimane solo impressa la traccia del gesto nel disporre il colore. Vengono appesi direttamente a parete e si fondono con lo spazio intorno.

Ancora una volta Scaccabarozzi si pone il problema del linguaggio dell'arte e sente la necessità di trovare un nuovo modo di esprimersi, un nuovo alfabeto, in questo caso privilegiando il colore nella sua matericità. "Larghi segni di spatola, stretti, o più stretti ancora, seguono uno dopo l'altro in ordine musicale, tracce con lo stesso senso di sequenza che diventano la calligrafia di una scrittura a colori"⁸².

L'artista inventa il suo alfabeto: la spatola viene caricata di colore, quel colore sentito come bisogno in quel momento. Il colore si emancipa dal supporto, si libera nello spazio e trova la propria, autonoma, collocazione.

Una riflessione sul gesto che sottende al dipingere. La ricerca della struttura essenziale della pittura⁸³.

Quello degli *Essenziali* appare dunque un gesto radicale, nel tentativo di riconsiderare la pittura 'in sé stessa' nel suo farsi e nella potenza dell'atto gestuale.

Negli essenziali il colore si è staccato dal suo supporto ed è diventato indipendente; quello che vediamo è il puro materiale, è il colore come essenza della pittura.

Il compito del pittore è nuovamente in primo piano a ridiscutere la superficie tra staticità e movimento, tra centro e margine. Un nuovo significativo contributo al tema support-surface.

2. *I Polietileni*

Verso la fine degli anni '80 le mutate condizioni sociali ed economiche favoriscono un clima di rinnovata fiducia nel sistema produttivo e nella sua tecnologia.

Frutto di questa mutata situazione è anche un rinnovato interesse degli artisti per tecniche e materiali nuovi, che peraltro sono sempre stati molto importanti nell'arte del Novecento, a cominciare dalle sperimentazioni degli inizi del secolo.

Già nei programmi didattici del Bauhaus veniva infatti sollecitato l'affinamento della sensibilità verso i nuovi materiali come linfa necessaria per una nuova progettazione.⁸⁴

Nel secondo dopoguerra si era già avuto, a cominciare dall'esperienza informale, un rinnovato rapporto con le tecniche pittoriche non più intese come meri strumenti finalizzati a tradurre un'immagine mentale, ma come impiego di una materia che possa essere direttamente costitutiva dell'immagine.⁸⁵

Alcune innovazioni tecnologiche il cui uso era divenuto rilevante nella vita quotidiana, come ad esempio i polimeri sintetici cioè le plastiche, avevano sollecitato fortemente gli artisti che si cimentarono in sperimentazioni con questi nuovi materiali in maniera trasversale, indipendente quindi dalla loro appar-

⁸² N. Rouchota in A. Madesani, *A. Scaccabarozzi. Antologica*, cit., p. 68

⁸³ S. Bartolena, *Misurare, verificare, ...*, cit., p. 27

⁸⁴ F. Gallo, *Innovazioni nella tradizione*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche*, Carocci, Roma, 2011, p. 38

⁸⁵ G.C. Argan, *Materia tecnica e storia dell'Informale*, (1959) ora in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Torino, 1992, vol. III, t. II, pp. 197-203, citato in F. Gallo, *Gesto e materia*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche*, Carocci, Roma, 2011, p. 88

tenenza a diversi movimenti.⁸⁶

Già Dubuffet utilizza il polistirolo (polimerizzazione dello stirene), soprattutto negli anni dal 1962 al 1974, lavorandolo con il seghetto come se fosse marmo e raffina la tecnica per poterlo conservare, data la sua friabilità, utilizzando resine epossidiche.

Il plexiglas (polimetacrilato di metile) affascina gli artisti per le sue caratteristiche di trasparenza e luminosità. Nel 1967 Gino Marotta presenta a Foligno un'opera dal titolo *Bosco Naturale-Artificiale* in cui lo spazio è riempito da una sagoma di albero trasparente, appunto in plexiglas, che si alza dal pavimento al soffitto di fronte ad una parete a specchio che ne moltiplica il volume virtuale.

Il poliuretano espanso flessibile, noto come gommapiuma, interessa diversi artisti. Da Piero Gilardi che dal 1964 realizza i suoi *Tappeti- natura*, da lui definite 'sculture da vivere', a Agostino Bonalumi, che con la gommapiuma imbottisce le sue estroflessioni, a Giulio Turcato che ne fa il supporto delle *Superfici lunari* del 1966-69, utilizzando le bolle del materiale come strutturalmente evocative dei crateri del satellite. Burri utilizza il cellotex (pannello di cellulosa pressato con rivestimento plastico) e, dopo averlo usato come supporto, dal 1975 ne incide ed asporta la pellicola superficiale creando un gioco di parti lucide ed opache, trasformandolo da semplice supporto ad elemento espressivo.

Carla Accardi è fra le prima in Italia nel 1964 ad usare colori fluorescenti su fogli di materiale plastico trasparente, il sicofoil, con cornici di plexiglas o semplicemente arrotolati su se stessi.⁸⁷

Carla Accardi in particolare teorizza la necessità di lavorare con tecniche contemporanee:

la scelta delle tinte fluorescenti e della plastica risponde alla costante ricerca di effetti di luce, di trasparenza, di leggerezza, ma anche di fluidità con l'ambiente intorno: forse per togliere al quadro il suo valore di totem⁸⁸

L'ambiente artistico negli anni '90 ha dunque pienamente accettato la legittimità del ricorso a tutte le nuove strumentazioni che nel corso degli anni precedenti avevano caratterizzato solo le avanguardie.

In questo periodo, insieme ad una ripresa dei grandi temi degli anni '60, si assiste anche ad una rilettura delle esperienze concettuali.⁸⁹

Tutto ciò ha trovato una vaga confluenza nell'etichetta di Post-concettuale, con cui si è chiuso il secolo scorso, dove il "post" sta proprio a significare un senso conclusivo di riepilogo, quasi di passerella finale, che vede le varie soluzioni rientrare in scena ma con ritmo accelerato, agile, non privo di aspetti ludici, distensivi.⁹⁰

Scaccabarozzi, che ha sempre coltivato nella sua pratica artistica anche una riflessione di matrice concettuale, riprende, proprio in questo periodo, l'utilizzo di materiali diversi come era già accaduto agli esordi del suo lavoro artistico, alla metà degli anni '60.

E' verso la metà degli anni '90 che Scaccabarozzi incontra infatti un materiale importante per il successivo sviluppo del suo percorso artistico: il polietilene.

86 Un primo periodo di sviluppo della ricerca scientifica ed industriale sulle plastiche inizia negli anni '20 e, contemporaneamente, nel mondo dell'arte, si definisce il programma del Costruttivismo russo. Nam Gabo ed Anton Pevsner proprio nel 1920 pubblicano a Mosca il Manifesto del Realismo, in cui, fra l'altro, vengono proposti i nuovi materiali. F. Gallo, *Nuovi materiali*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche*, Carocci, Roma, 2011, p. 60

87 *ivi*, pp. 59-67

88 C. Accardi in C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini (a cura di), *Tecniche e materiali*, in "Marcatré", 37-40, 1968, p.70, in F. Gallo, *Nuovi Materiali...*, cit., p. 67

89 La testimonianza indiretta di questa ripresa dei temi degli anni precedenti si ritrova nei nomi di questi movimenti artistici dal Neo-pop al Neo-minimalismo. Sul punto cfr. R. Barilli, *Storia dell'arte* ..., cit., pp. 515-522.

90 R. Barilli, *ivi*, p. 523

Dalle *Prevalenze* in poi Scaccabarozzi aveva avvertito la necessità di liberare il colore dai condizionamenti del supporto, fino a focalizzare nel ciclo degli *Essenziali* l'attenzione sul gesto che si faceva colore e sul colore che diventava opera, senza la necessità di essere sostenuto da alcuna struttura.

E' appunto questo lavoro di ricerca, che caratterizza gli *Essenziali*, che lo avvicina ai materiali plastici ed al polietilene in particolare. I primi *Essenziali* infatti vengono dipinti su di un supporto di plastica.

Quando ho scoperto questo materiale, il polietilene, ho subito intuito che possedeva numerose caratteristiche che corrispondevano alle mie aspirazioni di lavorare sulla trasparenza, sulla leggerezza, duttilità, instabilità ecc. Infatti il materiale si rivelò perfetto⁹¹

Ad affascinare l'artista è l'estrema semplicità del materiale, di cui lui stesso sottolinea più volte la forte componente di quotidianità.

Il polietilene è un prodotto industriale che non possiede di per sé proprietà espressive particolari, è uniforme nel colore e nella superficie, non ha una storia culturale che ne testimoni impieghi artistici ma semplicemente è il comune materiale dei sacchetti della spesa e dei sacchi per l'immondizia.

Scaccabarozzi astrae il materiale dalla sua funzione originaria, gli offre nuove forme e lo inserisce in un progetto di arte visiva.

i materiali non sono importanti [...] è la trasformazione che subiscono nelle mani dell'artista, che coincide con il loro diventare 'pittura'.⁹²

Liberando il materiale dal suo uso quotidiano Scaccabarozzi permette allo spettatore di vederlo sotto una nuova luce.

In questa pratica si avvicina alla sensibilità propria del movimento dell'arte povera

L'uso di materiali non privilegiati [...] un legare le opere ad eventi di tutti i giorni, un viaggio alle origini di sapore eracleo che aiutasse ad avere esperienza del mondo in innocenza e verità. Ridare un senso autentico alle nostre facoltà di vedere e sentire, distorte dalla manipolazione della società consumistica; proporre un'arte che fosse fatta di quotidiano, che fosse, al limite, la vita essa stessa. [...] isolando ed enfatizzando elementi di uso comune, si metterà il pubblico in condizioni di vedere e non di guardare soltanto, cose cui, di solito, non presta attenzione alcuna.⁹³

Anche se contemporaneo all'uso della tela di sacco, del ferro e del catrame da parte di diversi artisti degli anni '80 e '90, l'uso del polietilene non ha per Scaccabarozzi nessun particolare significato ideologico. Questo uso non diventerà mai per lui un "cerimoniale apotropaico, (...) una sorta di esorcizzazione contro i nostri ulcerosi disagi di fine secolo"⁹⁴, come accade per esempio a molte esperienze artistiche a lui contemporanee che si focalizzeranno sull'uso dei rifiuti.

Il polietilene per Scaccabarozzi è quello che è e niente altro, un semplice materiale libero da riferimenti. "La sua 'bellezza rivelata' non è una proprietà intrinseca ma... la determinazione estetica dell'artista."⁹⁵

91 A. Scaccabarozzi, *A. Scaccabarozzi. Talento & Rigore* cat. mostra (Villa d'Adda Mariani, Casatenovo, 21 marzo 2009 - 25 aprile 2009), p. 39

92 M. Volpi, *Burri*, in C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini (a cura di), *Tecniche e materiali*, in "Marcatré", 37-40, 1968, p.67-68, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea* ..., cit., p. 89

93 L. Vergine, *Arte povera. Arte e vita, i materiali senza qualità* in *Parole sull'arte*, Il Saggiatore 2008, p.281

94 L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte* in *Parole sull'arte*, cit., p.288

95 M. Gooding, *Material: couleur*, cat. mostra (Centre Régional d'Art Contemporain di Montbéliard - Settembre 2000), p. 78 (traduzione personale)

Non c'è nulla di dissacratorio nell'uso di questo materiale industriale ma semplicemente il riconoscimento di una produzione industriale che ormai è intrinseca alla natura che ci circonda e con la quale ci si deve misurare e ci si può riconciliare.

Questa attenzione positiva e curiosa alla nuova natura della realtà che ci circonda è una costante della riflessione artistica di Scaccabarozzi. Per lui l'artista deve misurarsi serenamente con il tempo presente ed i suoi materiali. "Non vivere mai il presente vuol dire non vivere mai"⁹⁶.

Scaccabarozzi è colpito dalla presenza semplice e quotidiana di questo nuovo materiale che consente di farsi intendere anche da chi di arte non si interessa, la sente anzi da tempo lontana, fuori registro o non condivisibile. Per questo si torna anche a parlare, a trattare di cose comuni, nel vero senso della parola, e concrete, reali, necessarie, condivise: l'arte è un modo diverso di vederle, un richiamo al riguardarle, piuttosto che subirle o darle per evidenti⁹⁷.

L'autore guarda con interesse e positiva curiosità la nuova natura che ci circonda e che la tecnologia ha modificato anche nelle piccole cose che accompagnano la nostra esperienza quotidiana.

E. Longari definisce questo sguardo come "leggerezza, di calviniana memoria"⁹⁸ per cui

la conoscenza del mondo diventa ... percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero. Lucrezio vuole scrivere il poema della materia ma ci avverte subito che la vera realtà di questa materia è fatta di corpuscoli invisibili. E' il poeta della concretezza fisica, vista nella sua sostanza permanente e immutabile, ma per prima cosa ci dice che il vuoto è altrettanto concreto che i corpi solidi. La più grande preoccupazione di Lucrezio sembra quella di evitare che il peso della materia ci schiacci. Al momento di stabilire le rigorose leggi meccaniche che determinano ogni evento, egli sente il bisogno di permettere agli atomi delle deviazioni imprevedibili dalla linea retta, tali da garantire la libertà tanto alla materia quanto agli esseri umani. La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo.⁹⁹

Non è un caso che siano i polietilene a rappresentare l'opera di Scaccabarozzi nella mostra Giorgio Morandi ed i morandiani, curata da Angela Madesani nel 2002 a San Donato Milanese.

Qui sono in mostra alcuni suoi lavori diafani, leggeri, realizzati con povere plastiche industriali, polietilene, dove la materia e l'ombra da essa creata assumono un'analoga importanza. Qui come è già stato sottolineato (...) è stata raggiunta la primaria identità di luce -forma- colore. Qui sta il senso dell'intima corrispondenza con Calderara, certo, ma anche con Morandi. [...] il vuoto è determinante, un vuoto esistenziale in cui si colloca una puntuale riflessione filosofica sulla pittura [...] un richiamo a Morandi, alla sua essenzialità, alla sua sintesi pittorica.¹⁰⁰

Del polietilene Scaccabarozzi apprezza anche la mobilità.

Il polietilene infatti si muove imprevedibilmente nello spazio, per una corrente d'aria o per il passaggio dello spettatore, cambiando quindi il contesto di riferimento. "Il polietilene attiva lo spazio e lo trasfor-

96 N. Rouchota, *L'emozione...*, cit., p. 29

97 E. Grazioli, *Anni '80 ...*, cit., p. 113

98 "Nel corso degli oltre quarant'anni di attività di questo artista riservato e puntuale si coglie, infatti una leggerezza di matrice calviniana. Una leggerezza densa di significato che ha caratterizzato la sua vita di artista e di uomo." A. Madesani, *Il raro ...*, cit., 2010, p. 13. Parla di leggerezza calviniana anche E. Longari, *A. Scaccabarozzi. Variabile*, cit., p.74

99 I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, p.10

100 A. Madesani, *Giorgio Morandi ed i morandiani*, cat. mostra (Galleria d'Arte Contemporanea Cascina Roma, San Donato Milanese, 18 maggio-23 giugno 2002), pp. 19-20

ma contemporaneamente in un'immagine di sé."¹⁰¹

La mobilità del materiale è molto importante nella pratica artistica di Scaccabarozzi che ha sempre guardato con profondo interesse alla rappresentazione del movimento.

E' un interesse che data dai primi anni '60, dall'amicizia fraterna con Colombo. Anche se Scaccabarozzi raramente costruì macchine cinetiche, se si esclude *Quadratmobile Diagonale*, la rappresentazione del movimento lo aveva sempre affascinato.

Già nei fustellati ad esempio aveva adottato una tecnica esecutiva legata al movimento ritmico.¹⁰² Ed il risultato visivo dei lembi di carta, diversamente sollevati, evocava il movimento.

Scaccabarozzi è affascinato da questa vibratilità del polietilene che, alla minima sollecitazione, si sposta individuando pieni e vuoti sempre cangianti.

Egli amava di questo materiale anche la sua condizione di deperibilità.¹⁰³ Non si preoccupava affatto della durata delle sue plastiche, che venivano spesso conservate piegate, in una tasca o in un cassetto. Proprio il successivo riutilizzo di molte di esse porta a caricare queste installazioni anche di un valore di riflessione aggiunto legato alla loro esistenza effimera.

Il lavoro imperniato attorno all'indagine su questo nuovo materiale prosegue per circa dieci anni, fino alla metà degli anni 2000 e comprende i cicli delle *Sagomature* (flosci e barriere), delle *Ekleipsis* e delle *Banchise*. Ad oggi questa grande produzione deve essere ancora del tutto ordinata. Natascia Rouchota, vedova dell'artista che sta provvedendo alla catalogazione, parla di più di 200 opere già registrate ma di un lavoro ancora non terminato.¹⁰⁴

L'uso che Scaccabarozzi fa del polietilene cambia significativamente nel tempo; nei primi anni '90 utilizza il materiale nel ciclo delle *Sagomature* e fissa la sua attenzione sul rapporto di queste fragili architetture con lo spazio, negli anni successivi ne esalta la suggestione del colore nelle *Banchise*.

La prima serie di lavori con il polietilene prende il nome di *Sagomature*.

In un primo momento sono solo interventi di sagomature lineari da appendere alle pareti mentre successivamente diventano anche installazioni come nelle *Cancellate* o anche semplicemente come nei *Flosci* che dividono gli ambienti. Scaccabarozzi interviene sul materiale con la tecnica del taglio in negativo, la sagomatura o *découpage*: una sorta di lavoro di sottrazione che crea l'opera.

Da quando l'arte moderna si è posta come un fare, basato sull'attività della mano e dell'occhio, teso a costruire un oggetto in sé stesso, l'esperienza costruttiva e formale di tutte le cose è mutata, passando dall'imitazione del reale alla costruzione del reale: l'arte quale atto autonomo del conoscere. [...] Tagliare e organizzare sulla superficie e nello spazio le forme e le figure, le immagini e i materiali, è stato un processo radicale, perché ha modificato il processo di percepire la realtà, quanto di costruire la sua nuova esistenza. La prima concezione moderna del design, della fotografia, della grafica, della moda e del cinema scaturisce dal cubismo e dal suo taglio, in senso pragmatico e linguistico. Tagliare è pensare e vedere.¹⁰⁵

E' quindi un procedimento di sottrazione che crea la forma immagine. Il polietilene si adatta perfettamente a questo intervento.

La forma e il colore sono gli unici elementi che appaiono.

101 S. Berg, *Il peso di un'immagine*, cat. mostra (Galerie Katharina Krohn, Basel, 2007.)

102 La fustella ruotava di 1/8 ad ogni applicazione e, attraverso questo movimento quasi impercettibile, ma rigoroso e regolare, solo dopo otto giri era riportata alla posizione di partenza.

103 N. Rouchota comunicazione personale (e-mail in data 22 giugno 2013)

104 N. Rouchota comunicazione personale (e-mail in data 8 luglio 2013)

105 G. Celant, *Artmix*, cit., p. 204

In questo passaggio Scaccabarozzi limita al minimo il suo intervento. Non fa che conferire forma geometrica al foglio sottile; il rapporto di queste opere con lo spazio, fisico e reale, è molto importante. L'artista semplicemente taglia, appende e così costruisce un nuovo spazio visuale, diverso da quello naturalistico e prospettico ma diverso anche dal 'non spazio' dell'astrattismo geometrico e costruttivista.¹⁰⁶ Come sottolinea Calvesi nell'esperienza artistica contemporanea si è persa

L'idea stessa di spazio rimpiazzata con l'*Informale* dal protagonismo della materia, dagli automatismi del principio di energia [...] quale appare nelle riproduzioni fotografiche dell'esperimento di Rubbia.

Se l'idea stessa di spazio è entrata in crisi, questo non sarà più "rappresentato", ma semplicemente percorso, vissuto, occupato: ed ecco l'arte evolvere verso le tipologie (o "topologie") dell'installazione e della struttura nelle loro varietà di forme: [...] quelle più pertinenti ad una volontà di articolare, misurare, delineare lo spazio, intervenire nel suo invisibile corpo¹⁰⁷

E' così che l'arte contemporanea tenta di rispondere alle sollecitazioni della riflessione scientifica del novecento sulla struttura dello spazio, del tempo, della materia.

L'esperienza di Scaccabarozzi con le fragili architetture dei *Polietileni*

Elimina tutta la teatralità formale e tutte le possibilità di narrazione. Ci troviamo di fronte alla staticità ed alla semplicità delle linee orizzontali e verticali pure. Se queste forme evocano strutture architettoniche come il limite ed il bordo di una finestra, i pieni ed i vuoti di una cancellata o anche le facciate dei templi si tratta solo di suggestioni fuggitive. Con la sola consistenza di una fantasia architettonica. Sono impressioni immediatamente smentite dalla fragilità diafana degli oggetti stessi. Arricciati e piegati, sensibili alla più piccola corrente d'aria, cangianti e frementi sui loro fili leggeri ed attraversati dalla luce. Così queste immagini architettoniche sono negate dal materiale stesso che le ha evocate. Non hanno nessuna delle qualità della pietra o del legno e quindi non evocano nessuna impressione di solidità. Più raro e stupefacente queste forme-oggetti ci rendono visibile il fenomeno del materiale-colore. Le straordinarie opere di Scaccabarozzi ci ricordano la bellezza del reale. Senza false promesse, il miracoloso spazio che noi occupiamo¹⁰⁸

Secondo Longari i *Polietileni* nel percorso di Scaccabarozzi assolvono la stessa funzione del *papier découpé* nell'opera di Matisse¹⁰⁹.

Anche in questo caso si tratta appunto di ritagliare, di dare forma direttamente al colore.

Di conseguenza le linee non saranno più dei contorni bensì dei percorsi, all'interno di un ambiente di cui contribuiscono a tracciare la mappa (...) Fissate con spilloni, ma non come insetti da collezione, queste forme si muovono e girano. Mantengono la loro autonomia.¹¹⁰

La volubile 'vita propria' delle sagomature obbliga l'occhio dell'osservatore a una continua messa a fuoco, sulla forma ed attraverso la forma.

Nel 1993 Scaccabarozzi comincia a tendere tra due chiodi un filo di nylon sul quale viene adagiato il foglio di materiale dalla consistenza membranosa; in questo modo i polietileni captano ogni minima varia-

106 Cfr. G. Dorfler, *Ultime ...*, cit., 2011.

107 M. Calvesi, *Arte e Scienza*, cat. mostra (XLII biennale di Venezia), Electa, Milano, 1986, p.47

108 Mel Gooding, *Materian ...*, cit., 2000, pp.77-79 (traduzione personale)

109 E. Longari, *Variabile*, cit., p. 76

110 X. Girard (a cura di), *Henri Matisse*, cat. mostra (Accademia di Francia, Roma, 17 ottobre-29 dicembre 1991, Palazzo Reale, Milano, 22 gennaio-29 marzo 1992), pp. 172-173

zione ambientale e reagiscono ad ogni cambiamento elettrostatico e non solo.¹¹¹

In queste opere delicate, fortemente e volutamente deperibili si percepisce una attenta riflessione sullo spazio.

Di fronte a lavori di questo tipo, riemerge chiaro l'interesse dell'artista per la valenza estetica del vuoto.

Quando un soffio di vento muove le foglie e le fa fremere, gli insegna a star leggero con la mano con le forme con i colori sulla tela e a dare spazio, peso e significato al vuoto.¹¹²

Dal 2002 Scaccabarozzi non sagoma più i *Polietileni*, ma comincia a sovrapporre diversi fogli. In questo modo nascono le *Ekleipsis* e le *Banchise*: si tratta di opere che, proprio a partire dal semplice meccanismo della sovrapposizione, stimolano lo spettatore a riflettere sui temi dell'osservazione e della trasparenza. Nelle parole stesse di Scaccabarozzi "un ciclo di opere che valorizza la misura in profondità, fra una realtà visibile ed una più nascosta."¹¹³ Le *Ekleipsis*

sono opere composte da due corpi cromatici fissati a breve distanza, uno sopra l'altro. Spostando il punto di osservazione rispetto all'opera, avviene anche uno spostamento della superficie soprastante, fino a coprire completamente l'altra.¹¹⁴

Si tratta di un'indagine sulla complessità dello sguardo; una ricerca di matrice concettuale sull'impossibilità di giungere alla verità delle cose e sulla relatività delle stesse.

E' infatti possibile per l'osservatore osservare sia il medium in sé sia lo stesso medium come confine attraverso il quale fare propria la realtà dell'insieme.

Come sottolinea Galbusera, "Scaccabarozzi gioca con l'ambivalenza dell'osservazione scegliendo di rappresentare il medium visivo attraverso il quale la visione stessa si rende possibile".¹¹⁵

Il fitto dialogo con lo spettatore che caratterizza tutto il lavoro di Scaccabarozzi investe anche le plastiche. La precisa volontà di calare i *Polietileni* nello spazio, creando una demarcazione tra quel luogo e un 'oltre' indefinito, è infatti un chiaro invito al completamento del mosaico emotivo di differenti realtà che si palesano o rimangono celate.

In queste opere delicate, fortemente e volutamente deperibili, cui il mercato volge sostanzialmente le spalle (un mercato fortemente ancorato all'idea di 'immortalità' delle opere d'arte), sta racchiuso uno dei più profondi fini di una ricerca coraggiosa, complessa, coerente.

Scaccabarozzi ha avvertito durante tutta la sua esistenza un continuo bisogno di profondità, di andare oltre la mera apparenza dei fenomeni, applicandosi continuamente a cogliere il senso profondo della realtà che ci circonda.

Con le *Banchise* invece i fogli, di diverse dimensioni, vengono appesi ad un filo di nylon e preservano così la loro possibilità di movimento dettata dalla reazione a qualunque stimolo esterno, compreso il semplice transito di un corpo.

Scaccabarozzi si è sempre concentrato sulla qualità e quantità delle stesure cromatiche, e le pellicole di

111 Nei ricordi della moglie si colloca l'episodio del gatto del gallerista che, attratto dal movimento di una tela, cerca di aggrapparvisi dilaniandola. Scaccabarozzi mantiene l'opera in mostra anche se rotta perché appunto viva, soggetta all'usura del tempo e degli eventi.

112 N. Rouchota, *L'emozione ...*, cit., p. 19

113 A. Madiesani, *Il raro ...*, cit., p. 18

114 *ibidem*

115 A. Galbusera, *Materie Plastiche*, in S. Bartolena, *La certezza del dubbio ...*, cit., p. 43

polietilene, nelle loro stratificazioni, gli consentono di separare contemporaneamente lo spazio e la luce in modo sempre mutevole.¹¹⁶

Il titolo *Banchise*, che richiama il colore translucido ma anche il silenzio della vasta distesa dei ghiacci, sembra voler rispondere alla richiesta dell'uomo moderno che Dorfles esplicita ne *L'intervallo perduto*. L'intervallo, il vuoto e la pausa, sono, per Dorfles, una necessità fisiologica da riconquistare all'interno, di un "colossale e ubiquitario [...] inquinamento immaginifico, il più grande cui la civiltà abbia mai assistito."¹¹⁷

Insomma l'artista deve recuperare un lasso di tempo indispensabile a prendere le distanze da questa planetaria ipertrofia segnica, un intervallo necessario a generare riflessioni critiche e pratiche artistiche che possano creare uno spazio di distensione mentale, costruire ambienti di silenzio rigenerante. Per lui e per chi osserva l'opera.

Il fitto dialogo con lo spettatore che caratterizza tutto il lavoro di Scaccabarozzi investe anche le *Banchise*.

Fra l'artista e l'oggetto artistico da lui creato si inserisce lo "sguardo" di chi osserva. Lo "sguardo" va ben al di là del fenomeno fisico della "visione", esso si estende al campo delle relazioni intersoggettive, non è semplicemente un attributo del soggetto ma una operazione nella quale il soggetto si costituisce in rapporto all'altro. L'immagine è percepita in relazione alla capacità inventiva dello sguardo ed al suo saper evocare altre immagini accumulate nella mente¹¹⁸.

3. Le Velature

Nel 1960 U. Kulterman presenta presso lo Städtisches Museum di Leverkusen la mostra *Monochrome Malerei*, che offre una prima panoramica degli artisti che avevano sviluppato una riflessione importante sui temi del rinnovamento della pittura attraverso il monocromo e il vuoto.¹¹⁹

Sono Rothko, Klein, Fontana, ma anche Calderara, Manzoni e Castellani. Tutti autori ai quali Scaccabarozzi ha sempre guardato con ammirazione ed interesse.¹²⁰

Il monocromo ha per questi autori significati diversi. Se per Fontana e Castellani la scelta del monocromo pare funzionale alla enfaticizzazione della dimensione spaziale delle loro opere, dei rilievi e dei tagli, per Manzoni, Rothko, Calderara si tratta di una totale rinuncia non solo alla figurazione ma alla forma, alla struttura, ad ogni altro elemento costitutivo del dipinto all'infuori del puro colore.¹²¹

Per tutti questi artisti c'è la necessità di liberare il colore dalla riduzione a "colorazione", di trasformare il colore in problema cognitivo, da risposta fisiologica a stimoli fisici indotti dalla realtà esterna a concezione mentale dell'uomo che interpreta e progetta la realtà, del vedere più con la mente che con gli

116 Cfr. E. Longari, *Parole Parole Parole...*, in 'Contagio', Mudima, Milano, marzo 2004

117 G. Dorfles, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino, 1980, p. 18

118 G. Macchi, *Spazio ... verso l'undicesima dimensione*, cat. mostra (XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia), Electa, 1986, p. 53

119 G. Zanchetti, *Monocromo, silenzio e vuoto nell'arte delle seconde avanguardie*, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, Milano, 1968

120 E. Longari, *Variabile ...*, cit., pp. 128-130

121 Cfr. G. Dorfles, *Ultime ...*, cit., pp. 67-77

occhi.¹²²

I colori sono 'i primi schemi della materia', codici generalissimi e convenzionali attraverso cui descriviamo la realtà. Si potrebbe affermare che i colori siano dunque sezioni autonome del linguaggio.¹²³

Il colore è presente fin dalle *Prevalenze*, ma assume via via un valore sempre più rilevante nelle *Quantità* e negli *Essenziali* fino a raggiungere la trasparenza dei *Polietileni*.

Con le *Velature* si torna alla pittura e all'atto del dipingere.

Le *Velature* sono l'ultimo passaggio artistico affrontato da Antonio Scaccabarozzi all'inizio del nuovo millennio.

Sono tele dipinte con un solo colore sul quale si stendono poi velature trasparenti sempre uguali a se stesse, applicate con il pennello, in numero però sempre diverso.

Il colore e la trasparenza restano ancora gli elementi principali. Le velature di colore sono ora dipinte sulla tela e creano nuove insospettabili esperienze. La concezione dell'opera è radicalmente cambiata rispetto alla precedente produzione che si basava sull'uso di fogli di polietilene.

La tela è dipinta inizialmente con un colore monocromatico, che è il fondo sul quale si stendono in seguito le velature con il pennello, che variano continuamente numero da un quadro all'altro. Sono di colore trasparente e assolutamente uguali nella stessa opera, sia d'intensità sia di colore, e sono sovrapposte ripetutamente fino alla fine.

Il lavoro si svolge costantemente fra il colore del fondo presente e quello della velatura scelta per l'occasione, se le applicazioni aumentano, il colore del fondo si allontana e il dipinto si trasforma sempre più nel colore della velatura. Nel corso del procedimento se tutto va per il meglio, ad un certo punto sopraggiunge un particolare stato emozionale ad indicare il compimento, facendo sentire chiaramente di aver raggiunto il senso dell'unione di questi due colori, che si fondono in una nuova unità attraverso la validità del processo. Questo risultato a volte si ottiene anche dopo una sola velatura.¹²⁴

Come rileva E. Longari, per Scaccabarozzi i più diversi supporti (acquerelli, velature, fogli e tele) fungono quasi solo da filtri per la luce. La sua sensibilità al tema della luce lo avvicina a quei pittori, Vermeer e Mondrian, Calderara e Rothko che per lui sono autori di riferimento, i pittori più amati. Calderara soprattutto ha grande importanza nella formazione artistica di Scaccabarozzi.

Il primo segnale di un rapporto fra Antonio e Calderara era il manifesto di una mostra della collezione di Antonio Calderara a Vaccago che figurava sul vecchio armadio bianco. Era un foglio che riportava tutti i nomi degli artisti, ed era la prima cosa su cui lo sguardo si posava entrando nello studio di Antonio, e siccome ogni cosa, certamente per tutti noi ma soprattutto per Antonio, aveva una sua precisa ragion d'essere, aveva un senso il fatto che fosse proprio lì e non altrove, il fatto che appena si entrava si vedeva questo manifesto, voleva dire qualcosa, testimoniava di un rapporto felice, non conflittuale, fatto di grande rispetto. Antonio Scaccabarozzi, con la sua opera, si sentiva completamente capito ed abbracciato da un'autorità dell'arte di quel periodo.¹²⁵

Nel diluvio di immagini che ci circondano e che ottendono i nostri sensi, Scaccabarozzi apre i nostri occhi a giochi di luce inusuali, riscopre veramente delicatezze luministiche settecentesche¹²⁶

Si possono certamente utilizzare anche per queste ultime opere di Scaccabarozzi le parole di G. Dor-

122 Cfr. A. Marcolli, *Il colore come scienza della visione*, cat. mostra (XLII Biennale di Venezia), Electa, Milano, 1986.

123 M. Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino, 2000, p. 18.

124 A. Scaccabarozzi, *A. Scaccabarozzi - Talento & Rigore*, cat. mostra (Villa d'Adda Mariani, Casatenovo, Lecco, 2009)

125 N. Rouchota in E. Longari, *Variabile ...*, cit., pp. 113-114

126 E. Longari, *Variabile*, cit., p. 20

Giunge a condurre fino alle estreme conseguenze , percettive ed estetiche , il problema della luce, così da ottenere che la luce viva, nel dipinto, della sua sola immateriale smaterializzata trasparenza.¹²⁷

Scaccabarozzi torna quindi al mestiere della pittura ma con una nuova consapevolezza, con un gesto pittorico che costruisce il colore tramite sovrapposizioni successive.

Non si tratta come nel passato della storia dell'arte dell'uso di velature per individuare particolari atmosfere ma di utilizzare questa tecnica tradizionale per inventare un colore nuovo.

Il colore di base influenza il numero di applicazioni proprio come queste alterano lo strato base del colore alla ricerca di quel punto preciso in cui il colore di base e la velatura, finalmente in equilibrio, creano un colore nuovo.

C'è ancora alla base del lavoro di Scaccabarozzi un rigoroso impianto metodico, che attraverso la ripetizione delle velature sempre uguali a se stesse, ma sempre diverse negli effetti, torna ad essere protagonista di quest'ultima fase della sua attività.

Non esiste una regola stabilita a priori per un perfetto equilibrio compositivo (variabile evidente invece nelle precedenti *Prevalenze*, dove un sistema di rette e distanze era alla base della struttura) ma, a determinare il compimento del quadro, è il raggiungimento di un particolare stato emozionale che consente all'artista di essere certo d'aver raggiunto il punto d'unione di questi due colori, che si fondono in una nuova unità.

Non esiste regola, come dice l'artista, e questo risultato a volte si può ottenere anche dopo una sola velatura. E' come se tutto il rigoroso impianto della sua ricerca precedente gli avesse consentito un'abilità innata, una disposizione poetica dell'animo, essenziale per cogliere l'emozione del colore, per sintetizzare una sorta di nuova unità emotiva.

Con questo ulteriore passaggio l'artista chiude il ciclo ideale che ha attraversato trasversalmente tutta la sua produzione, sviluppatasi lungo l'arco di 40 anni, e cioè la consegna alla sensibilità dell'osservatore di una nuova realtà, un nuovo colore.

Ma appunto per questo io mi definirei un pittore realista, dato che non riproduco un'immagine conosciuta nella realtà che ci circonda, ma produco un'immagine sconosciuta della realtà, dalla quale dare avvio a un'avventura conoscitiva.¹²⁸

127 G. Dorfler, *Antonio Calderara*, Milano 1966, (Archivio Fondazione Calderara, Vacciago di Ameno -NO-)

128 A. Scaccabarozzi, *Antonio Scaccabarozzi - Talento ...*, cit., p. 11

Antonio Scaccabarozzi nasce a Merate, in provincia di Varese, nel 1936, e vive quasi tutta la sua vita in un angolo di Brianza, a Montevicchia.

Lavora a Milano come ragazzo di bottega in una tipografia e la sera frequenta la Scuola Superiore d'arte applicata del Castello Sforzesco, dove si diploma nel 1959.

In quegli anni Milano vive un periodo di straordinaria vivacità culturale, tra gallerie d'avanguardia e sperimentazioni artistiche che segneranno tutti gli anni tra il 1960 ed il 1980.

Nel 1957 Antonio Scaccabarozzi parte per il primo dei suoi numerosi viaggi in Francia, a Parigi. Non si tratta del solo viaggio che Scaccabarozzi intraprende, negli stessi anni compie diversi spostamenti raggiungendo alle soste parigine soggiorni a Londra e Rotterdam.

Fin dagli esordi Scaccabarozzi suddivide la sua opera in cicli tematici. C'è una riflessione sottile sul tempo e sul suo scorrere in questo incedere ciclico del lavoro dell'artista, una riflessione che è anche esistenziale.

Nel periodo delle *Prevalenze* (1969-1979) pur esponendo principalmente in ambiti provinciali (galleria Santa Chiara e centro La Comune di Brescia, galleria Santelmo di Salò, galleria della Cappelletta di Osnago, galleria Il Cavallino di Venezia, studio Casati di Merate) scrivono di lui Luciano Caramel, Alberto Veca, Ernesto Francalanci, Vanni Schweiller, Paola Mola.

Dal 1970 al 1979 Scaccabarozzi si trova nella condizione di promuovere come amico e consulente privilegiato dello Studio Casati di Merate anche l'opera di altri pittori di avanguardia come Dadamaino, Giuseppe Spagnolo, Jorrit Tornquist, Gianni Colombo, François Morellet.

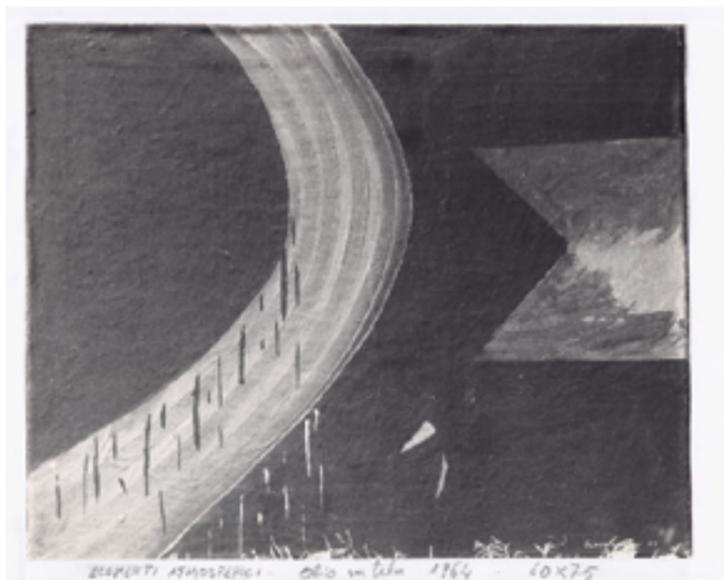
Nel secondo periodo, quello in cui Scaccabarozzi lavora alle *Misurazioni*, l'esperienza più importante è certamente la partecipazione alla mostra curata da Eligio Cesana "30 anni di arte italiana 1950-1980: la struttura emergente e i linguaggi espropriati" che si tiene alla villa Manzoni di Lecco dal novembre 1981 al gennaio 1982.

E' una rassegna che riconosce il ruolo importante di Scaccabarozzi nella ricerca artistica italiana del periodo. Insieme a lui espongono i protagonisti dell'epoca come Getulio Alviani, Tino Stefanoni, Emilio Tadini, Gianfranco Baruchello, Dadamaino, Paolo Scheggi, Mario Nigro, Enrico Baj, Lucio del Pezzo, Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi, Franco Angeli.

Dal 1986 con le *Quantità* comincia il rapporto sistematico con il mondo artistico tedesco che continuerà fino alla sua scomparsa. Da Monaco a Francoforte, da Basilea a Brema, le gallerie ed i critici tedeschi come J. Heenes ed E. Simons seguiranno sempre con interesse il suo lavoro.

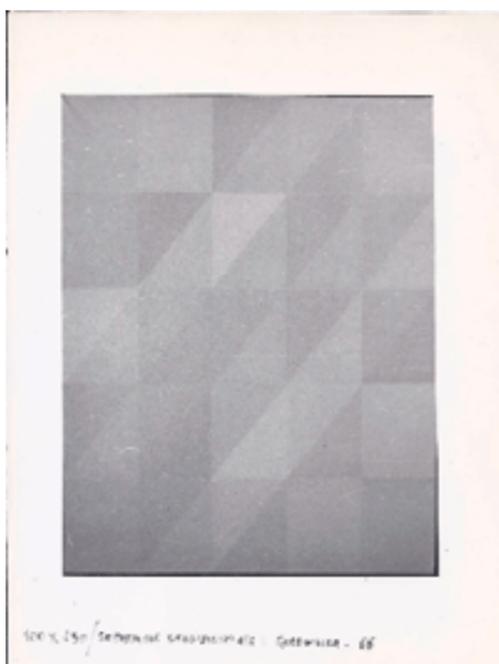
Antonio Scaccabarozzi muore nel 2008 a seguito di un incidente motociclistico presso Santa Maria Hoè, in provincia di Lecco.

Schede



1

Elementi atmosferici
1966
cm. 60 x 75
olio su tela
courtesy Natascia Rouchota



2

Superficie sensibilizzata
1966
cm 100 x 130
acrilico su tela
courtesy Natascia Rouchota



3

Quadratmobile diagonale
1969
cm. 46 x 46
nitro e perspex
Esposizioni: Vacciego di Ameno 2012, p. 28
courtesy Galleria P420 Bologna



4

Parallelismo progressivo

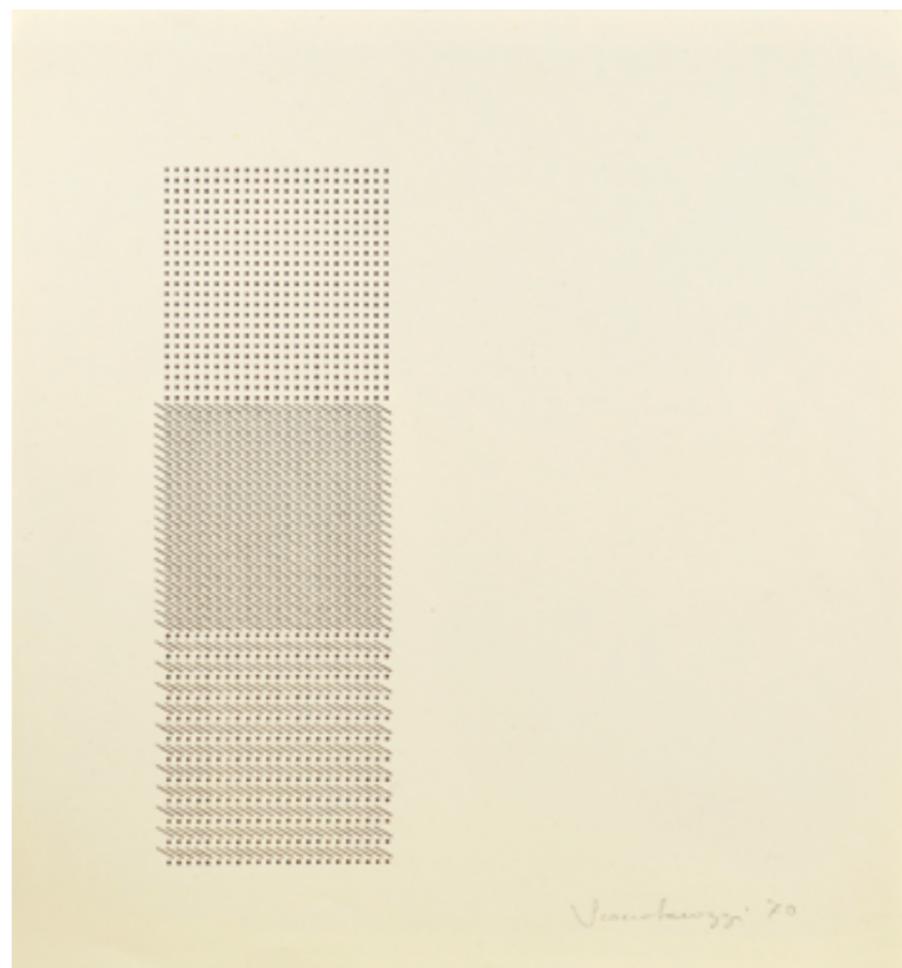
1970

cm. 11 x 54

dattilografia su carta su tavola

Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 29

courtesy Galleria P420 Bologna



5

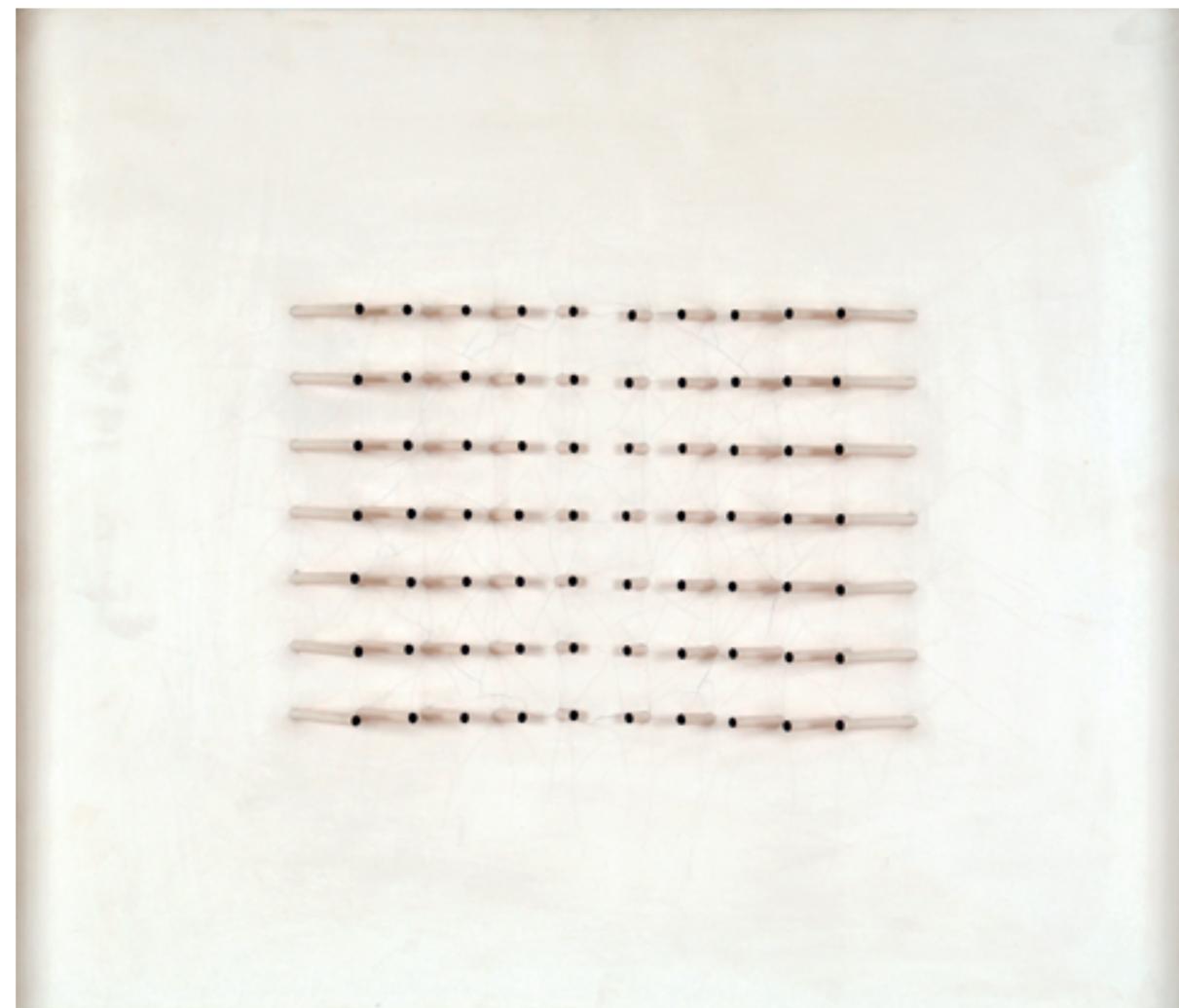
Senza titolo

1970

cm. 24,5 x 23

Dattilotipia su carta

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



6

Convergente

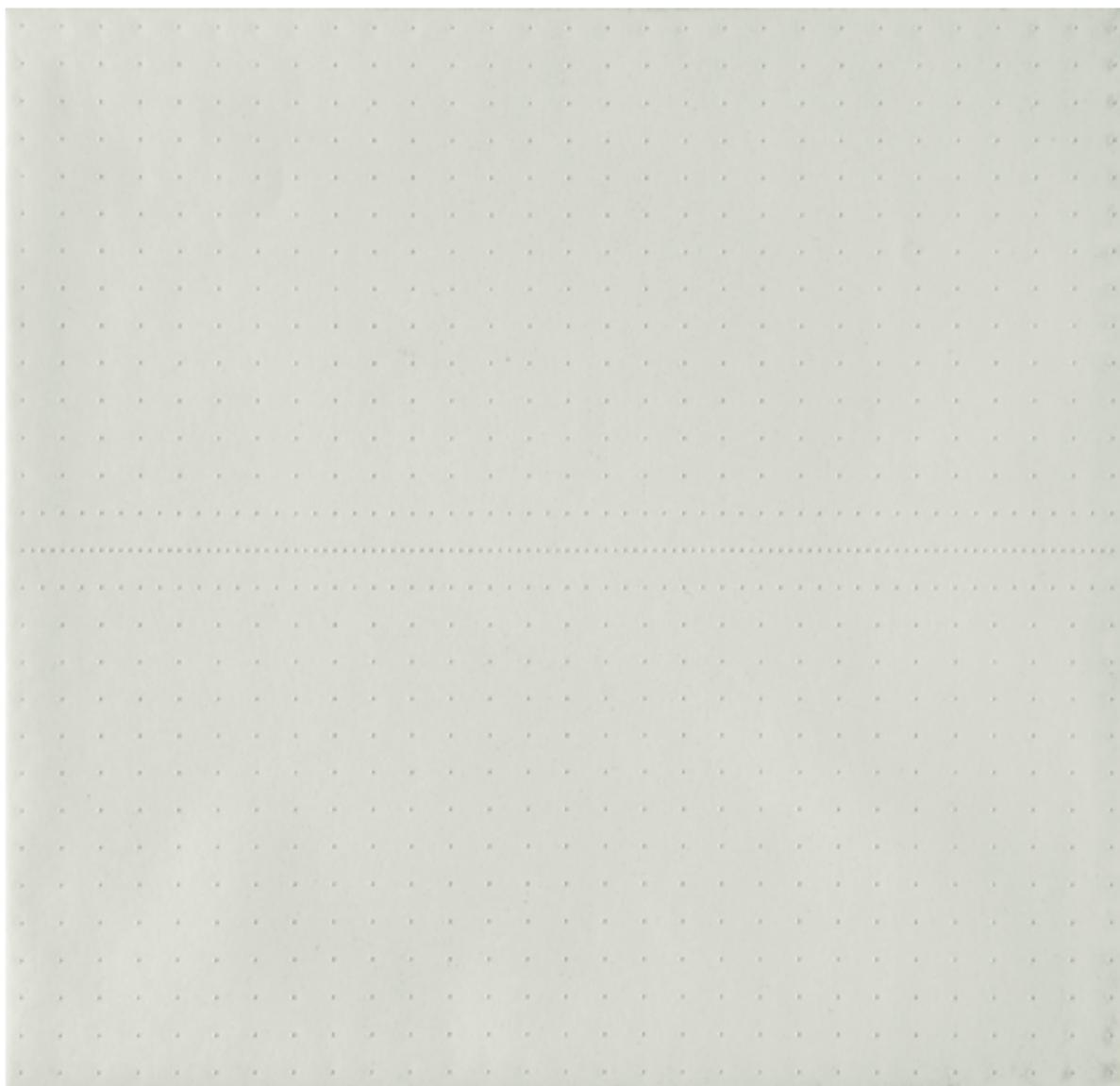
1970

cm. 66 x 76

Legno e acrilico su tavola

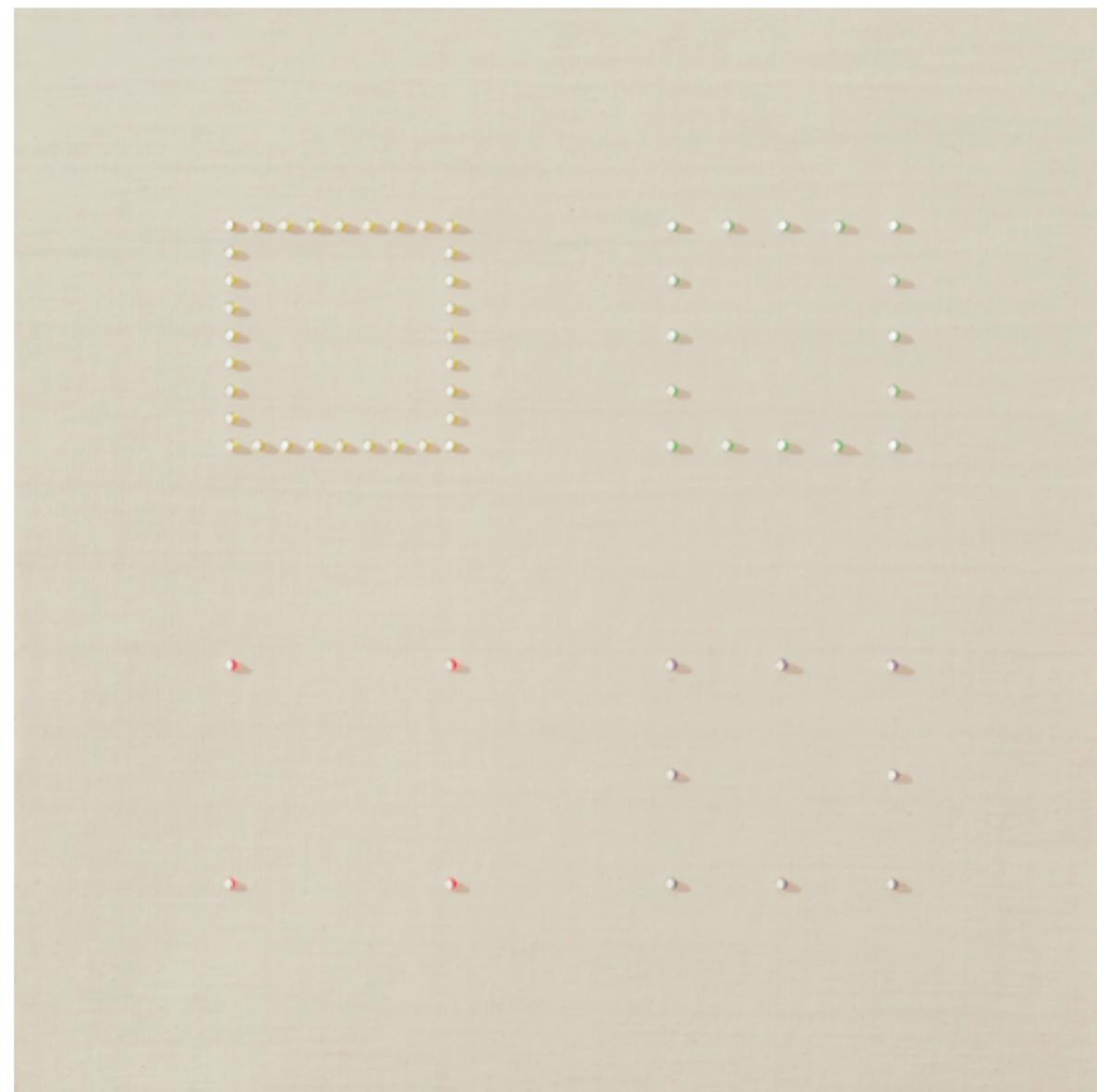
Esposizioni : Vacciago di Ameno
2012, p. 30

courtesy Galleria P420, Bologna



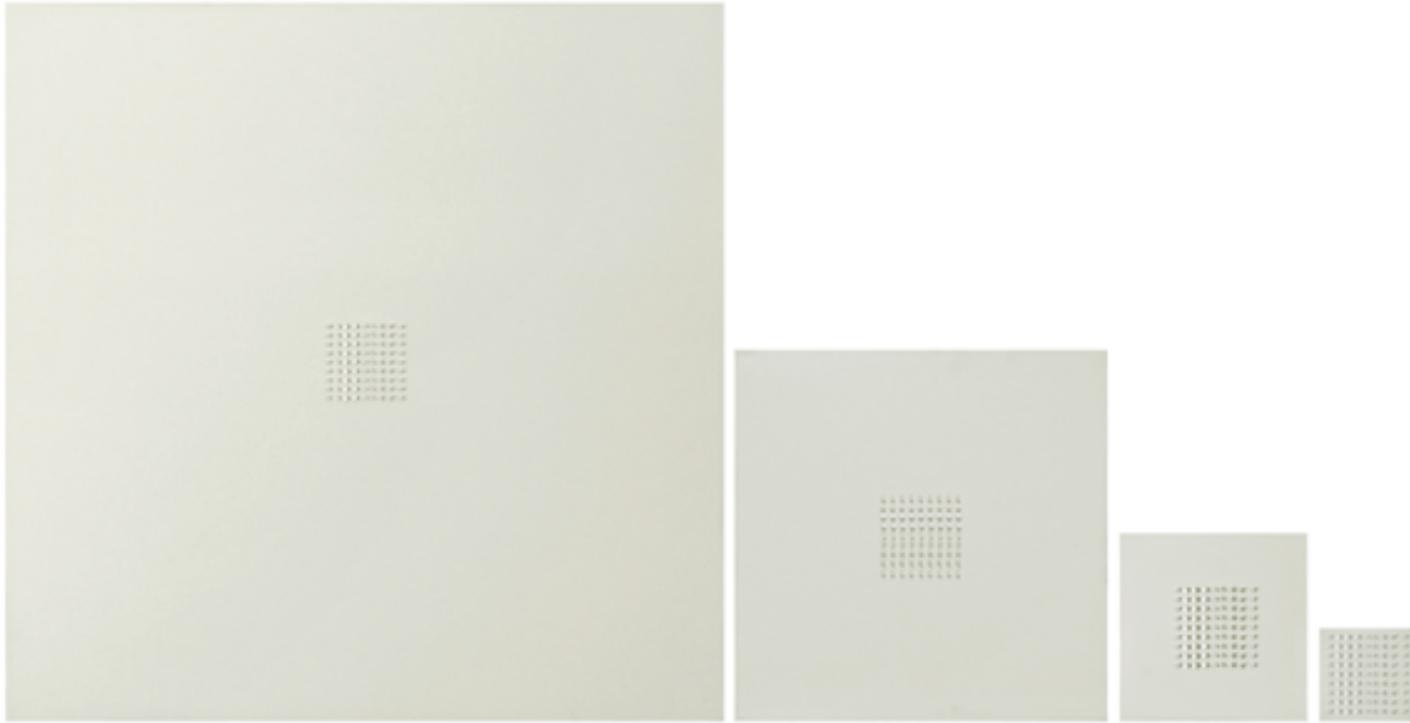
7

Dattilografia
1970
cm. 29 x 30
Dattilografia su carta
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 31
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



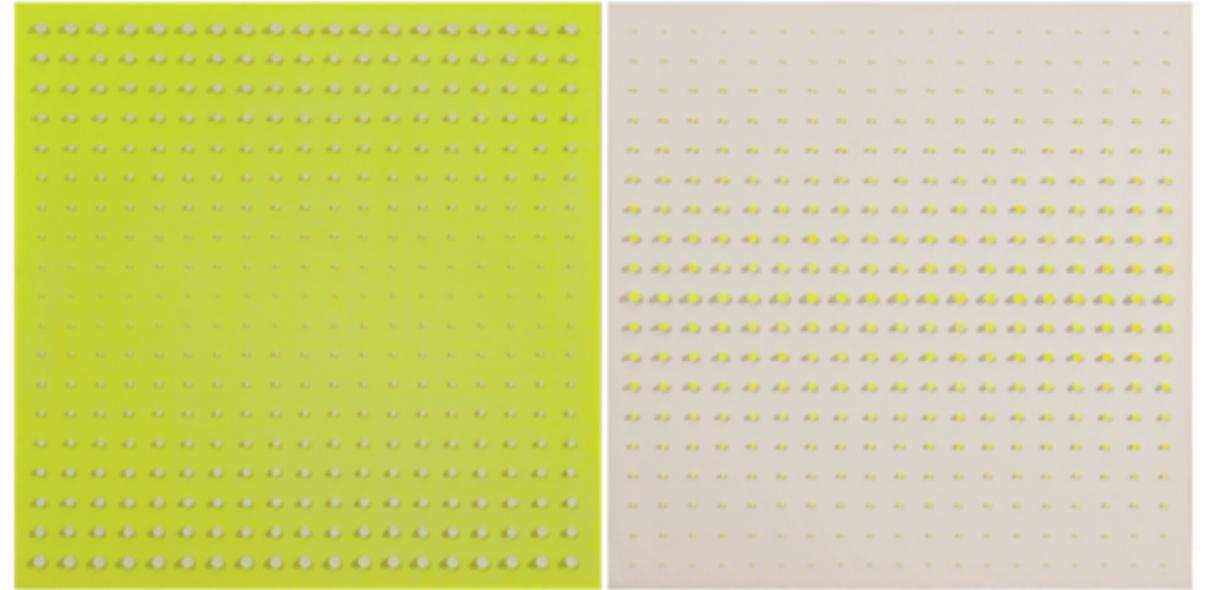
8

Punto di vista variabile
1971
cm. 40 x 40
Acrilico su tela fustellata
Esposizioni Bologna 2010-2011, p. 33
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



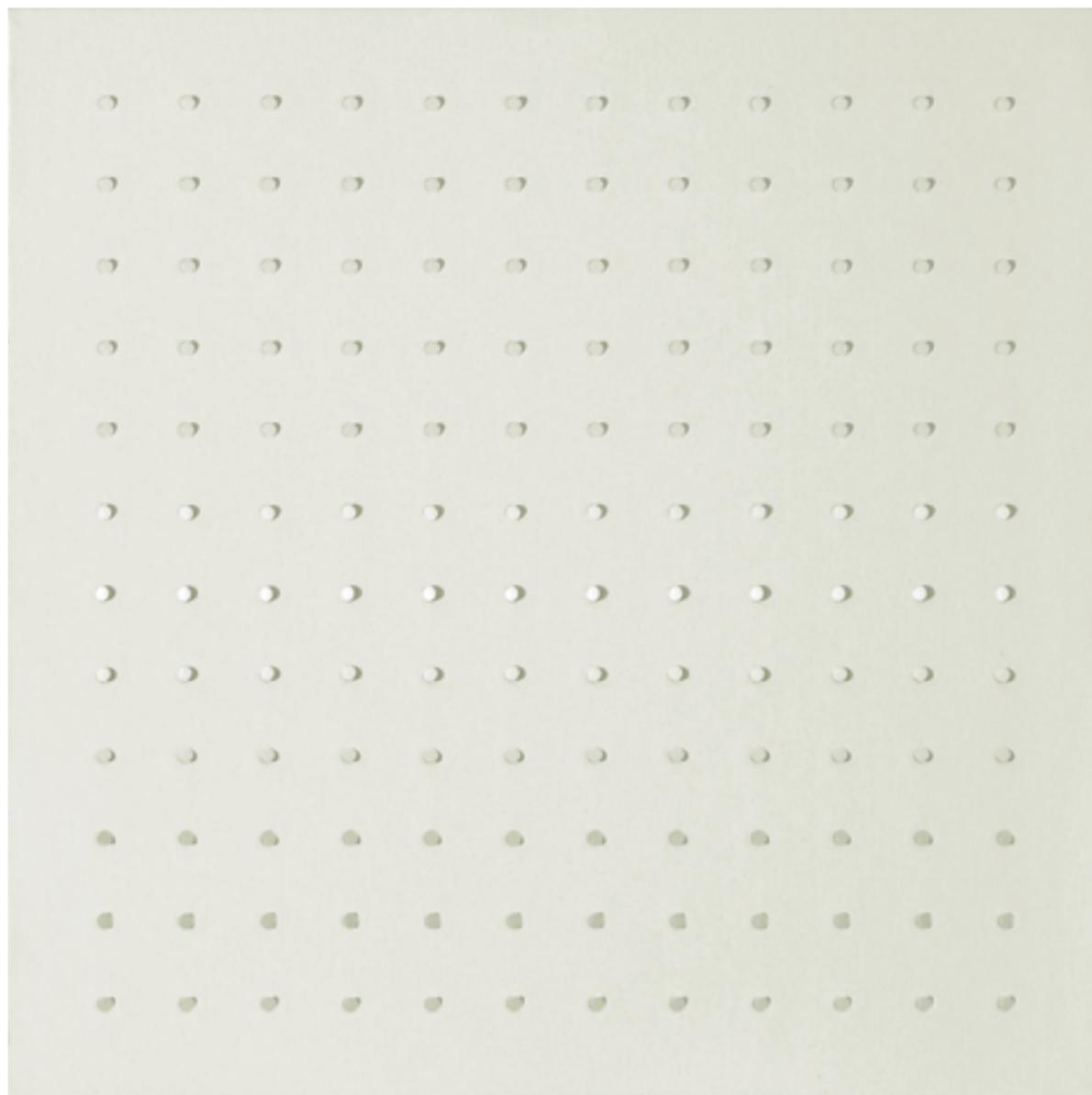
9

Dall'elemento spaziale alla superficie continua
 1972
 cm. 80 x150 (4 elementi cm. 80 x 80; cm. 40 x 40; cm. 20 x 20; cm. 10 x10)
 Acrilico su tela fustellata su tavola
 Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 39 ; Vimercate - Merate 2012 , p. 10
 courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



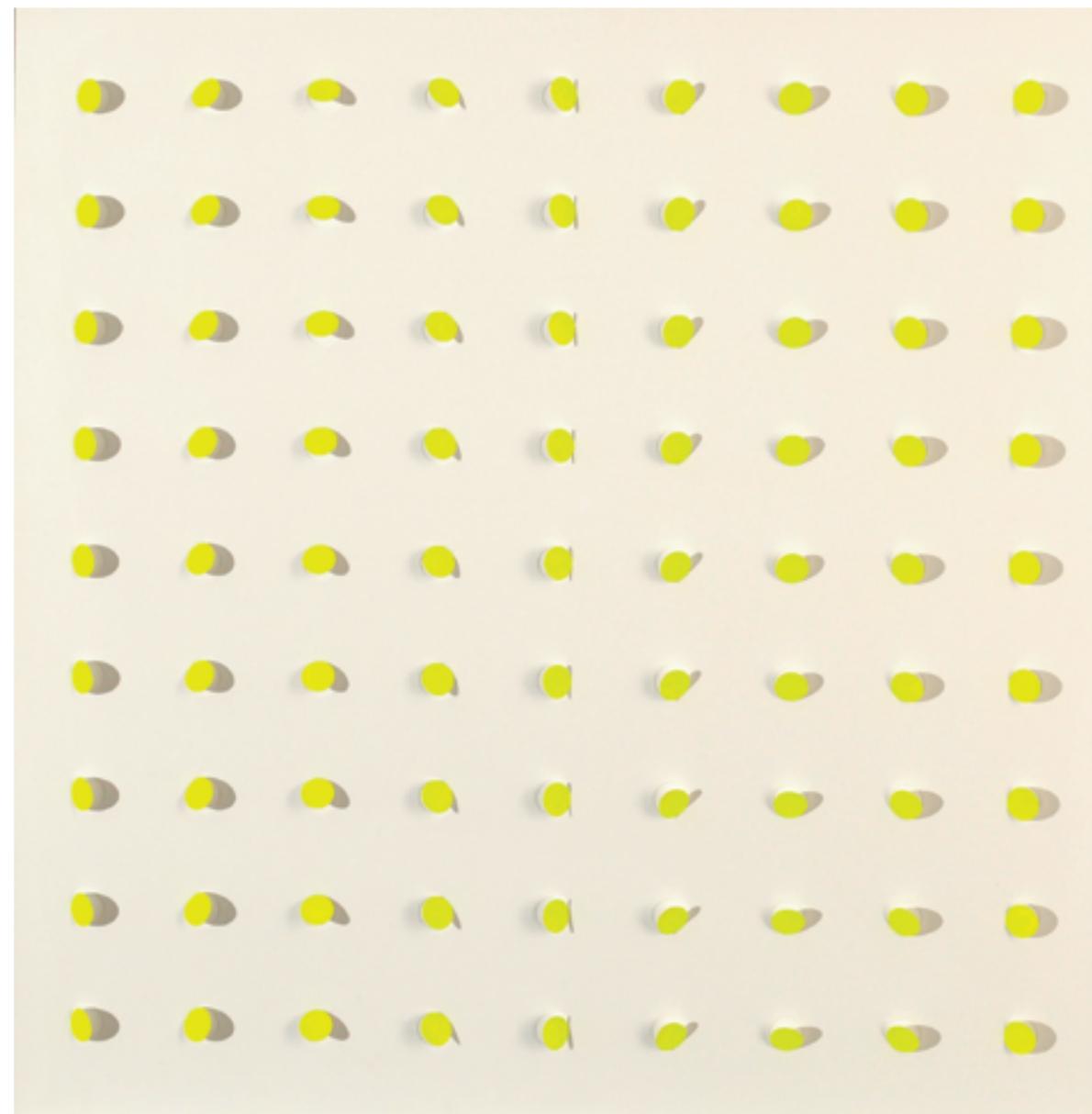
10

Positivo - Negativo
 1972
 cm. 50 x100 (dittico)
 Acrilico su tela fustellata su tavola
 Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 34
 courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



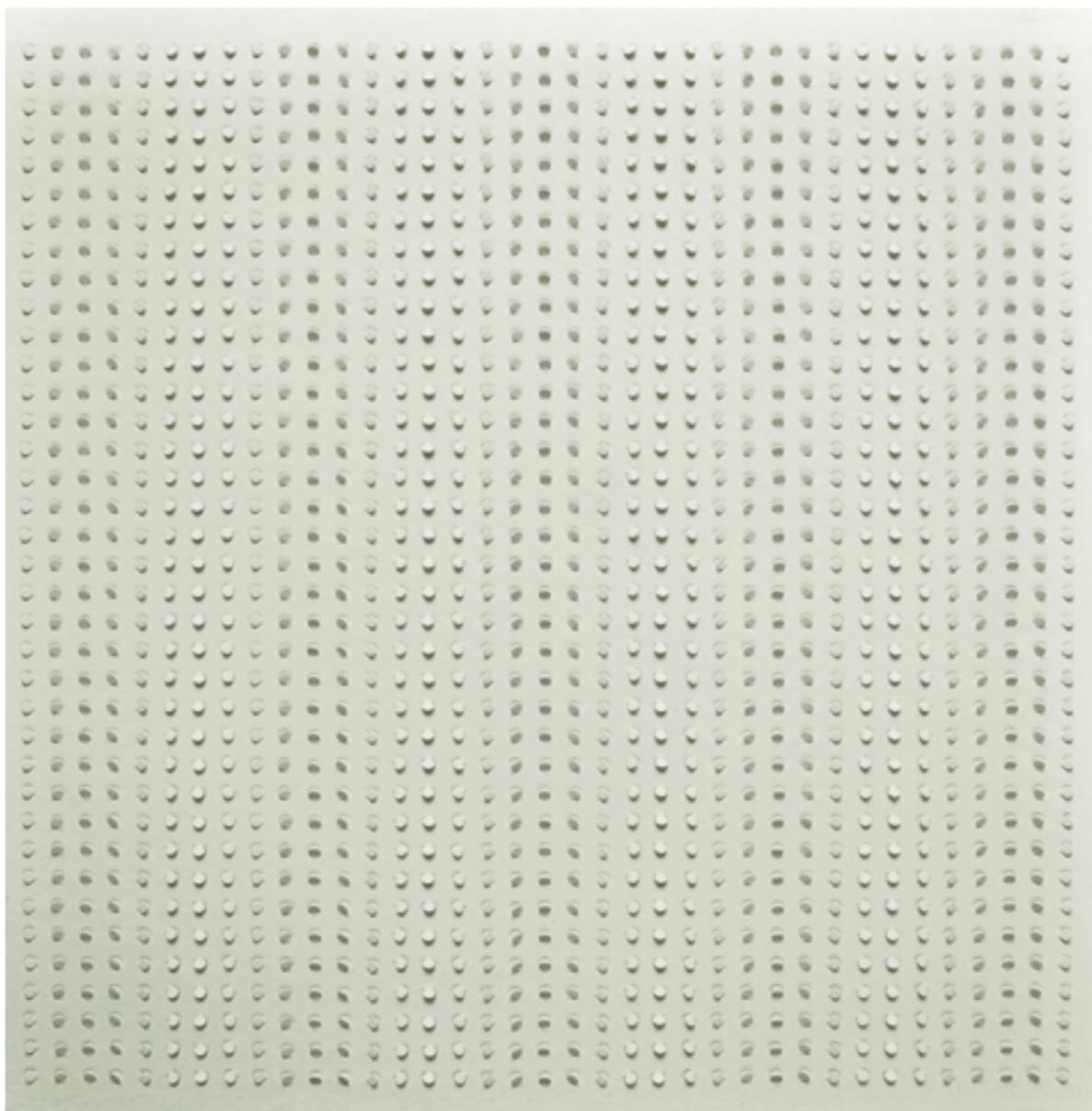
11

Rotazione sulla verticale
1972
40x40 cm
Acrilico su tela fustellata
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 37
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



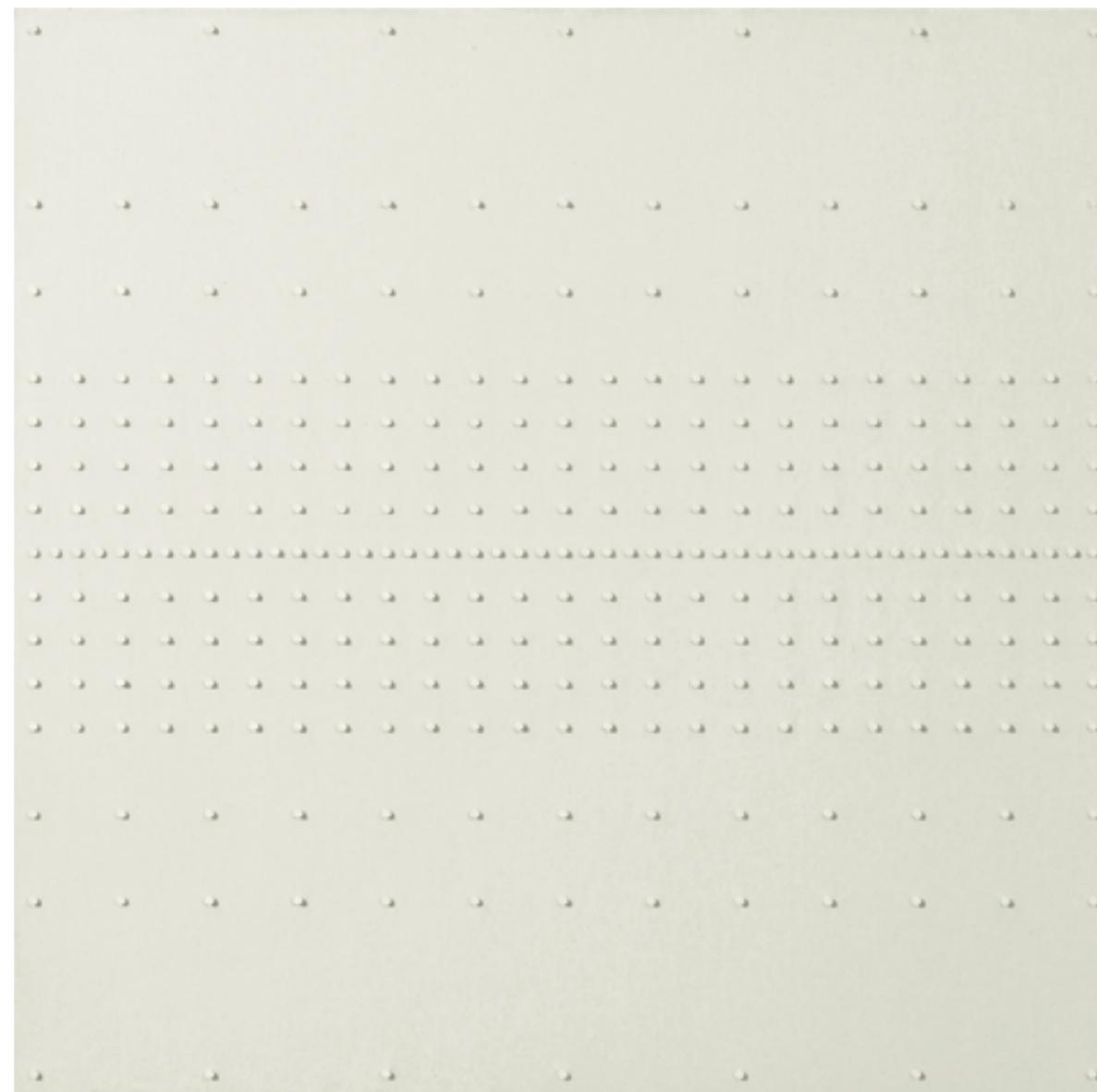
12

Rotazione orizzontale
1972
80x80 cm
Acrilico su tela fustellata
Esposizioni: Vacciego di Ameno, p. 38
courtesy Galleria P420, Bologna



13

Elemento e rotazione
1972
21x21 cm
Acrilico su tela fustellata
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 43
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



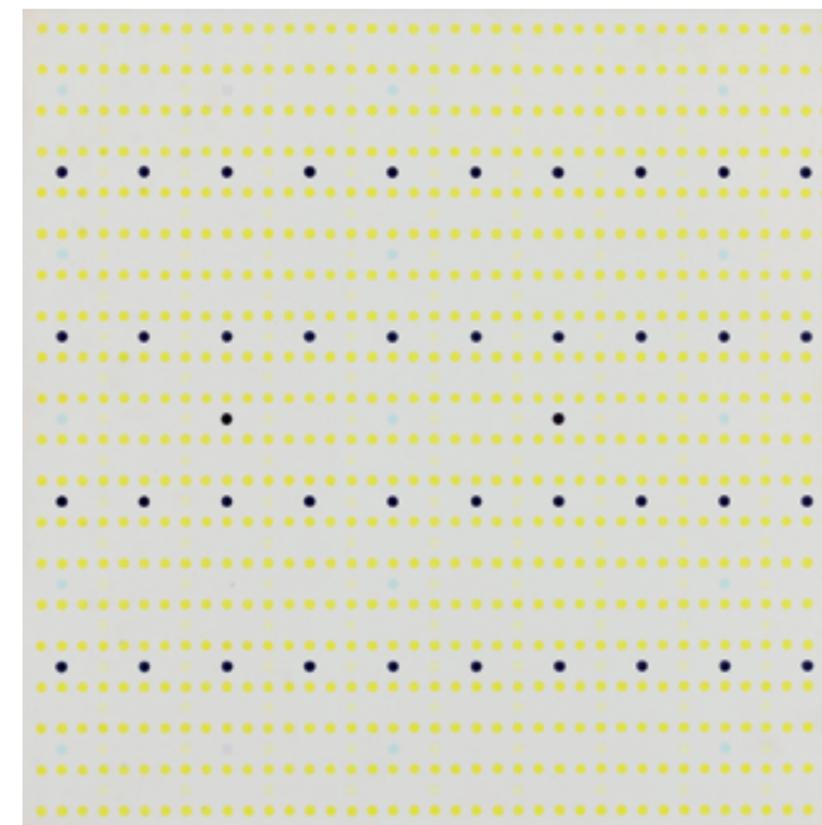
14

Parallelismo
1972
cm. 50 x 50
Acrilico su tela fustellata
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 41
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



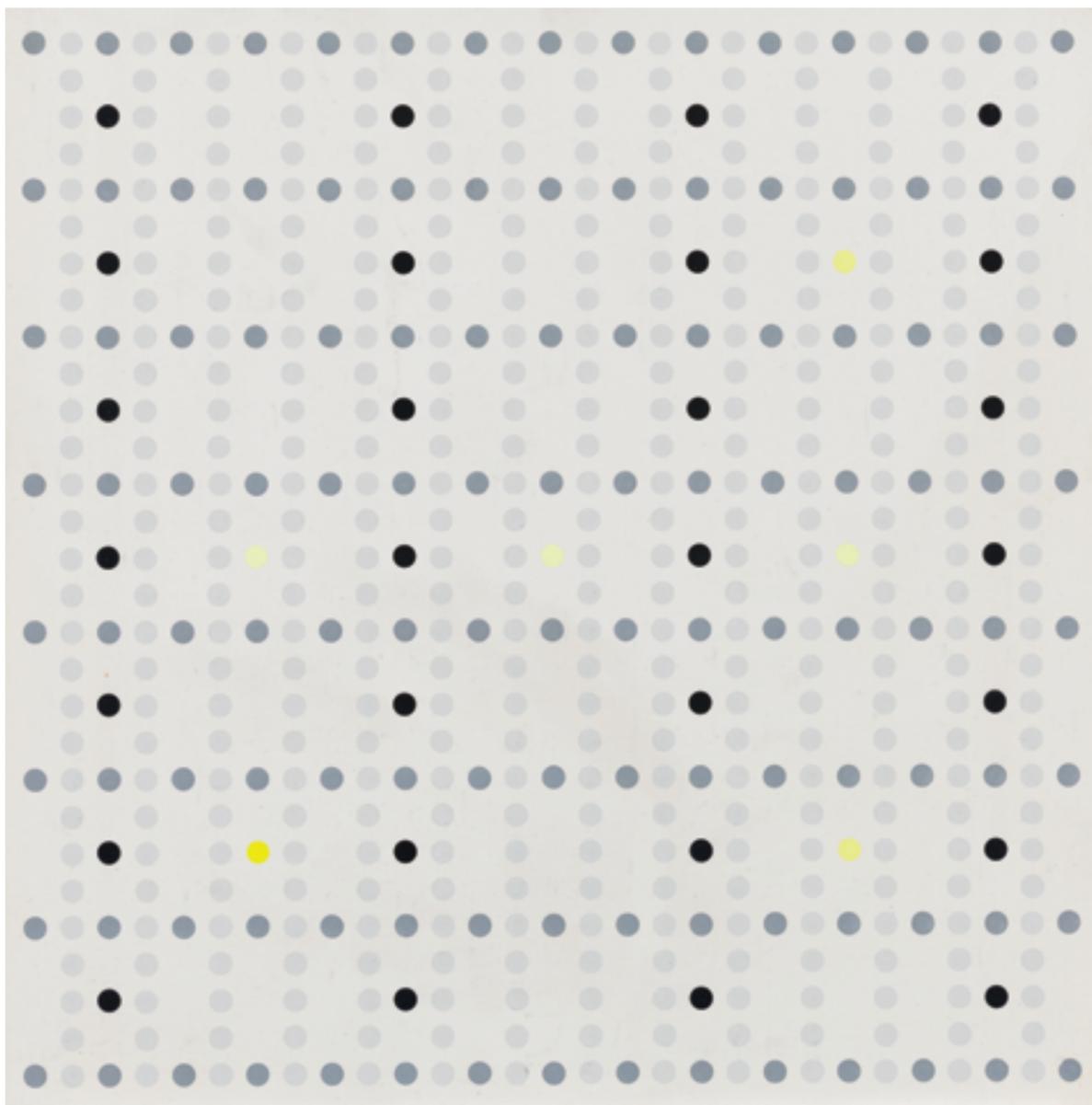
15

Rotazione orizzontale scalata (diagonale)
1974
cm. 100 x 100
Acrilico su tela fustellata
Esposizioni : Bologna 2010-2011 , p. 44
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



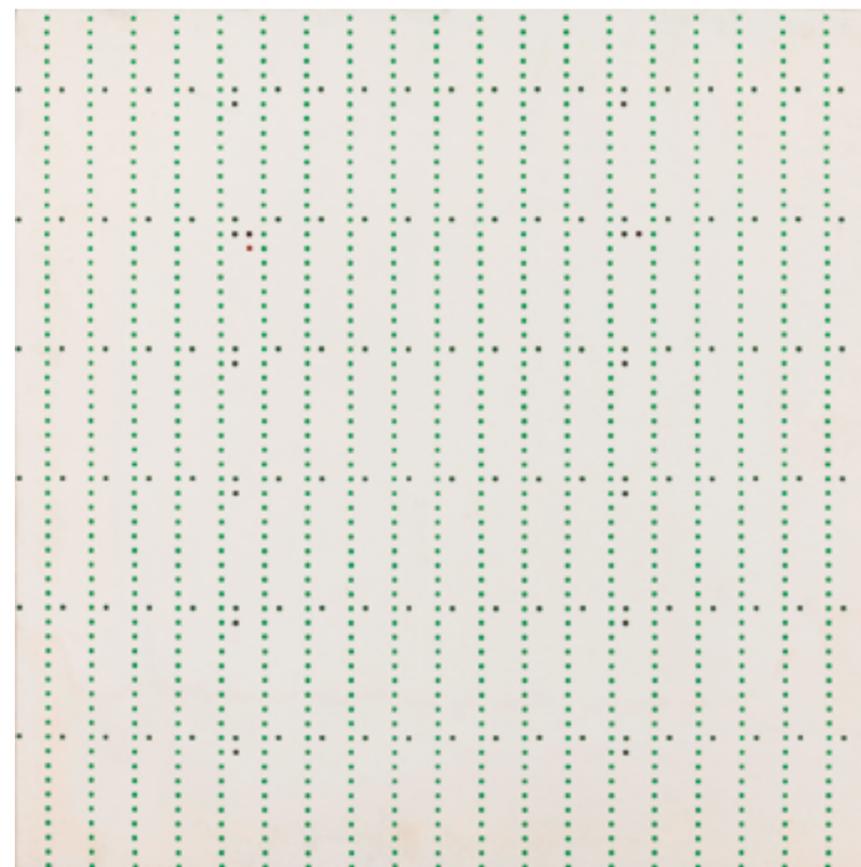
16

Prevalenze
1976
cm. 40 x 40
Acrilico su tela su tavola
Courtesy archivio Antonio Scaccabarozzi



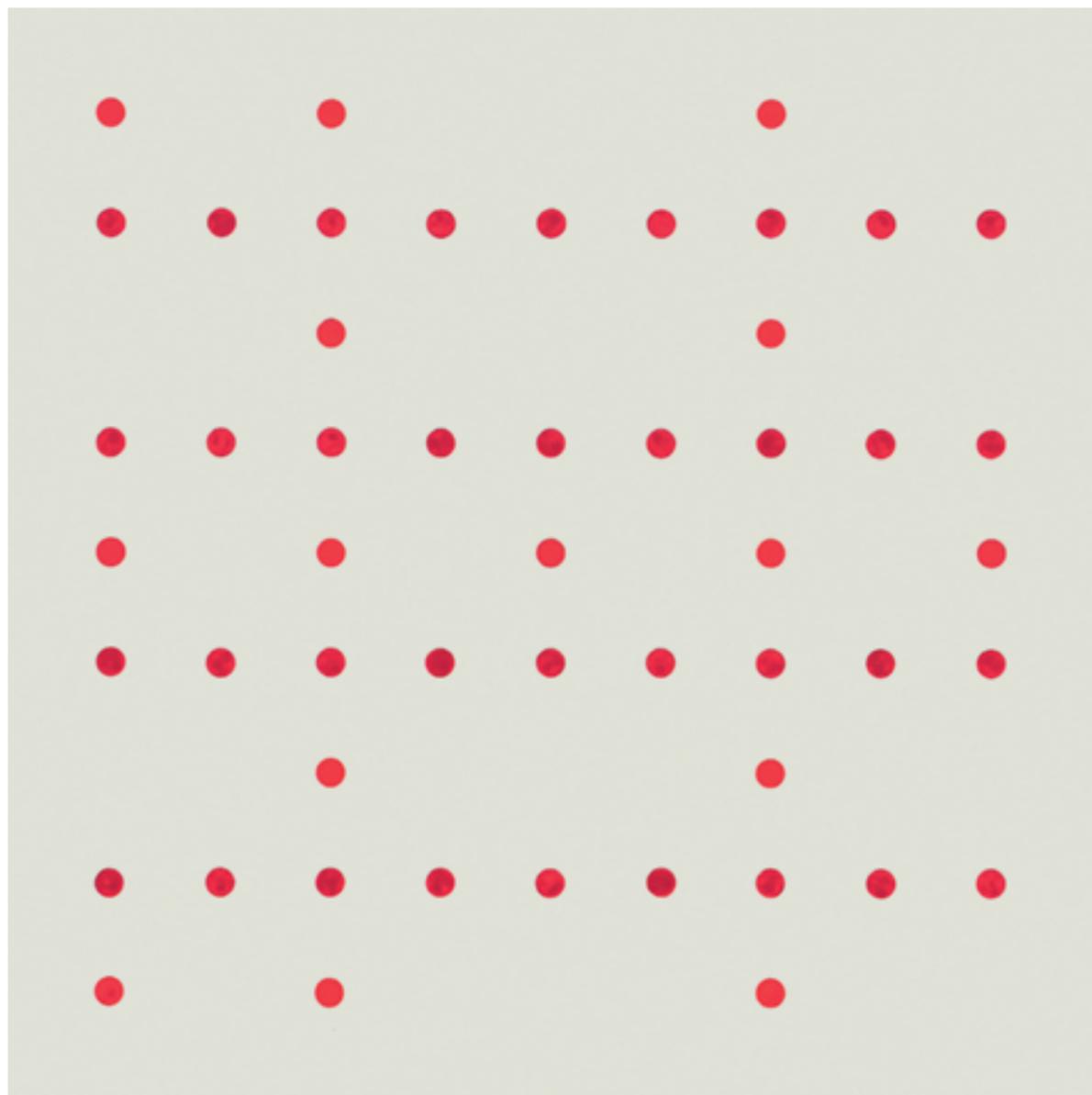
17

Prevalenze
 1977
 cm. 30 x 30
 Acrilico su tela su tavola
 courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



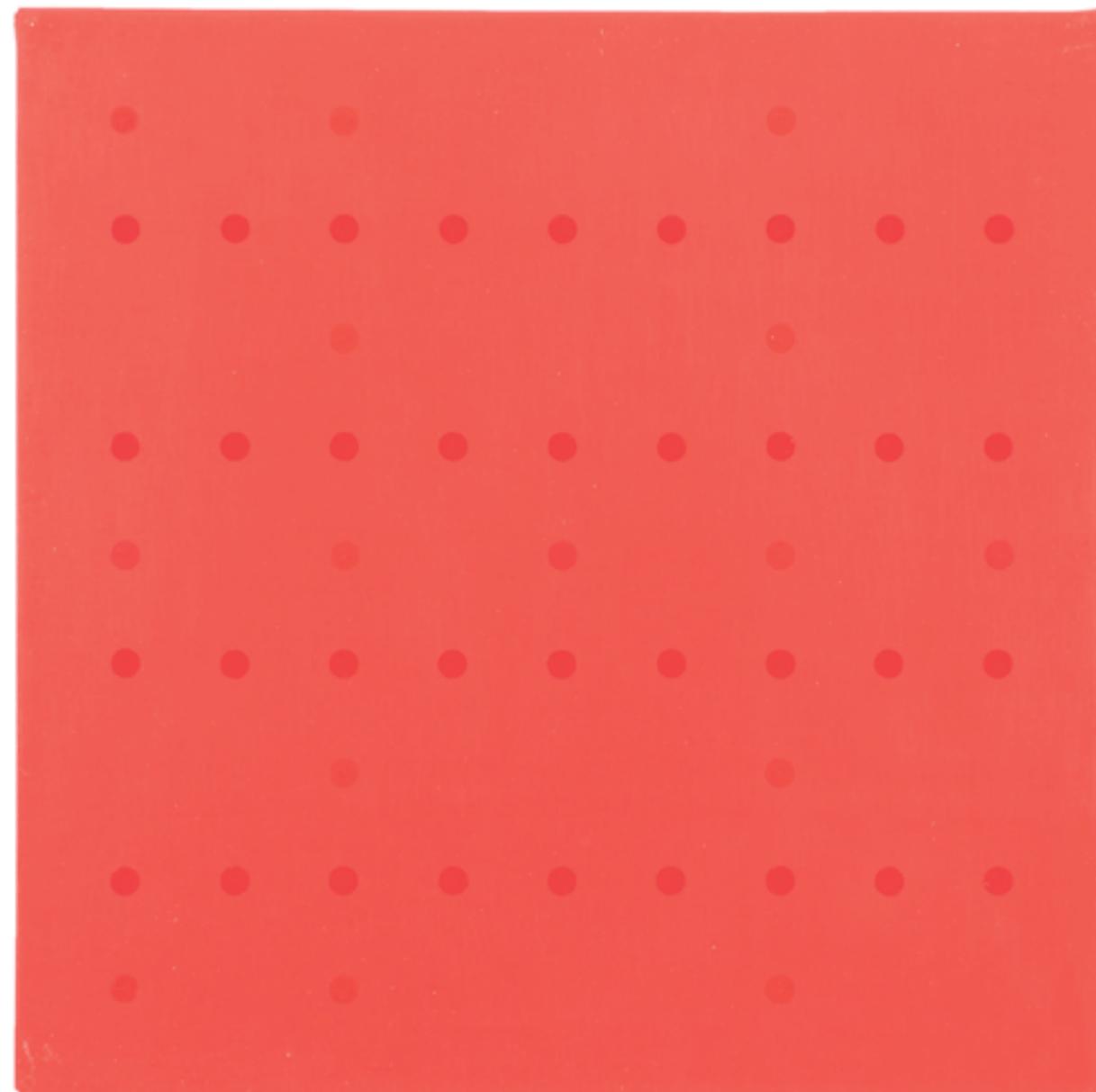
18

Prevalenze
 1977
 cm. 60 x 60
 Acrilico su tela
 Courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



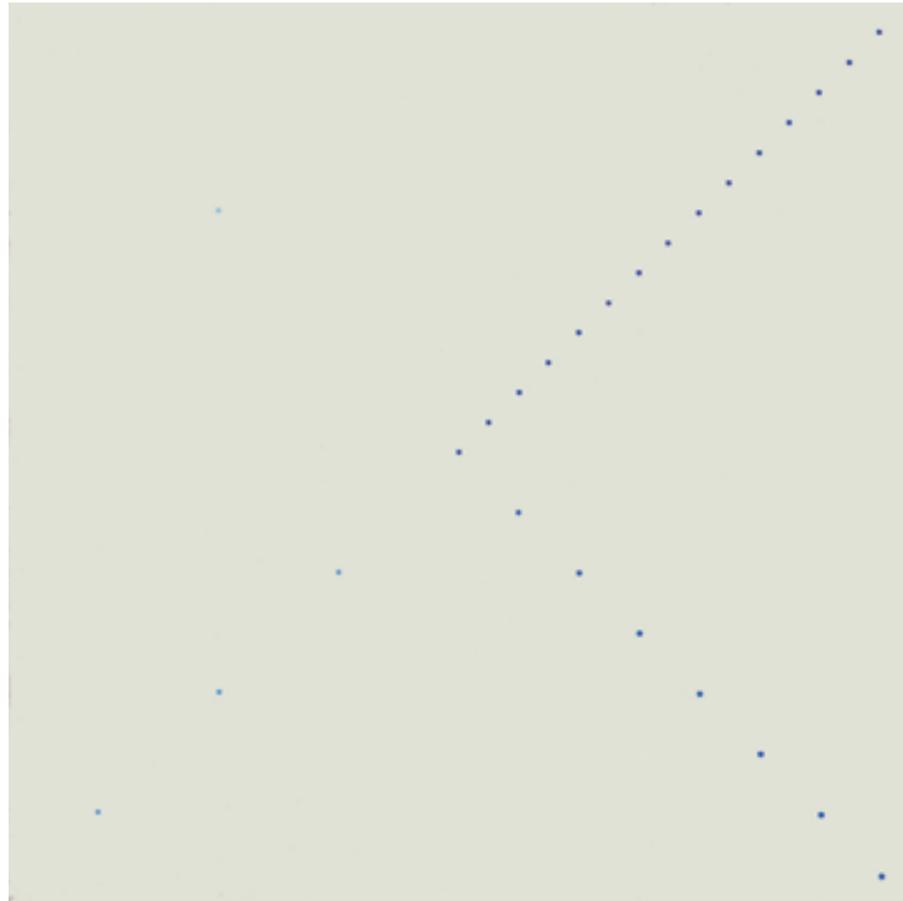
19

Monocromia prevalenze 1/4 (div. 2) V. O.
1977
cm. 30 x 30
Acrilico su tela
Esposizioni : Bologna 2010-2011 . p. 51
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



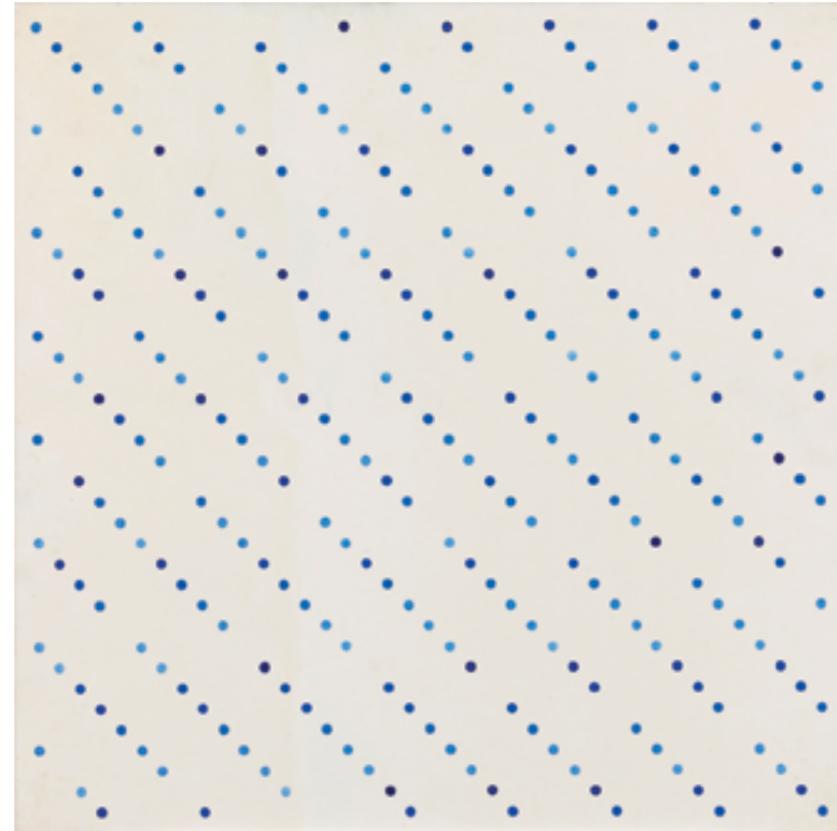
20

Monocromia prevalenze 1/4 (div. 2) V. O.
1977
cm. 30 x 30
Acrilico su tela
Esposizioni : Bologna 2010-2011 , p.51
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



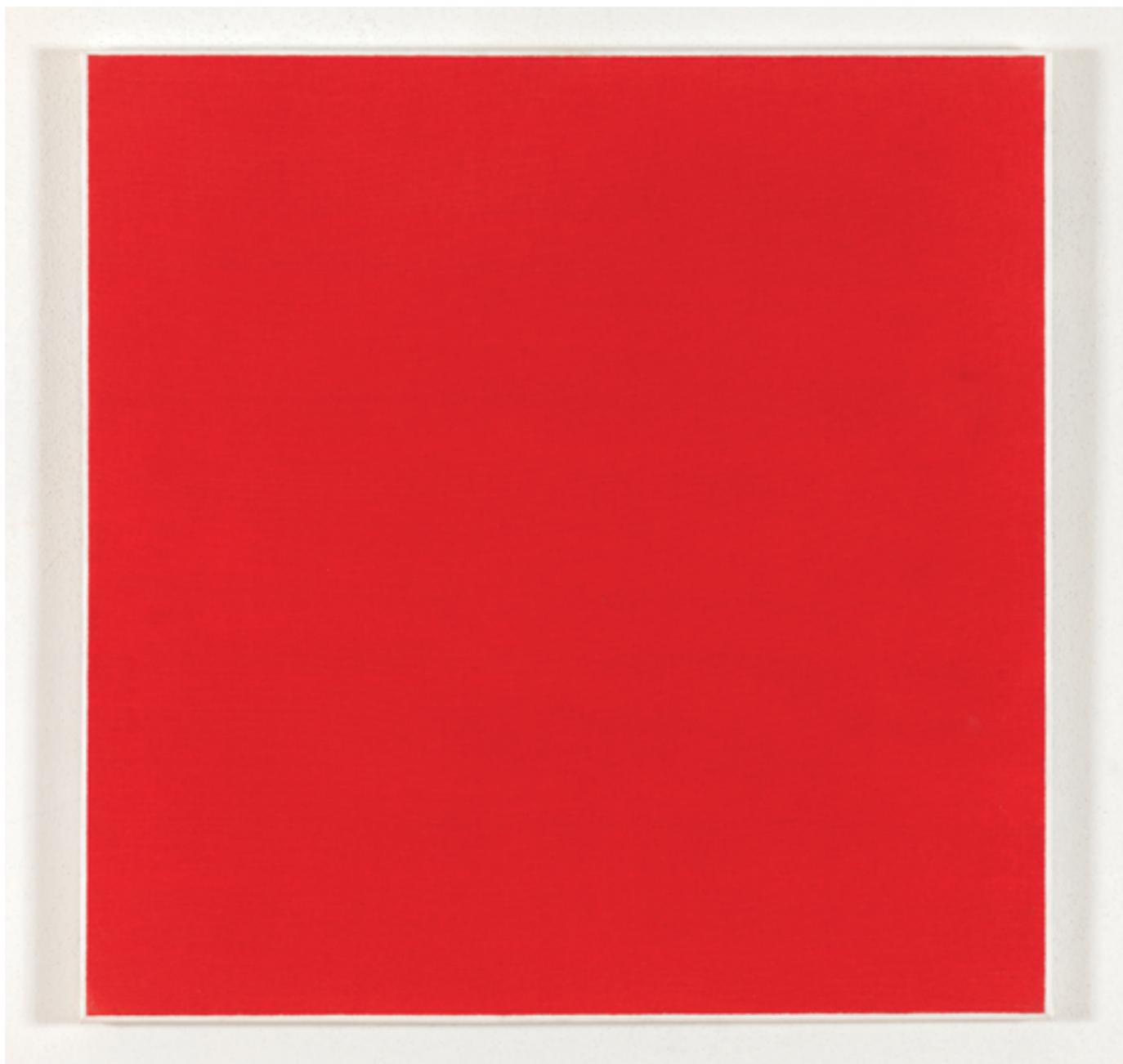
21

Minime differenze diagonale
1978
cm. 30 x 30
Acrilico su tavola
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 53
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



22

Assente
1979
cm. 40 x 40
Acrilico su tela su tavola
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



23

Dichiarazione di superficie

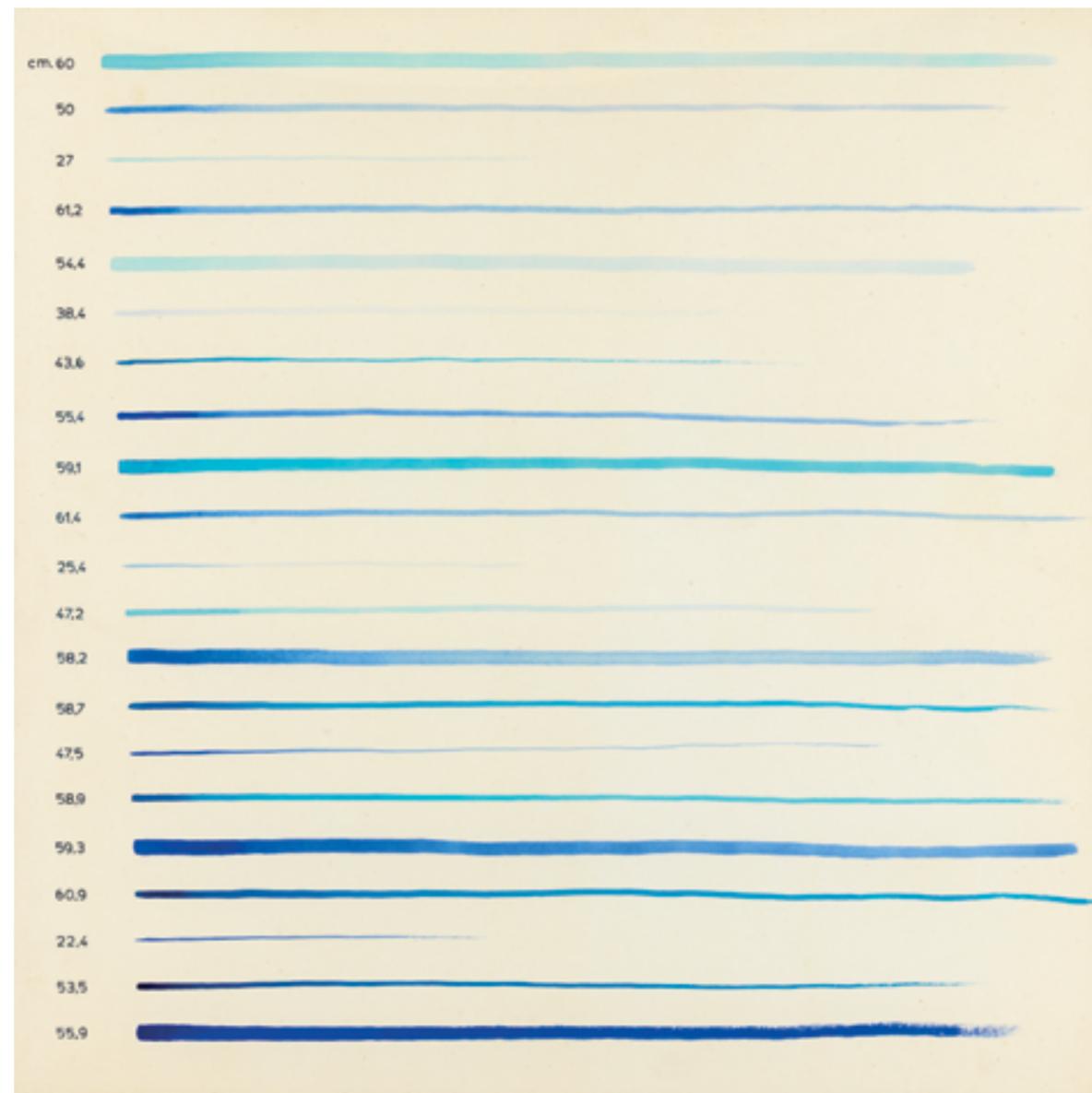
1980

cm. 64 x 64

acrilico su tela

Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 19

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



24

Linee quasi rette

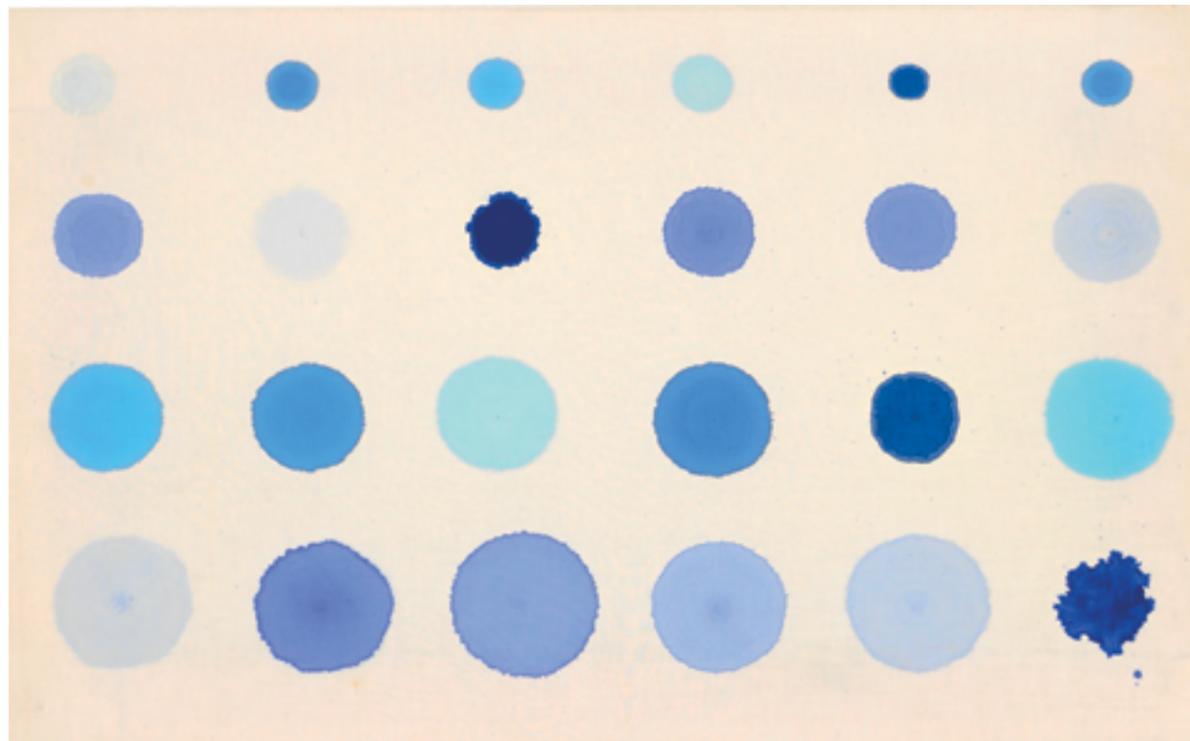
1980

40 x 40

Acrilico su tela

Esposizioni : Vimercate- Merate 2012, p. 17

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



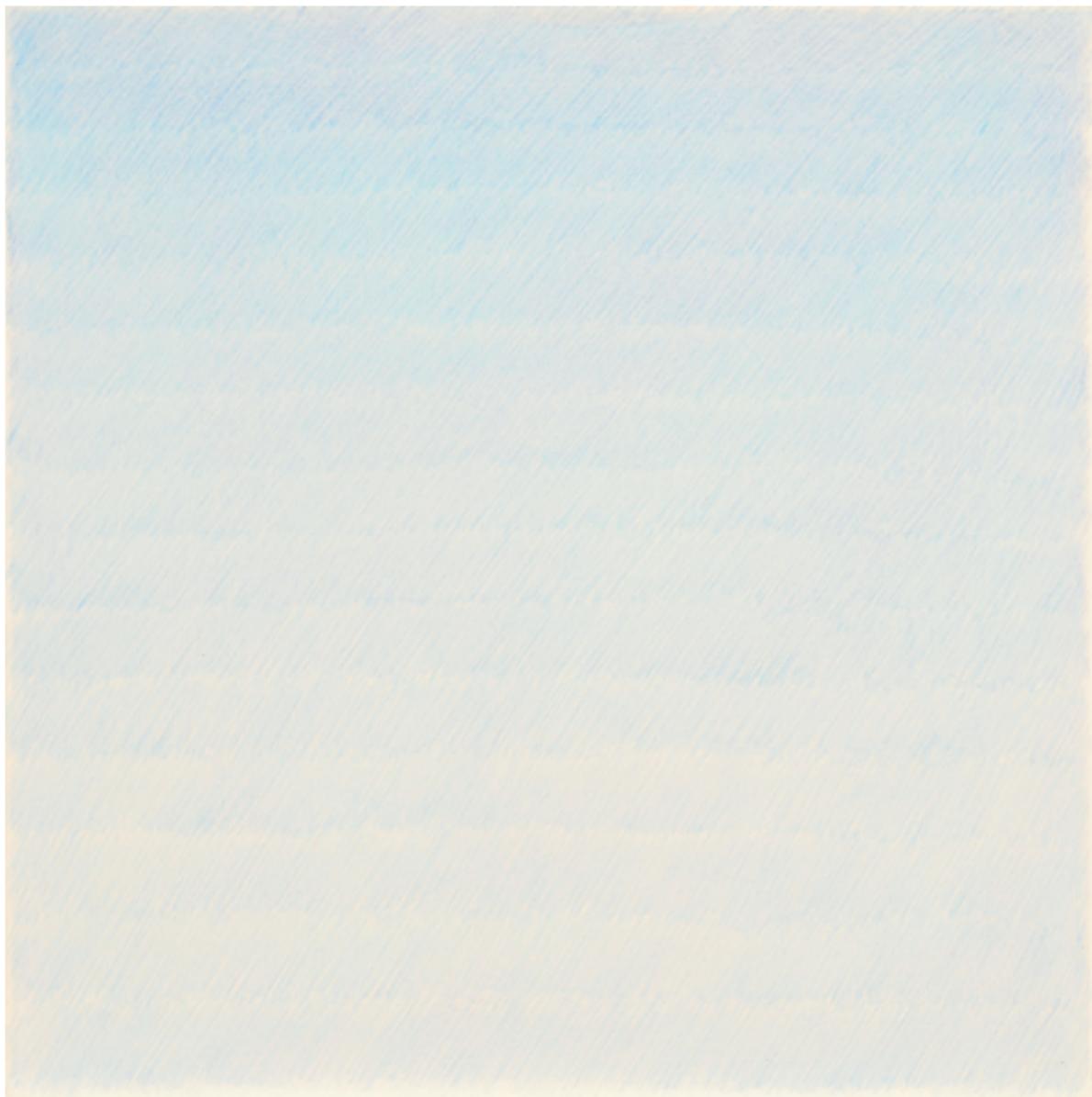
25

Iniezione endotela (1,4,6,8 mmc.)
 1980
 cm. 50 x 80
 colori su tela
 Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 57
 courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



26

Immersione
 1982
 cm. 70 x 50
 colori su tela
 Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 59
 courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



27

Misura -distanza- peso (gr.0,075 di blu)
1982
cm. 30 x 30
pastello a cera su tavola
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



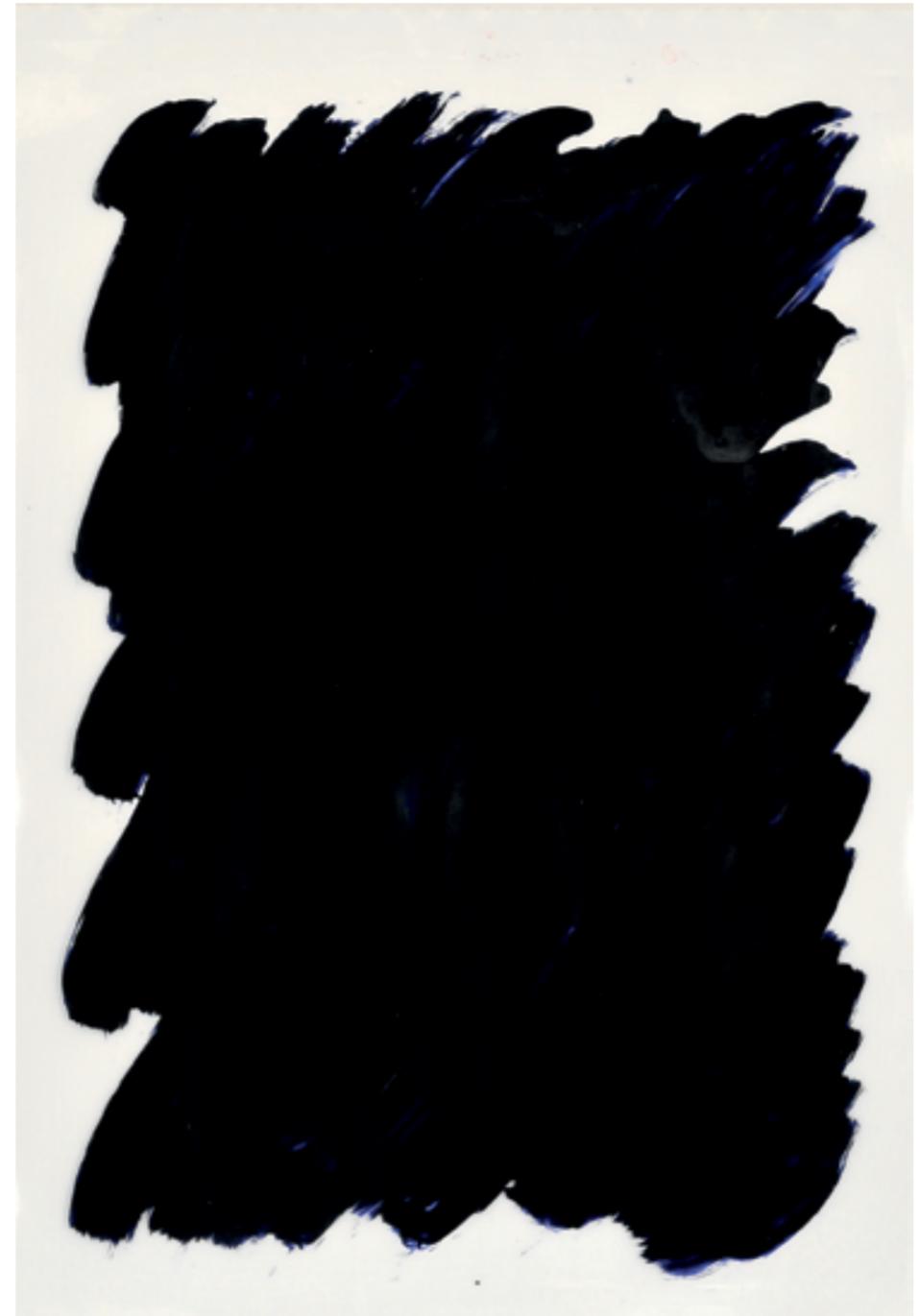
28

Misura reale misura rappresentata
1979
cm. 70 x 70
fotografia ed acquerello
courtesy Natascia Rouchota



29

Acquerello e acquerello
1983
cm. 50 x 35 e 30 x 8 x 8
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 61
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



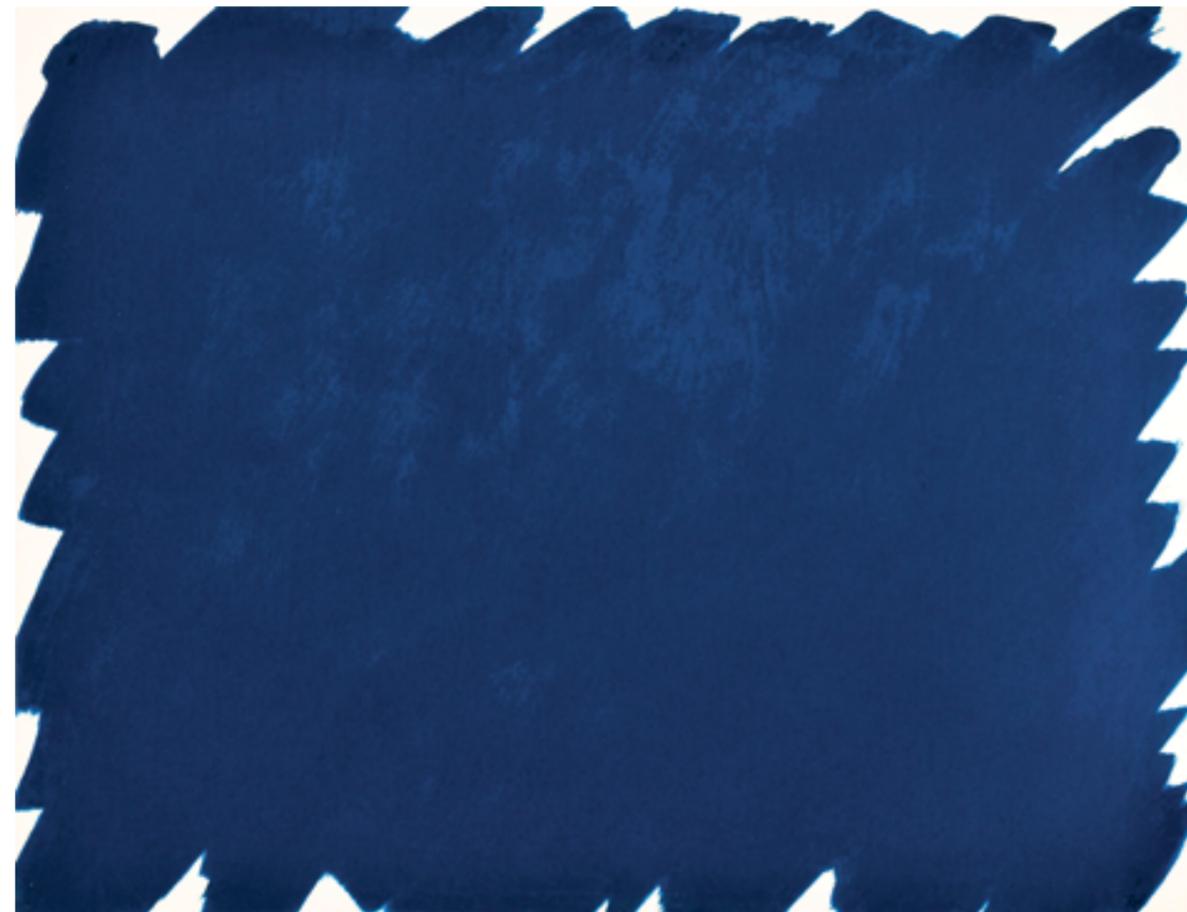
30

Quantità
1984
cm. 55 x 38
smalto su plastica
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 63
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



31

Quantità di rosa violetto (forte)
1985
cm. 64,5 x 84,5
pittura vinilica su tavola
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



32

Quantità di blu verso il N2
1985
cm. 64,5 x 84,5
pittura vinilica su tavola
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 67
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



33

Quantità in muta
1987
cm. 47 x 63
smalto su carta da giornale telata
Esposizioni : Bologna 2010-2011 , p. 71
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



34

Quantità in muta
1987
cm. 47 x 63
smalto su carta da giornale telata
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 72; Vacciago di Ameno 2012, p. 61
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



35

Non prima forse dopo comunque adesso

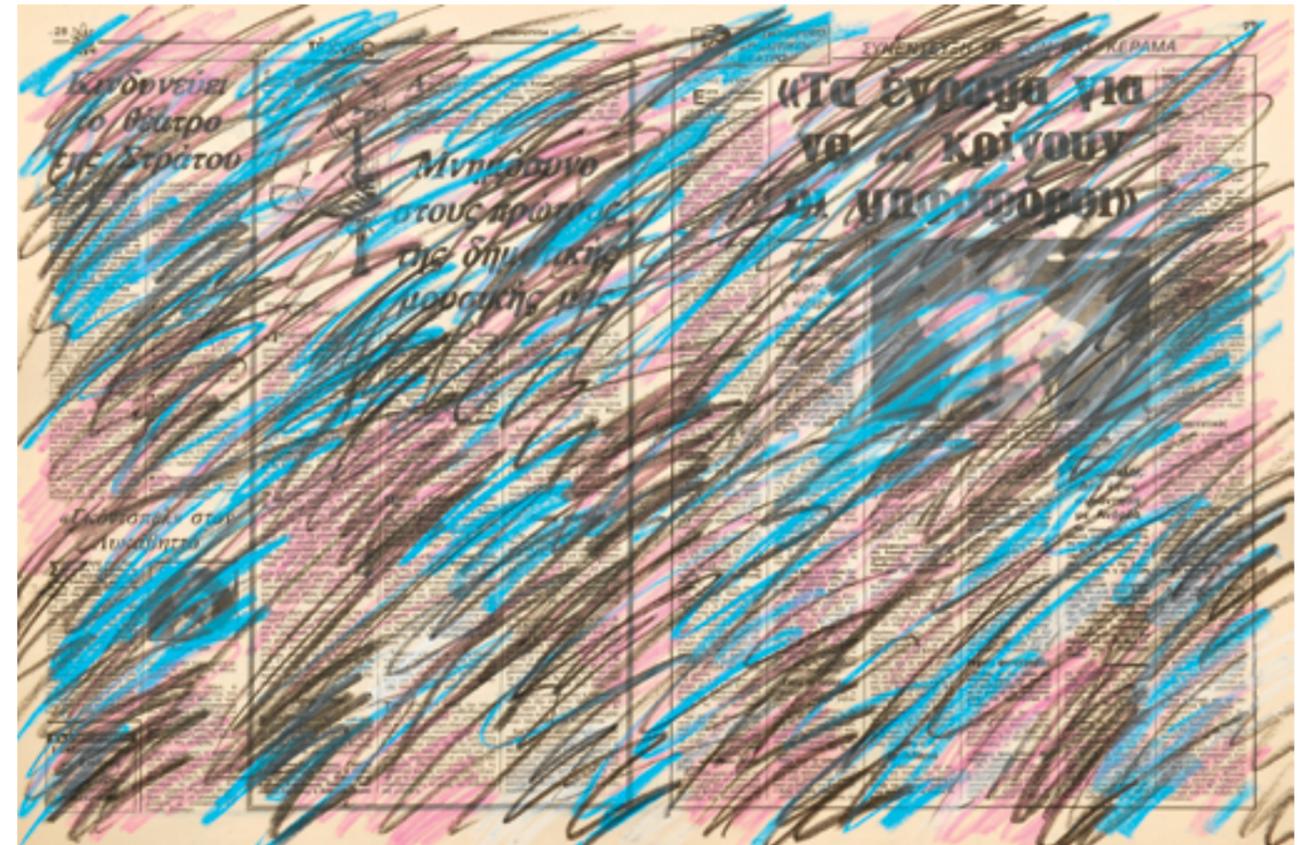
1989

cm. 65 x 91,5

acrilico su tela

Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 65; Vacciago di Ameno 2012, p. 47

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



36

Quantità nell'idea del disegno

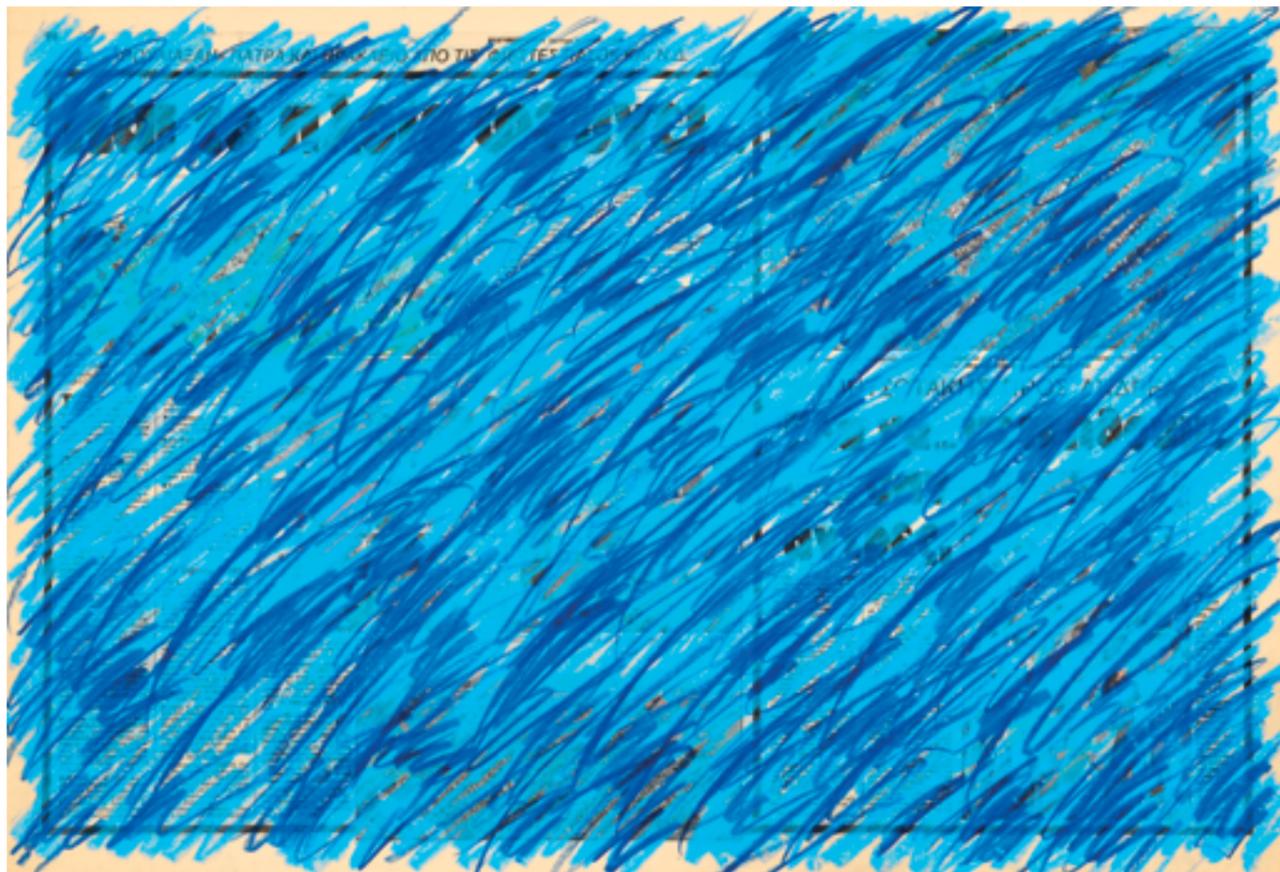
1989

cm. 39 x 58

pastelli a cera su giornale telato

Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 92

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



37

Quantità nell'idea del disegno
1989
cm. 39 x 58
pastelli a cera su giornale telato
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 79
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



38

Acquerello numero 10
1990
cm 70 x 50
acquerello su carta
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 69
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



39

Specchio (1125)
Ottobre 1994
cm 35 x 58
Rosso acrilico e colla fra due reti
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 54
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



40

Essenziale
1990
cm 34 x 67
colore acrilico e mastice
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



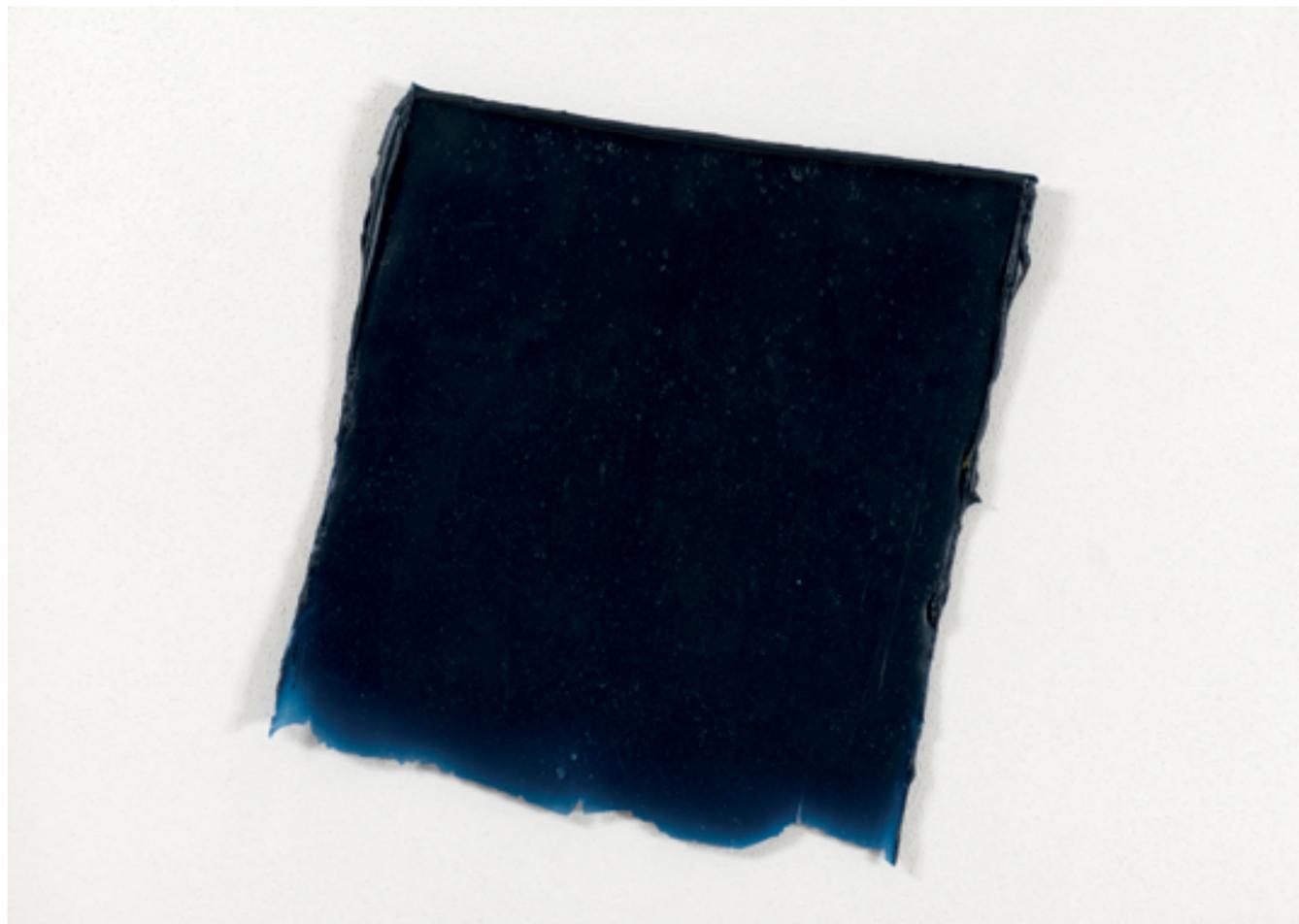
41

Essenziale blu (ovale Atene)
9.6.1990
cm 41 x 80
colori acrilici e mastice rinforzati
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 50
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



42

Essenziale verde
16.7.1990
cm 51 x 99 ovale
colore vinilico e mastice rinforzati
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 48
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



43

Dire blu chiaro

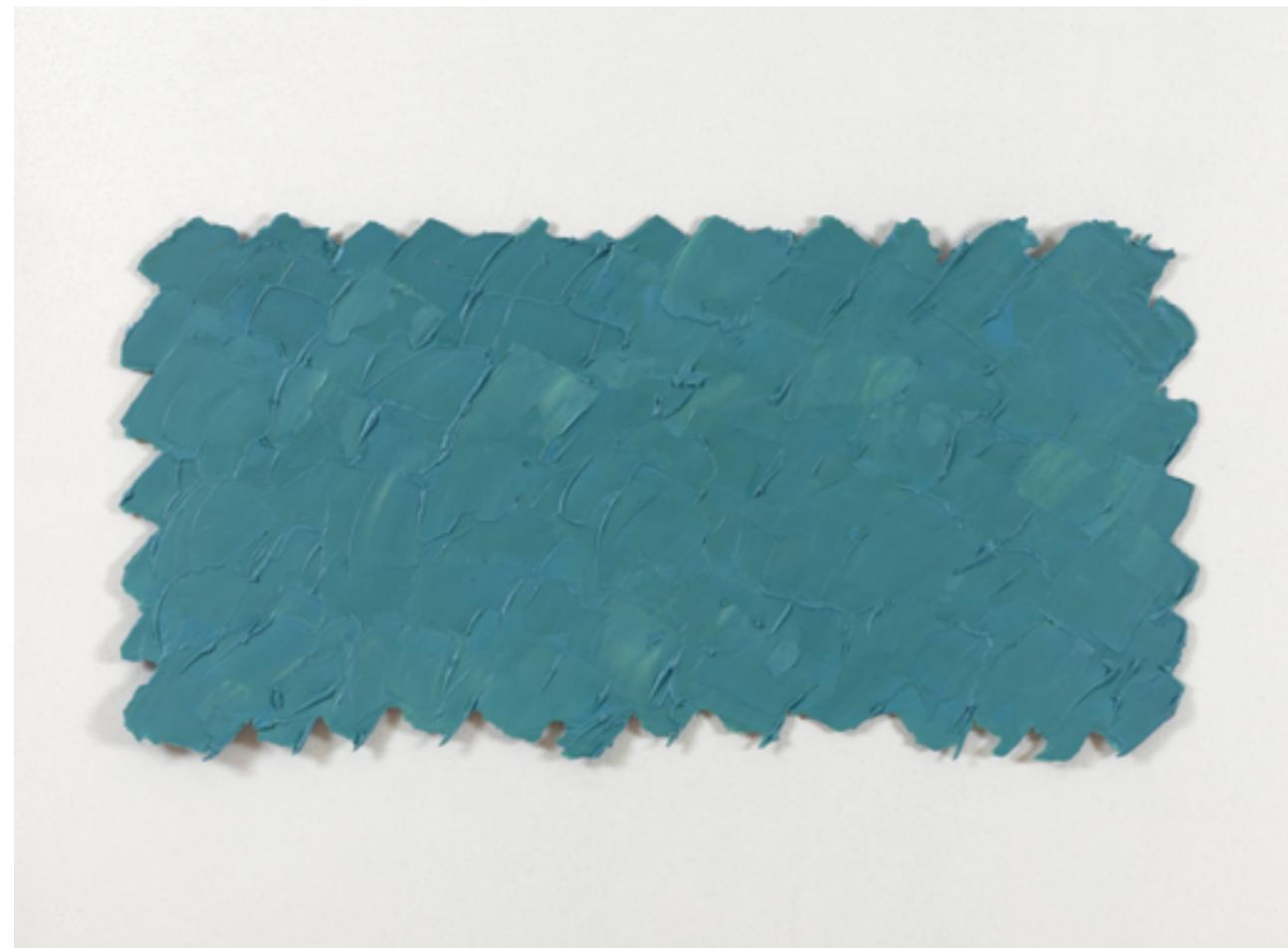
27.10.1991

cm. 41 x 44,5

colore acrilico e mastice rinforzati

Esposizioni: Vacciago di Ameno 2012, p. 51

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



44

Essenziale blugrigio

1.1.1990

cm 40 x 80

colore vinilico e colla rinforzati

Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 49 ; Vimercate – Merate 2012, p. 31

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



45

Questo è quasi verde?
1991
cm. 43,5 x 81,5
colore acrilico e mastice
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 76
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



46

Essenziale con ombre pittoriche
1991
cm. 41,5 x 81,5
colore acrilico e mastice
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 75
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



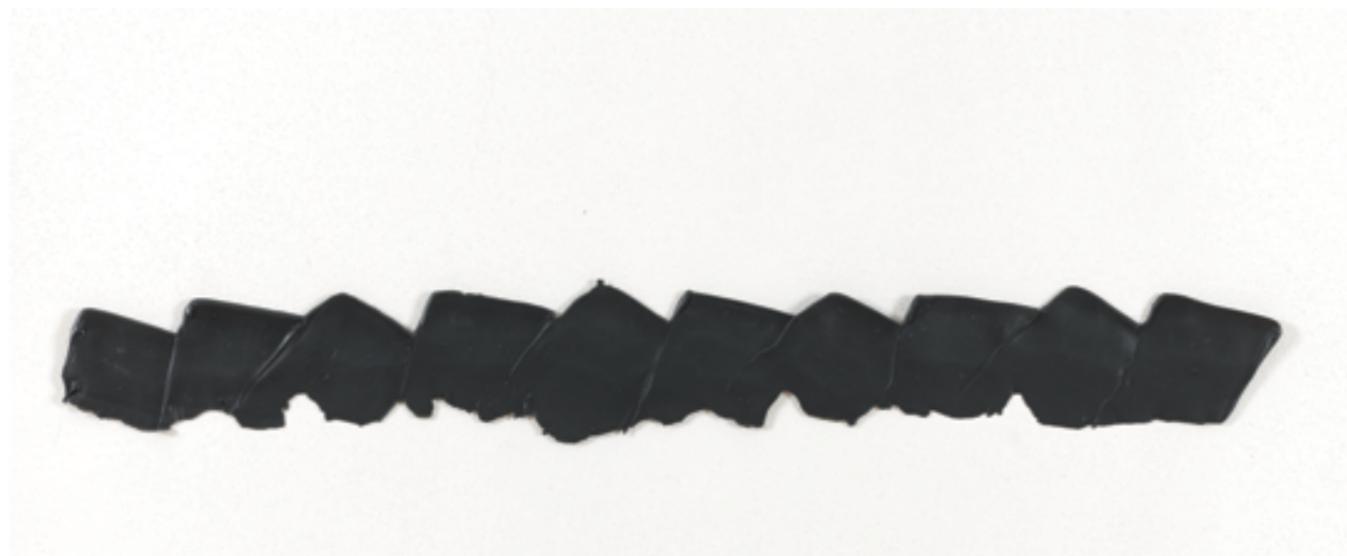
47

Essenziale
1992
Cm 26,5 x 34
Colore acrilico e mastice
Esposizioni: Bologna 2010-2011, p. 77
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



48

Sottolineatura
1994
cm. 6 x 84
colore acrilico e mastice rinforzati
Esposizioni : Vacciego di Ameno 2012, p. 55
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



49

Sottolineatura

1994

cm. 11,5 x 86,5

colore acrilico e mastice rinforzati

Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 55

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



50

Sottolineatura

agosto 1994

cm. 13 x 73

nero colore acrilico e colla rinforzati

Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 55

courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



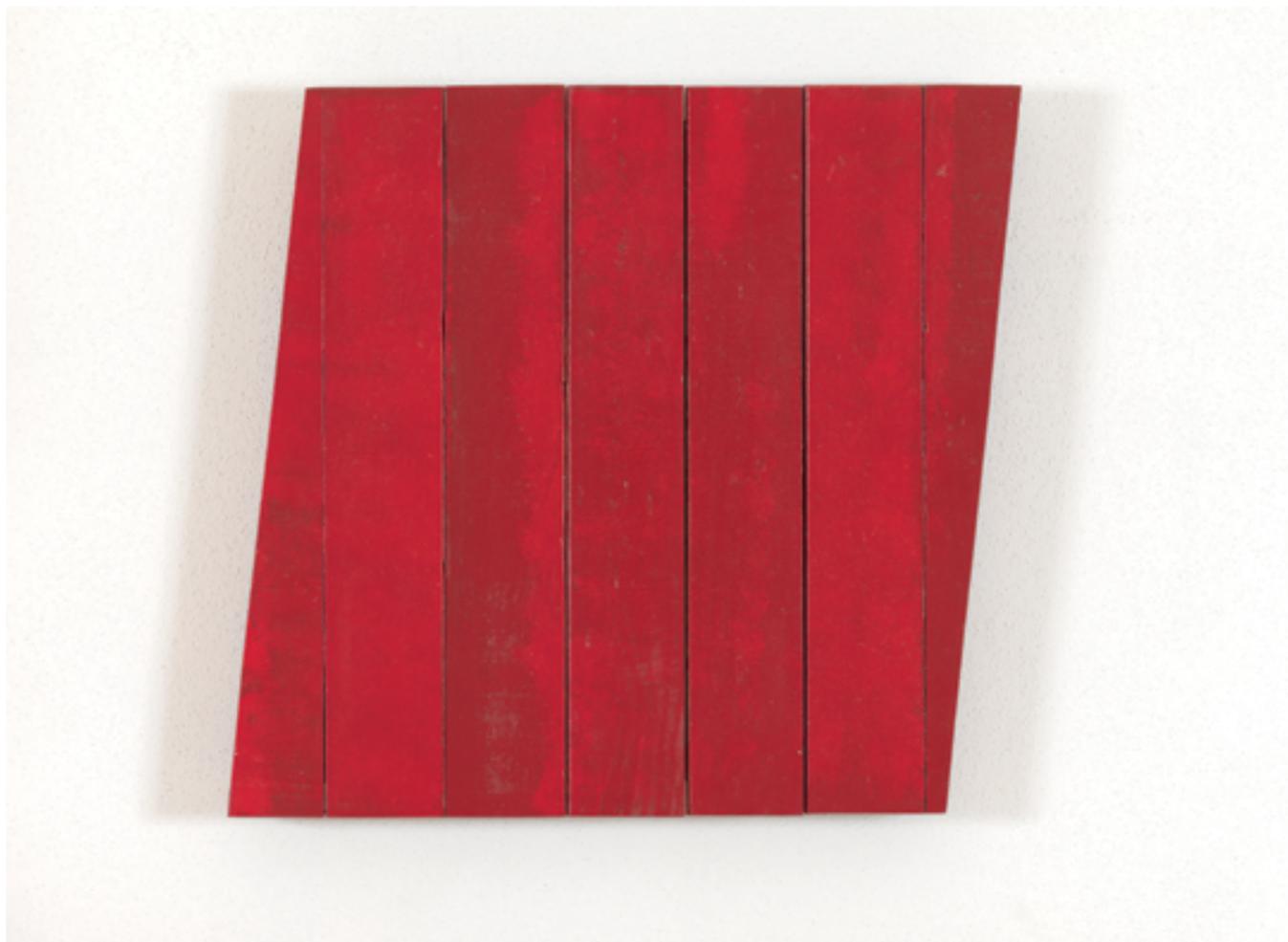
51

Barriera
1995
Cm 72 x 54 x 6,5
Legno catramato
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 81
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



52

Sghembo
1995
cm. 94 x 124,5 x 6,5
tavole accordate catramate
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 80
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



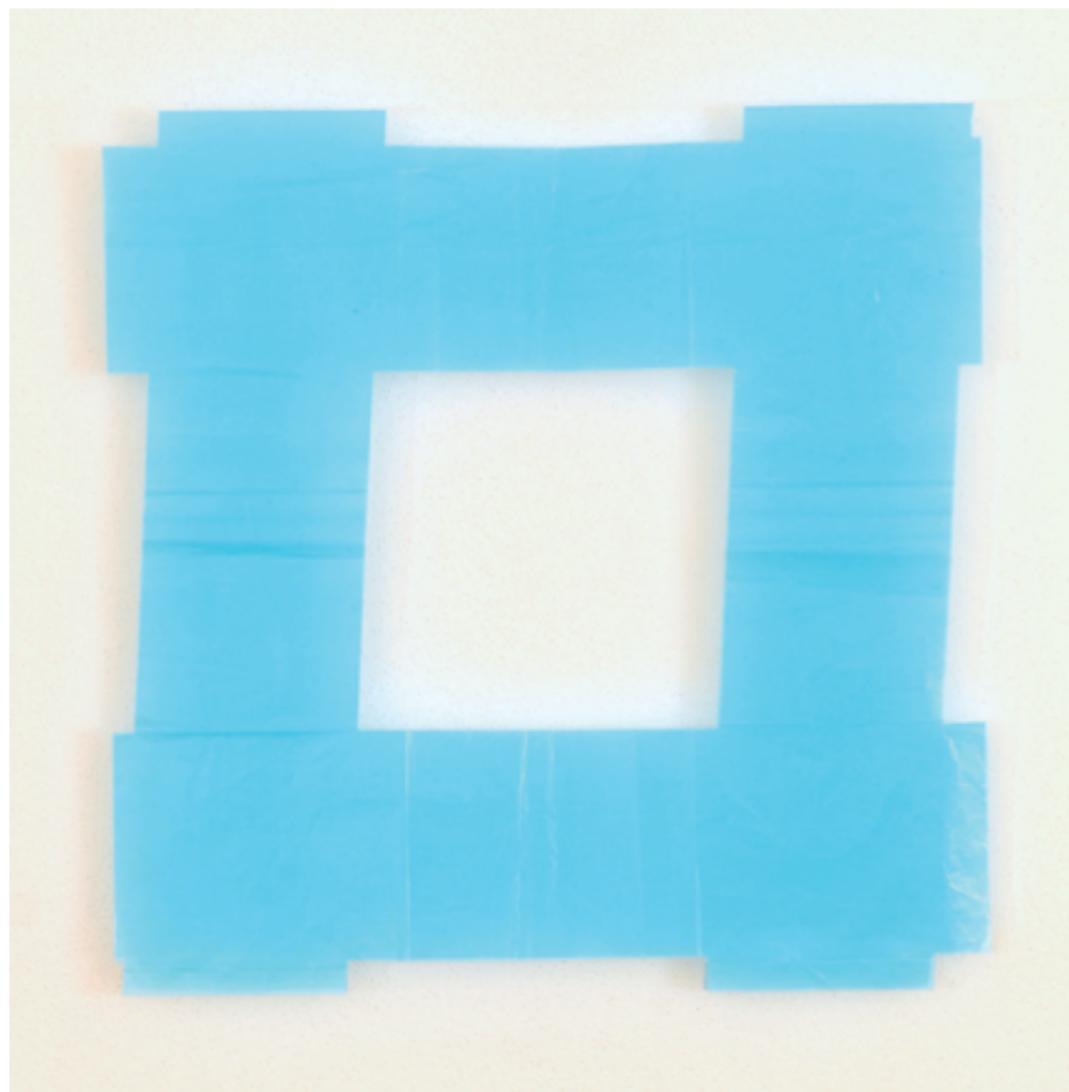
53

Sghembo 3
1995
41x 46
Legno smaltato
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 81
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



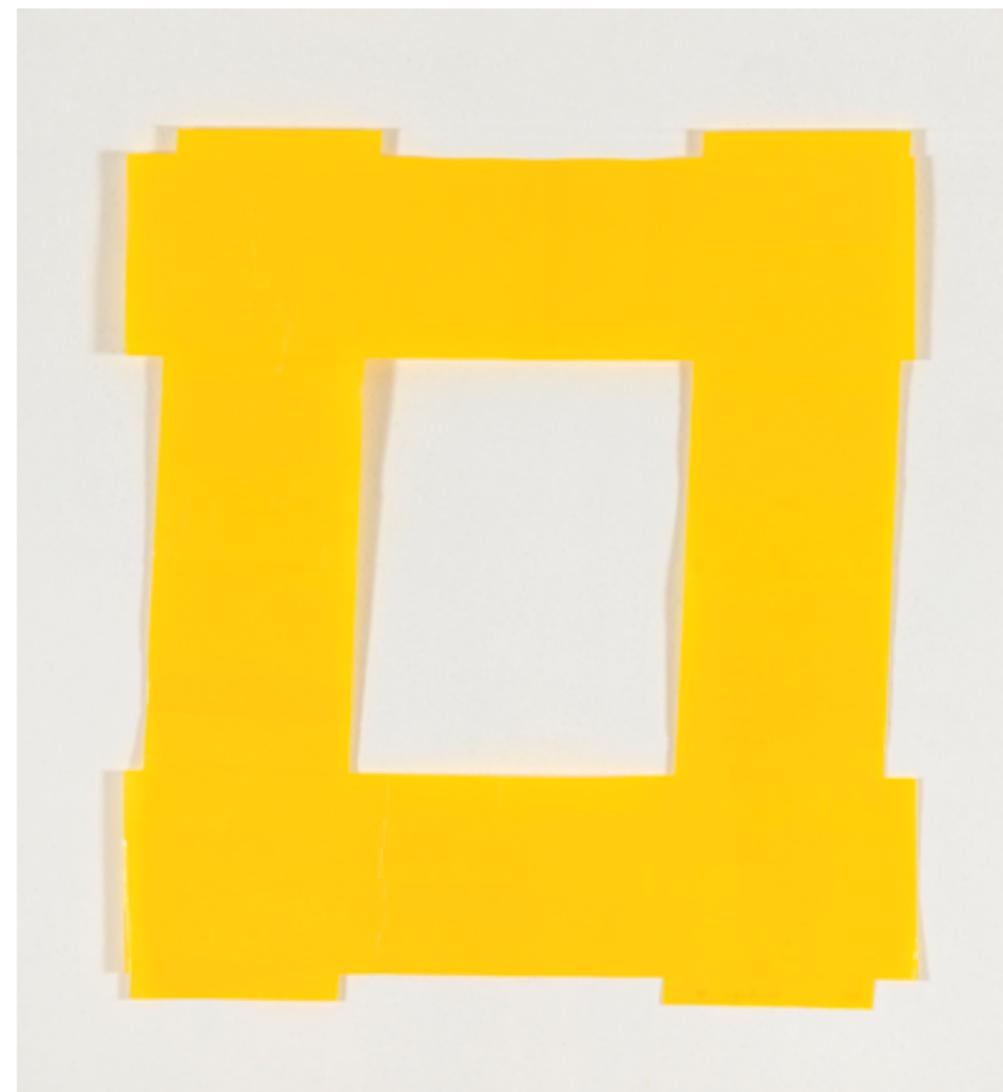
54

Sagomato 1317
1999
cm. 92 x 51
polietilene
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



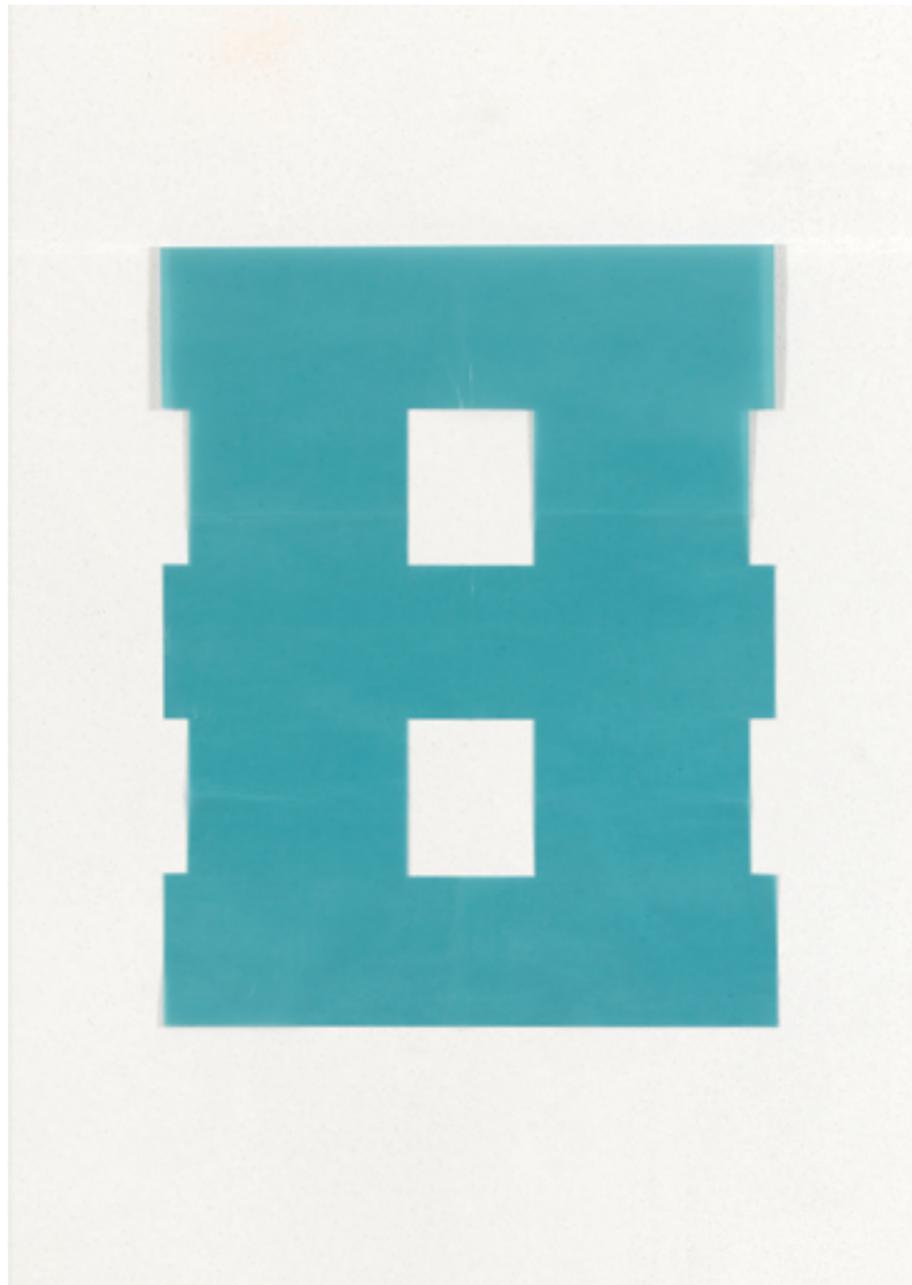
55

Senza titolo
1999
cm. 40 x 40
polietilene sagomato
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 81.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



56

Geografia (Sagomato 1375)
1999
cm. 73 x 65
polietilene
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 60.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



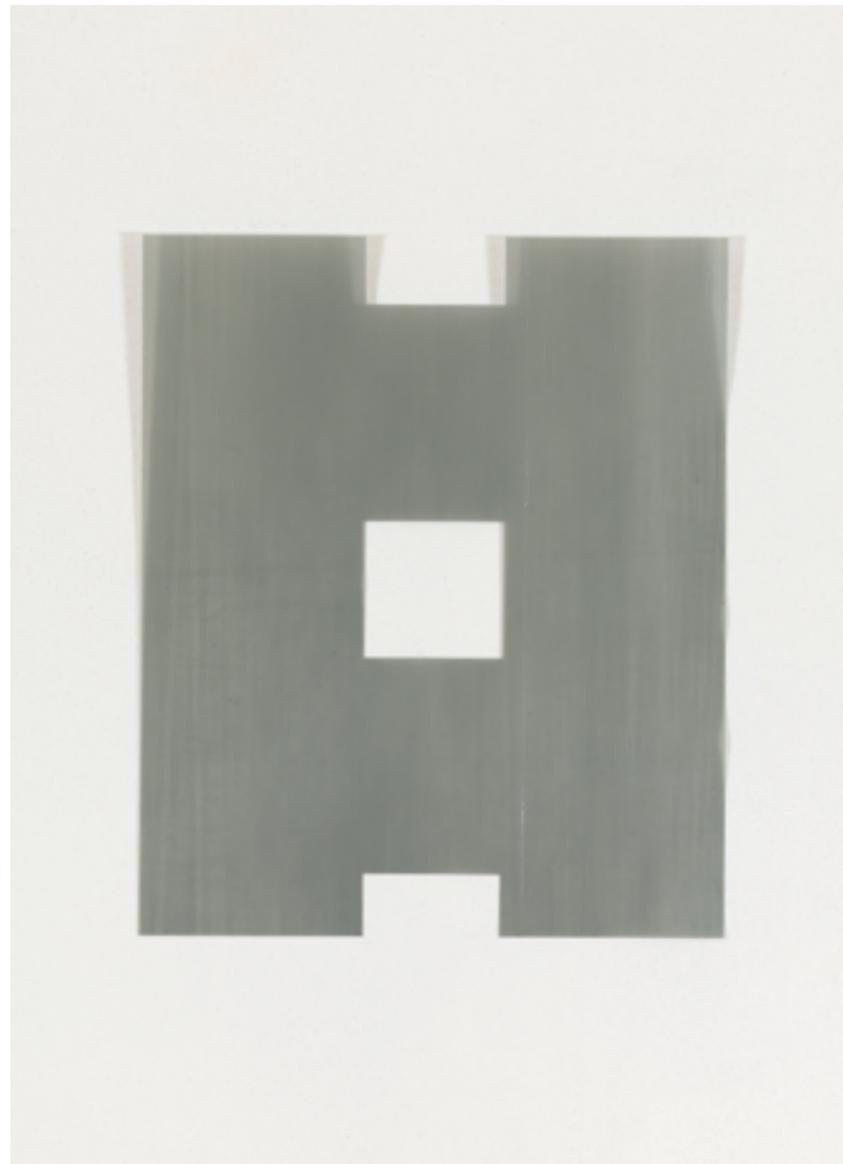
57

Sagomato 112
2000
cm. 50 x 40
polietilene
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 61
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



58

Blu scuro opaco
2000
cm. 110 x 93
polietilene sagomato
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 83
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



59

Geografia (Sagomato 1361)
2000
cm. 52 x 43
polietilene
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 62
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



60

Atene
2001
cm. 45 x 60
polietilene sagomato
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 85
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



61

Valmadrera
2001
cm. 54 x 86,5
polietilene sagomato
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



62

Ekleipsis 11
2002
cm. 97 x 68
fogli sovrapposti di polietilene
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



63

Ekleipsis 12
2002
cm. 97 x 68
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 92 ; Vimercate- Merate 2012, p. 43
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



64

Ekleipsis 17
2002
cm. 97 x 68
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 93.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



65

Ekleipsis 18
2002
cm. 96 x 68
polietilene sovrapposti
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



66

Serifos
2002
cm. 87,5 x 63,5
polietilene sagomato
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 88.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



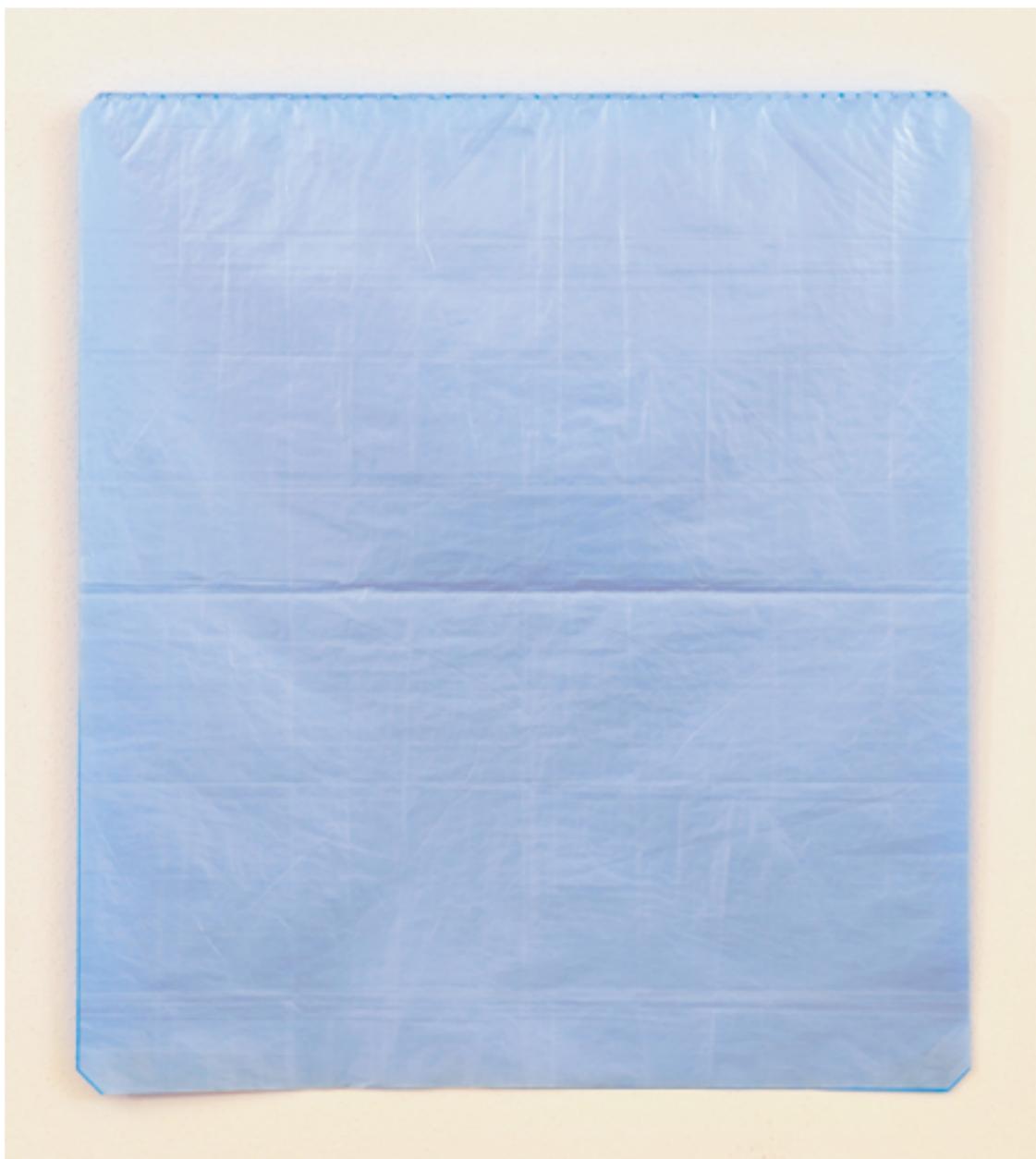
67

Banchisa 7
2003
cm. 71 x 64
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 89 ; Vacciago di Ameno
2012.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



68

Banchisa 12
2003
cm. 86 x 77
fogli di polietilene sovrapposti
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



69

Banchisa 13
2003
cm. 56 x 50
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Basilea 2005, p. 17
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



70

Banchisa 14
2003
cm. 110 x 98
fogli di polietilene sovrapposti
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



71

Banchisa 21
2004
cm. 58 x 52
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012, p. 67.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



72

Banchisa 36
2004
cm. 33 x 29
fogli di polietilene sovrapposti
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



73

Banchisa 41
2004
cm. 84 x 75
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 91.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



74

Banchisa 43
2004
cm. 96 x 86
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 90; Vimercate – Merate 2012, p. 43.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



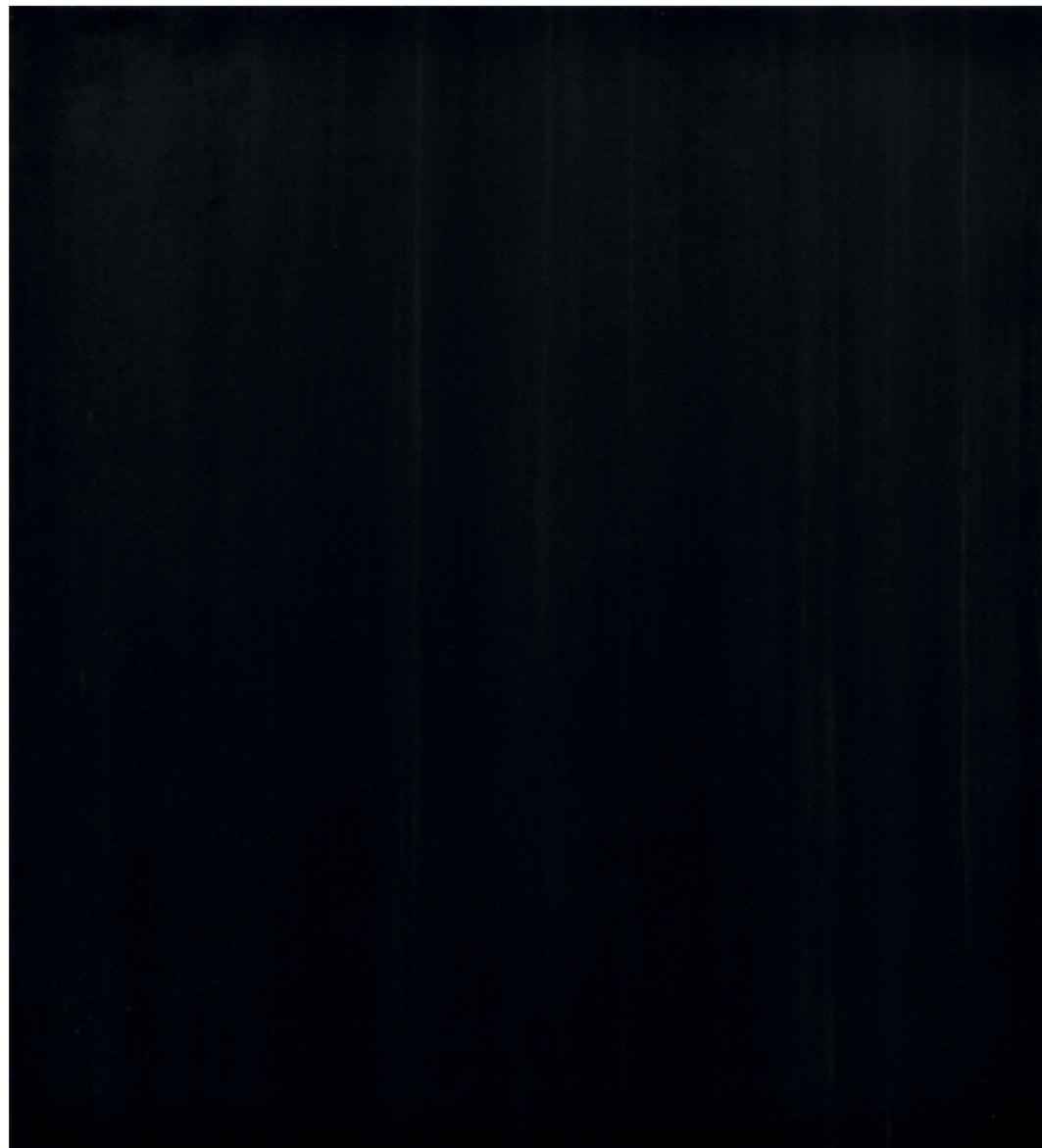
75

Banchisa 46
2004
cm. 117 x 105
fogli di polietilene sovrapposti
Esposizioni : Vacciago di Ameno 2012.
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



76

3 velature su fondo grigio
2005
Olio su tela
Cm 55 x50
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 97; Vacciago di Ameno 2012, p. 70
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



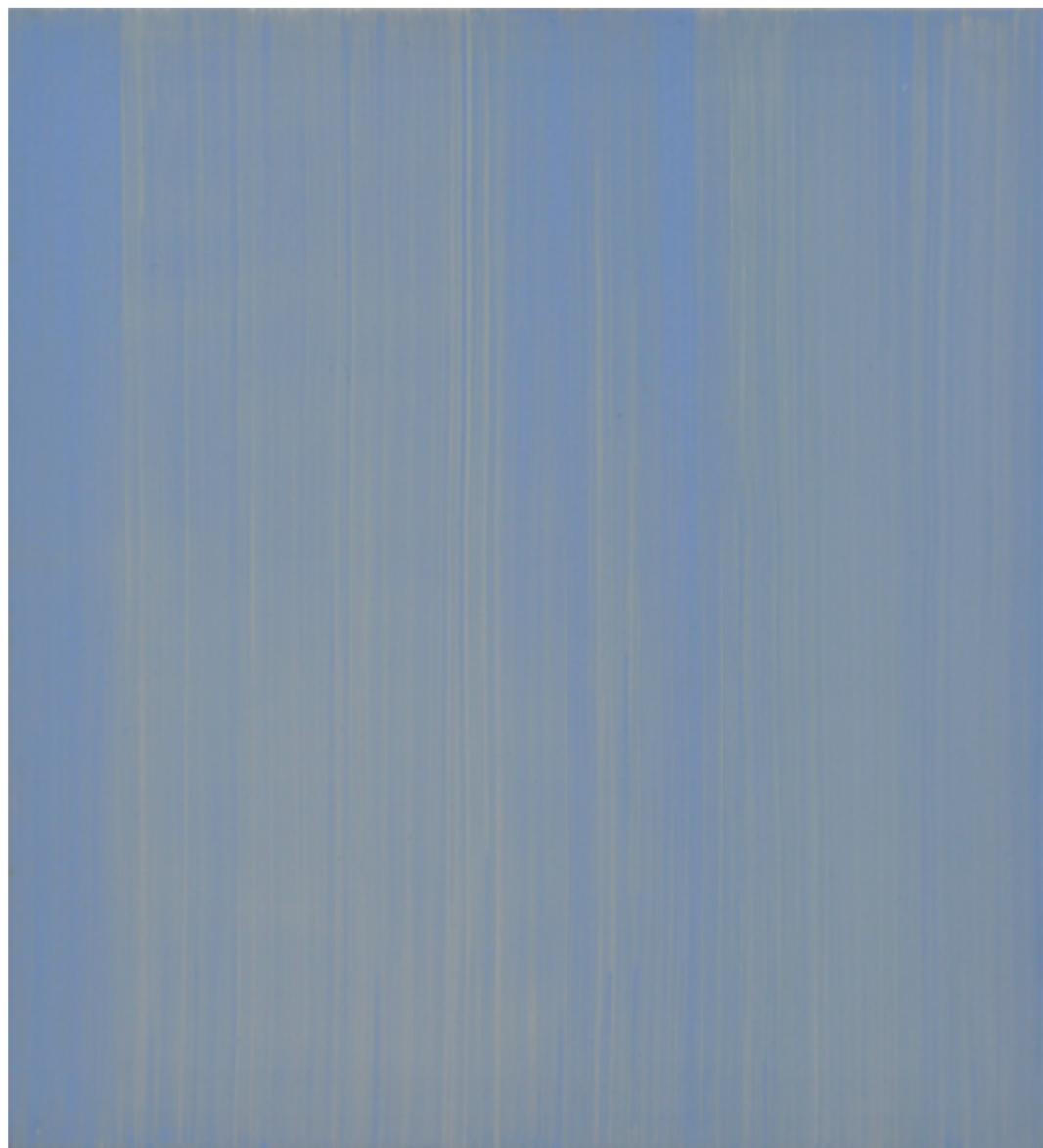
77

5 velature di nero su fondo verde
2005
olio su tela
cm. 55 x 50
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



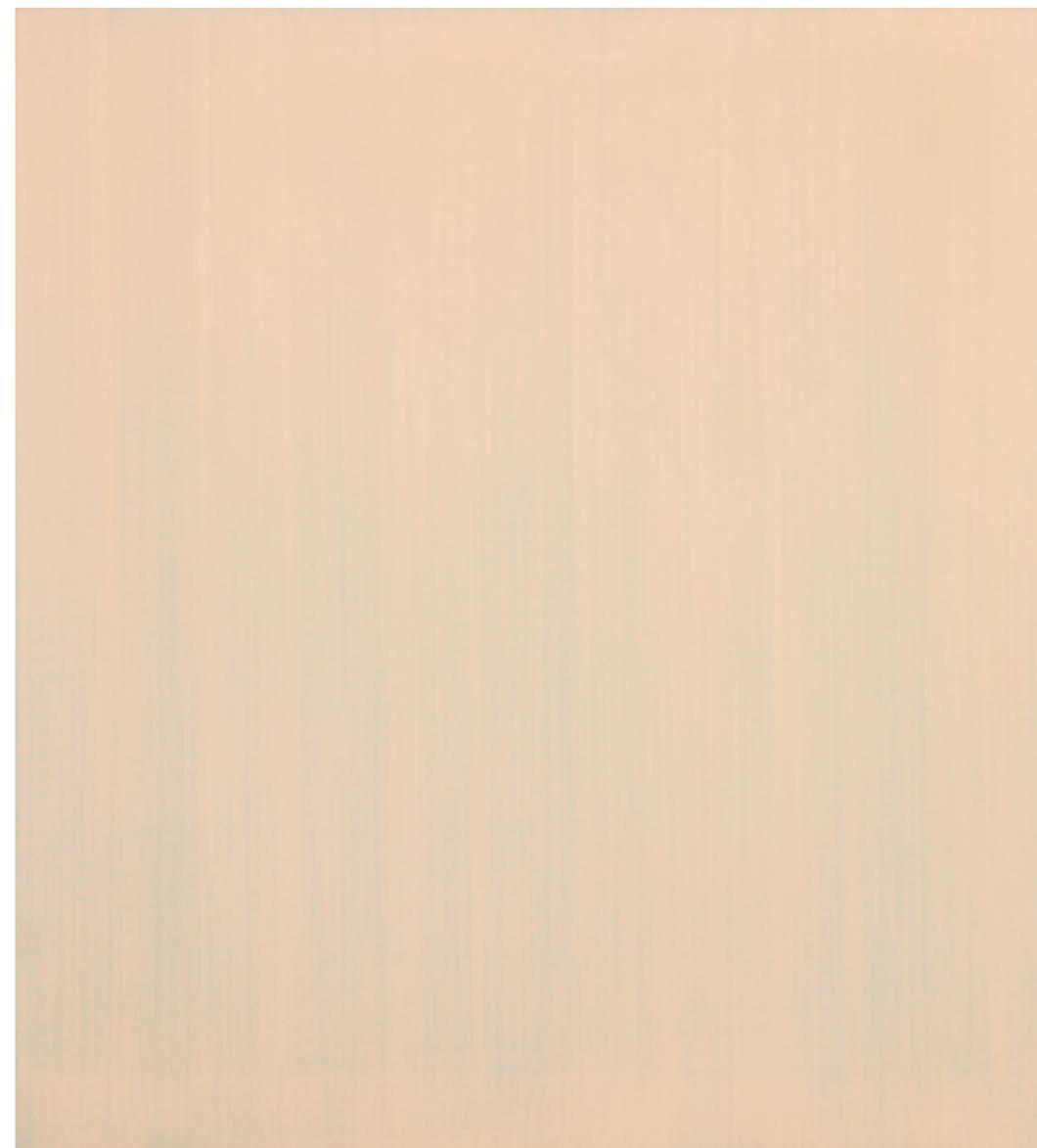
78

3 velature su fondo grigio blu
2005
cm. 55 x 50
olio su tela
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 101
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



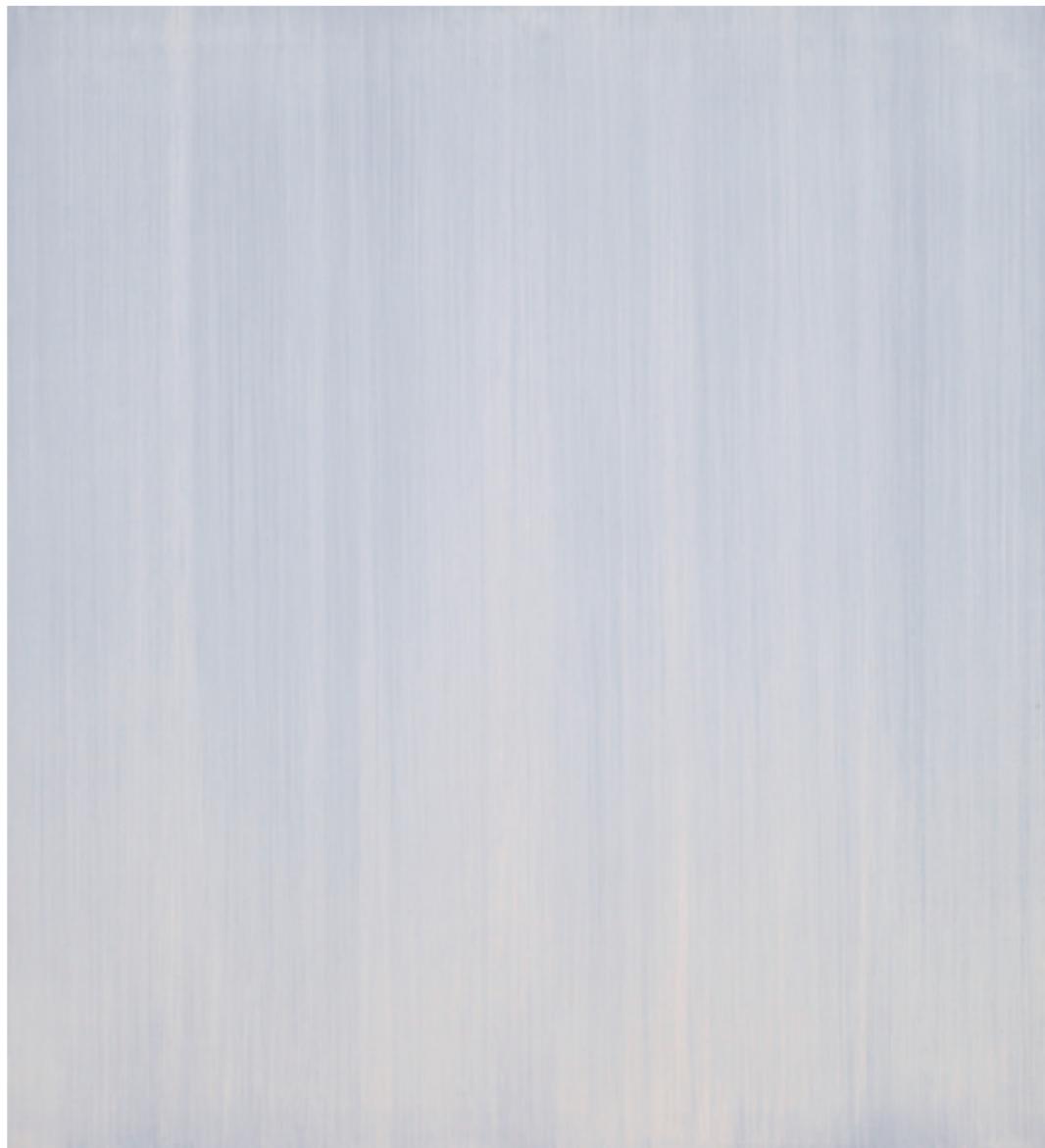
79

4 velature su fondo giallo
2005
olio su tela
cm 55 x 50
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 100
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



80

7 velature di giallo di Napoli (rosato)
2006
olio su tela
cm. 95 x 105
Esposizioni : Basel 2005, p. 34; Bologna 2010-2011, p. 99
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi



81

11 velature di bianco
2006
cm. 95 x 105
olio su tela
Esposizioni : Bologna 2010-2011, p. 98
courtesy Archivio Antonio Scaccabarozzi

Mostre personali

1965
Centro Culturale Elio Agresti, Milano

1969
Rotazione continua, Esecuzione di un'opera Ambiente, S. Margherita Ligure

1970
Galleria Santa Chiara, Brescia
Centro La Comune, Brescia

1971
Galleria Uxa, Novara
Galerie Ernst, Hannover D

1972
Centro d'Arte Santelmo, Salò
Galleria Del Barba , Castellana

1973
Galleria d'arte del Cavallino, Venezia
Galleria della Cappelletta, Osnago
Galerie Ubu, Karlsruhe D (con Dadamaino)
Galerie Reckermann, Koln D (con A.D. Trantenrot)
Galerie Lydia Megert, Bern CH

1974
Galerie Thomas Keller, Munchen D
Galerie Seestrasse, Rapperswill CH

1975
Studio Casati, Merate

1976
Centro RS, Como
Prevalenze, Galerie Lydia Megert, Bern CH
Centro del Portello, Genova

1977
Concetto ambiguo di prevalenza, Galleria d'arte Il Sole, Bolzano

1978
Certamente un modo visivo per misurare la Galleria Ferrari, Galleria Ferrari, Verona
Schilderijen, Galerie Swart, Amsterdam NL
Minime differenze, Galleria Lorenzelli, Bergamo

1979
Omologazione-paradosso-io/Memoria, Il Politecnico Arti Visive, Roma (con Nato Frasca)

1980
Galerie Lydia Megert, Bern CH

1981
One man show, Galerie Lydia Megert, Bern CH

1982
Galerie Hoffmann, Friedberg D
Galerie Katrin Rabus, Bremen D

1983
Galerie Hoffmann, Friedberg D

1984
Galerie Lydia Megert, Bern CH
26 doppi acquerelli, Enoteca A. Rasi, Padova
Centro Studi Merate, Merate

1986
Quantità, Galerie Hock, Krefeld D
Galerie Katrin Rabus, Bremen D

1988
Galerie Lydia Megert, Bern CH

1989
Galerie Katrin Rabus, Bremen D

1991
Quantità, Galerie Katrin Rabus, Bremen D
Essenziali, Centro d'arte Santelmo, Salò.

1992
Spazio Spini, Robbiate (con H. Dirnaichner)
Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler D

1993
Galerie Katrin Rabus, Bremen D
Retro-spektive 1965-1993, Galerie Hoffmann, Friedberg D

1994
Antonio Scaccabarozzi, Stadtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach D
25 Riferimenti, Sala Civica Comunale, Merate

1995
Essenziali- Work in Progress, Galerie Krohn, Badenweiler D

1996
Galerie Ucher, Koln D (con H. Dirnaichner)

1998
Galerie Katrin Rabus, Bremen D
Ragione – Emozione, Torre Viscontea, Lecco (con J. Tornquist)

1999
Villa d’Adda Mariani, Casatenovo.
Bei Horst Schuler, Citadellstrasse, Dusseldorf D (con S. Bordarier)

2000
Materiaux: coulour, Le 10neuf, Centre Regional d’Art Contemporain, , Montbeliard F (con S. Bordarier e S. Shanahan)

2001
Corpo dell’opera e profondità dello sguardo, Kunsthistorischen Instituts der Universitat, Bonn D
Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler D (con H. Albert)
Essenziali, Galerie St. Johann, Saarbrucken D

2003
Cronologica, Spazio Arte Festa Provinciale dell’Unità, Osnago

2004
Gunther Holder- Antonio Scaccabarozzi, Galerie Katharina Krohn, Basel CH
Antonio Scaccabarozzi, Cairn Galley, Pittenweem UK
Banchise, Sleeper, Edinburgh UK

2005
Giovanni Sabatini e Antonio Scaccabarozzi, Tufanostudio25, Milano

2006
Polietilene, House of art, Ceske Budejovice CZ
Raumwechsel 5, Kunstraum Alexander Burkle, Freiburg D

2007
VELATURE. Giallo di Napoli, Galerie Katharina Krohn, Basel CH

2009
Talento e Rigore, Villa d’Adda Mariani, Casatenovo

2010
Hommage à Antonio Scaccabarozzi, Galerie Katharina Krohn, Basel CH
Antologica 1965-2008, P420 Arte Contemporanea, Bologna

2012
Antonio Scaccabarozzi. Variabile. Fondazione Antonio Calderara, Vacciago

2013
Galerie La ligne, Zürich CH (con F. Pignatelli e N. Sapone)

Mostre collettive

1966
Sette giovani pittori, Galleria Primopiano, Padova.

1968
I multipli, Galleria Milano, Milano
Un paese più l’avanguardia artistica, Anfo (BS)
Oggetti in serie a funzione estetica, Galleria Sincron, Brescia. In mostra anche opere di M. Apollonio, A. Biasi, U. La Pietra, B. Munari, J. Tornquist.

1969
Galleria Il Giorno, Milano
Oblastni Galerii, Karlovyeh Varech CZ

1970
Arte moltiplicata internazionale, Centro 2B, Bergamo
Riusciranno i nostri artisti a fare la storia dell’arte? Centro La Comune, Brescia. In mostra anche opere di J. Gerz, T. Ulrichs, N. Vigo, J. Valoch, E. Isgrò, F. Vaccari.
Aspetti del visivo, Galleria S. Chiara, Brescia. In mostra anche opere di E. Isgrò, M. Morandini, G. Alviani, A. Calderara, Ad Dekkers.
Grafica 70, Galleria Amodulo, Brescia.
Centro La Comune, Brescia
Arte per Arte, Le pavoniere, Firenze
Peau de lion, Kunsthau, Zürich CH. In mostra anche opere di G. Alviani, B. Aubertin, A. Bonalumi, E. Castellani, M. Ceroli, J. Chamberlain, L. Clark, C. Cruz-Diez, P. Dorazio, L. Fontana, A. Jacquet, J. Johns, R. Lichtenstein, R.P. Lohse, U. Luthi, P. Manzoni, A. Nemours, V. Pastore.

1971
Appunti sul nostro tempo, Palazzo Comunale, Lonato (BS)
Bianco e bianco, Galleria Uxa, Novara. In mostra anche opere di A. Calderara, E. Castellani, L. Fontana, R. Girke, P. Manzoni, P. Scheggi, T. Simeti.

1972
Faites votre jeu, galleria del Cavallino, Venezia. In mostra anche opere di G. Alviani, A. Biasi, A. Bonalumi, D. Boriani, G. Colombo, Dadamaino, M. Nannucci, A. Tagliaferro, G. Uecker, F. Vaccari, G. Varisco, W. Vostell.
Incontro artistico, Palazzo Comunale, Ardesio. In mostra anche opere di G. Alviani, Arman, E. Baj, M.

Bill, A. Bonalumi, E. Castellani, Cesar, Dadamaino, P. Dorazio, L. Fontana, J. Le Parc, M. Morandini, M. Nigro, G. Spagnolo.

Galerie Thomas Keller, Munchen D. In mostra anche opera di A. Calderara, R. Girke, C. Megert, M. Nannucci.

Galleria Uxa, Novara. In mostra anche opere di M. Ballocco, A. Calderara, T. Festa, J. Tornquist.

Galleria della Cappelletta, Osnago. In mostra anche opere di M. Ballocco, A. Calderara, G. Colombo, Dadamaino, S. De Alexandris, M. Nigro, J. Tornquist.

1974

Kunstler machen fahnen, Rottweil D

IX Internationalen Malerwochen, Neue Galerie, Graz A

Esposition des petits format, Galerie Lydia Megert, Bern CH

Studio Casati, Merate. In mostra anche opera di H. Arp, A. Calderara, E. Castellani, G. Colombo, Dadamaino, H. De Vries, L. Fontana, R. Girke, R. P. Lohse, C. Megert, F. Morellet, B. Munari, M. Nigro, J. Schoonhoven, G. Varisco.

1975

Sull'opera come campo, Centro Galignano Arte, Galignano (CR). In mostra anche opere di M. Apollonio, M. Morandini, A. Bonalumi, Dadamaino, F. Morellet, G. Varisco, G. Colombo, H. G. Rossi.

5 anni Galerie Thomas Keller, Starnberg D. In mostra anche opere di G. Colombo, H. Mack, A. Calderara, C. Megert, F. Morellet, M. Nannucci, Ad Dekkers, P. Manzoni, R. Girke.

Momenti e tendenze nel costruttivismo, Galleria Buonaparte, Milano. In mostra anche opere di A. Calderara, G. Colombo, Dadamaino, F. Morellet, J. Tornquist.

10 CP, Galleria Milano, Milano.

Internazionale Kleinformat, Galerie Seestrasse, Rapperswil CH

Proposte '75, Il Cortilaccio, Torino

Konstruktive Kunst, Spreitenbach CH

1976

Grand et jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais des Champs-Élysées, Paris F

In mostra anche opera di Agam, M. Botho, C. Cruz-Diez, H. Demarco, H. Garcia Rossi, K. Gerstner, J. Le Parc, A. Nemours, J. R. Soto, L. Tomasello, G. Vardanega, Yvaral.

E.S.R., Centro RS, Como.

Méfiez vous de l'art, Kunstmuseum Olten, Olten CH. In mostra anche opere di V. Adami, J. Albers, G. Alviani, H. Bartels, B. Vautier, J. Beuys, M. Bill, C. Boltanski, A. Bonalumi, E. Castellani, G. Colombo, T. Costa, Dadamaino, H. De Vries, L. Fontana, M. Gastini, J. Gerz, H. Goepfert, G. Graubner, G. Griffa, J. Kolar, W. Leblanc, H. Mack, M. Morandini, F. Morellet, O. Piene, A. Rainer, F. Sandback, P. Scheggi, J. Schoonhoven, J. R. Soto, G. Ueckler, G. Varisco.

500 artisti per le fabbriche in lotta, Palazzo della Permanente, Milano.

L'esplorazione percettiva, Palazzo della ragione, Bergamo. In mostra anche opere di M. Morandini, Dadamaino, G. Spagnolo.

Colore. XII Premio Silvestro Lega, Modigliana (FC). In mostra anche opere di M. Ballocco, P. Dorazio, M. Nigro, R. Aricò, Dadamaino, G. Griffa, M. Nannucci, J. Stein.

1977

Rationale Konzepte '77, Galerie Pa Szepan, Gelsenkirchen D. In mostra anche opere di J. Albers, M. Bill, G. Colombo, C. Cruz-Diez, Ad Dekkers, K. Gerstner, J. R. Soto, G. Varisco.

L'interrogazione sistematica: Frasca, Minoli, Scaccabarozzi, Galleria Lorenzelli, Bergamo.

Studio Rotelli, Finale Ligure Borgo (SV)

Galleria d'arte Il Falconiere, Falconara (AN)

Centro Galignano Arte, Galignano (CR)

Galerie Lydia Megert, Bern CH

De-costruzione, Sequenza, monocromia, Centro RS, Como

1978

Documenti '77 l'interrogazione sistematica, Centro Rizzoli, Milano.

XXIII Rassegna nazionale d'arte, Castello Svevo, Termoli (CB)

Kunstszene Oberitalien, Galerie Pa Szepan, Gelsenkirchen D

Poesia e prosa delle avanguardie, Abano Terme, (PD). In mostra anche opere di B. Aubertin, J. Beuys, H. De Vries, J. Gerz, J. Kolar, C. Megert, K. Staeck, J. Valoch.

Der rahmen, meine welt, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz A. In mostra anche opere di R. Aricò, A. Bonalumi, A. Calderara, E. Castellani, G. Colombo, Dadamaino, L. Fontana, N. Frasca, P. Manzoni, M. Nigro, G. Spagnolo.

Grafica Contemporanea Internazionale, Galleria Lorenzelli, Bergamo.

1979

Mostra numero cento, Galleria Il Sole, Bolzano.

99 sculture di artisti contemporanei, Galleria Lorenzelli, Bergamo

Artists Books, Galerie Lydia Megert, Bern CH

1980

Itinerari d'arte contemporanea. Museo vivo, Galleria Lorenzelli, Bergamo

1981

Das Papier, Leopold-Hoesch-Museum, Düren D

Trent'anni d'Arte Italiana 1950-1980, Villa Manzoni, Lecco. In mostra anche opere di G. Alviani, A. Bonalumi, E. Castellani, G. Colombo, Dadamaino, P. Scheggi, R. Aricò, F. Lo Savio, M. Nigro, G. Pardi, G. Uncini, G. Piacentino.

1982

Arte nel Veneto '70-'80, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia

Extramedia, Galleria di Ca' Pesaro, Venezia

Medium Papier, Städtische, Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach D. In mostra anche opere di B. Aubertin, H. Bohm, J. Fisher, O. Holweck, J. Kolar, P. Msi, F. Morellet, M. Nannucci, G. Uecker, T. Ulrichs

1983

Arte Rassegna 1983, Palazzo Comunale, Bernareggio (MB)

1984

Psichiatria-Nicaragua, Villa Borromeo, Arcore (MB)

Psichiatria-Nicaragua, Palazzo Falk, Lecco.

1985

Raccolta Cernuschi Ghiringhelli, Museo Villa Croce, Genova
Lavori su carta, Galerie Katrin Rabus, Bremen D

1986

Quadreria, Centro RS, Como.
Per Nanni Valentini, KOH-I-NOOR, Milano. In mostra anche opere di P. Coletta, G. Colombo, Dada-
maino, P. Icaro, E. Mattiacci, G. Spagnolo, M. Staccioli, A. Trotta, G. Varisco.
Per Nanni Valentini, Rondottanta, Sesto S. Giovanni (MI)
Il disegno a Como dal 1990 al 1986, Salone S. Francesco, Como.
Die ecke - The corner – Le coin, Galerie Hoffmann, Friedberg D
I ragazzi del '36, Centro Annunciata, Milano

1987

Emozione e metodo, Galerie der Kunstler, München D. In mostra anche opere di R. Aricò, G. Griffa,
R. Jochims

1988

Emotion und Methode, Kunstverein Ingolstadt, Ingolstadt D
Emotion und Methode, Kunstverein Darmstadt, Darmstadt D
Le coin, Musée Cantonal des Beaux Arts, Sion CH
Die Ecke, Kunstverein Ingolstadt, Ingolstadt D
Una cartolina per la collezione, Fondazione Calderara, Vacciago (NO)

1990

Temporale, Städtische Galerie Lüdenscheid, Ludenscheid D. In mostra anche opere di I. Blank, G. Co-
lombo, N. Valentini, H. Dirnaicher, J. Pfeiffer
Temporale, Kunstmuseum Mulheim an der Ruhr in der alten Post, Mülheim D
Farbe und Struktur, Galerie dr. Louise Krohn, Badenweiler D

1991

Entschieden+Consequent, Galerie dr. Louise Krohn, Badenweiler D
Galleria La Meridiana, Agrate (MB)

1992

Per incantamento segno e disegno, Villa Tittoni Traversi, Desio (MB)

1993

Art & Tabac, Scuderie di Palazzo Ruspoli, Roma.

1994

Collettiva, Galleria d'arte Trezzo, Trezzo sull'Adda (MI)
Die Kunst zu andem, Galerie Katrin Rabus, Bremen D. In mostra anche opere di R. Geiger, R. Girke,
T. Muratami, V. Skoda

1995

Art & Tabac, Osterreichisches Tabak Museum, Wien A
Collettiva, Galerie Katrin Rabus, Bremen D

1996

1° Premio Trevi Flash Art Museum, Palazzo Lucarini, Trevi (PG)
Punto di vista, installazioni, Ponticelli Brusati (BS)
Hypothese Experiment Erfindung, Galerie Hoffmann, Friedberg D
Farbe-Conkrete Kunst, Galerie im House Dächenroden. Erfurt
Blau, Galerie Katrin Rabus, Bremen D

1977

Atracchi, Palazzo Comunale, Agrate (MB)
Ambarambaticocò, Eros spazio, Verona. In mostra anche opere di G. Biggi, N. Frascà, G. Chiari, S. De
Alexandris, A. Boetti.
Nuovi lavori su carta, Galerie Katrin Rabus, Bremen D
Opere anni '70, Galleria Spriano, Omegna (VB)
Trasparenza, Galerie Hoffmann, Friedberg D

1998

Verso il sole, Galleria Melesi, Lecco.
Posizione Kappa, Palazzina Azzurra, S. Benedetto del Tronto (AP)

1999

Die Musik is wie die Malerei, 20 Jahre Galerie Katrin Rabus, Bremen D
Collezione Calderara, Refettorio delle Stellite, Milano.
Morteron tra natura ed arte. Figure della costruzione. Torre Viscontea, Lecco.
Carte blanche pour la couleur, Galerie du Jour Agnès B., Paris F
Calderara e gli artisti della sua collezione, Centro Culturale d'Arte La Canonica, Novara
DAS SOLL KUNST SEIN, Kunstverein Freiburg, Freiburg D

2000

10° Gmundner Simposio, "Das entgrenzte Bild", Gmunden A
Mailart show, Sharjah Museum, Sharjah UAE

2001

Poesie der Farbe, Galerie St. Johann, Sarbrücken D
Das entgrenzte Bild, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn D
Das entgrenzte Bild Städtische Kunstsammlungen Schloss Salder, Salzgitter- Salder D. In mostra an-
che opera di F. Morellet, K. Staudt, A. Letto, R. Jochims, H. Glattfelder

2002

Das entgrenzte Bild, Wilhem-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein D
25+25 Galerie St. Johann, Sarbrücken D
Giorgio Morandi ed I morandiani, Galleria Cascina Roma, San Donato Milanese (MI). In mostra anche
opere di G. Moranti, I. Blank, A. Calderara, Z. Leonard, F. Vimercati

2003

Multiple Grafik und Objekte, Galerie St. Johann, Sarbrücken D
Sentieri dell'arte Libri d'artista, Corte Valenti, Garbagnate Milanese (MI)
Triangolo, Riverbank Arts Centre, Newbridge IRL
Hommage to... the Square? Galerie Hoffmann, Friedberg D
6th Sharjah International Biennial, Sharjah UAE

2004

Libri d'artista, Villa Vertua, Nova Milanese (MB)
Multiple Grafik und Objekte II, Galerie St. Johann, Sarbrücken D
Carte 2 , Associazione culturale La Meridiana, Agrate Brianza (MB)
Contagio, Fondazione Mudima, Milano

2005

Collettiva, Galerie Katharina Krohn, Basel CH

2006

Wunderkammer, Galerie St. Johann, Sarbrücken D . In mostra anche opere di K. Prantl, R. Geiger, R. Jochims, H. Glettfelder, I. Knoebel, L. Wilding, W. Leblanc, K. Staudt.
Close Proximity: Works of Intimate Scale, Wade Wilson Art, Houston, TX USA
Galerie Katharina Krohn, Basel CH
Art multiple, Espace de l'Art Concret Donation Albers- Honneger, Mouans-Sartoux F

2007

8xkonkret, Galerie St. Johann, Sarbrücken D . In mostra anche opere di H. Glettfelder, W. Molnar, K. Prantl.
Antonio Scaccabarozzi, Carte Blanche à Eric de Chasse et Pierre Wat, Galerie Jean Fournier, Paris F
THANKYOU De Schenkingen Merkus en Cleveringa, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden NL

2008

Viaggio in Italia. Arte Italiana 1960/1990. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum A. In mostra anche opere di . Biasi, D. Uncini, L. Fontana, Dadamaino, P. Scheggi, A. Bonalumi, E. Castellani, M. Morandini, M. Gastini, B. Munari, M. Nigro, G. Devecchi, D. Boriani, M. Massironi, G. Alviani, M. Apollonio, G. Colombo, G. Anceschi, G. Varisco, E. Mari, G. Paolini, E. Isgrò, A. Boetti, B. Di Bello, V. Agnetti, Salvo, M. Nannucci, M. Pistoletto, G. Penone, F. Vaccari, R. Aricò, E. Marcheggiani.
KUNST in BASEL, Galerie Katharina Krohn, Basel CH
Dedicate3, Cavenaghi arte, Milano.

2009

Arbeiten auf Papier- konkret. 40 Jahre Galerie St. Johann, Galerie St. Johann, Sarbrücken D

2010

Brianza: terra d'artisti. Qui,già,oltre, Osnago (LC), Agrate (MB), Bernareggio (MB), Mezzago (MB), Paterno d'Adda (LC)
SchauLager – LagerSchau 2, Galerie St. Johann, Sarbrücken D

2011

Galerie Lydia Megert: mise au point, Galerie Annex, Bern CH
Oltreluogo – Da Gianni Colombo a Josef Beuys, Heart, Vimerate (BS)
Alfabeti della mente, Galleria P420, Bologna
#11, Kunstraum Alexander Bürkle , Freiburg D

2012

Segni e (non) sogni. Sperimentalismi e astrazioni ieri e oggi, Miart, Milano
Superfici sensibili, CAME, La Spezia
Giallo, Maggio Biblioteca Comunale di Mezzago, Mezzago (MB)

Bibliografia

Acton M., *Guardare l'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2008

Apollonio U., Caramel L., Fagiolo dell'Arco M., *Colore. Premio Silvestro Lega*, catalogo della mostra (Modigliana - Forlì, luglio-settembre 1976), Forlì 1976.

Baradel V., Chiggio E. L., Masiero R., *Anni '60 - La grande svolta. Viaggio negli anni '60 in Italia*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 giugno - 19 ottobre 2003), Skira, Ginevra-Milano, 2003.

Barilli R., *Ruffi e le trappole del senso*, catalogo della mostra (Pistoia, 19 maggio-30 luglio 1990), Electa, 1990

Barilli R., *Iler Mediolì*, catalogo della mostra (Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia, 4 dicembre 2005-29 gennaio 2006), Mazzotta, Milano, 2005

Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano, 2006.

Barilli R., *Prima e dopo il 2000 - La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006.

Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2007.

Bartolena S., *La certezza del dubbio. La ricerca di Antonio Scaccabarozzi*, catalogo della mostra (heart -Spazio vivo, Vimercate 22.11.- 9.12.2012), heart book 3, Merate, 2012.

Berg S., *Il peso di un'immagine*, catalogo della mostra (Velature – Giallo di Napoli, Galerie Katharina Krohn, Basel, 2007), Basel, 2007.

Beringhelli G., *Eppure ragionare è bello*, in “Il Lavoro”, Genova, 17 novembre 1976.

Bertolino G., *Arte contemporanea. Anni Settanta.*, Electa, Milano, 2008

Bolpagni P., Di Brino A., Savettieri C., *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra (Fondazione Ragghianti, Lucca, 9 ottobre 2011- 8 gennaio 2012), Edizioni Fondazione Ragghianti, 2012.

Bonami F., *Arte contemporanea. Duemila*, Electa, Milano, 2008.

Bonito Oliva A., *La Trans-avanguardia italiana.*, in Flash Art, n. 92-93, 1979.

Bonito Oliva A., *L'arte negli anni '70: Aperto '80*. in La Biennale di Venezia : settore arti visive: catalogo generale, edizioni la Biennale di Venezia, Venezia,1980.

Bonito Oliva A., *La repubblica delle arti*, Skira, Milano, 2005.

Brunner C., *Antonio Scaccabarozzi*, catalogo della mostra, (Galerie Hock, Krefeld e Galerie Katrin Rabus, Bremen, 1986), Bremen,1986.

Brusatin M., *Storia dei colori*, Einaudi, Torino, 2000.

Calvesi M., *Arte e Scienza*, catalogo della XLII biennale di Venezia, Electa, Milano, 1986

Calvino I., *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988

Caramel L., *L'interrogazione sistematica: Frascà, Minoli, Scaccabarozzi*, catalogo della mostra (Galleria Lorenzelli, Bergamo, 30 maggio- 30 giugno 1977), Bergamo 1977.

Caramel L., *L'interrogazione sistematica: decostruzione, sequenza, monocromia*, catalogo della mostra (Centro RS, Como, 1977), Como, 1977.

Casero C., Di Raddo E., *Anni '70: l'arte dell'impegno*, Silvana editoriale, Milano, 2009.

Casero C., *Nuove 'possibilità di relazione': l'Informale oltre l'Informale*, in “Ricerche di S/Confine”, a.III, n. 1, 2012, pp. 45-52

Celant G., *Arte povera – Im Spazio*, Genova, catalogo della mostra (Galleria La Bertesca, Genova, 27.9-20.10.1967), Genova, 1967

Celant G., *Artmix*, Feltrinelli, Milano, 2008

Cerritelli C., *Visibili pensieri di luce*, catalogo della mostra (Antonio Calderara, Fondazione Zappettino, Milano, dal 28 settembre al 25 novembre 2011), Milano 2011

Cesana E., *30 anni d'arte italiana 1950-1980: la struttura emergente ed i linguaggi appropriati*, catalogo della mostra, (Villa Manzoni, Lecco novembre 1981 - gennaio 1982), Comune di Lecco, 1979

Corizza L., *Irma Blank: il tempo della vita ed il tempo dell'arte*, catalogo mostra (Irma Blank - Senza Parole, Galleria P420, 24 gennaio -30 marzo 2013, Bologna) Bologna, 2013

Del Guercio A., *Storia dell'arte contemporanea*, Newton Compton, Roma, 1995.

De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2004.

Dorfles G., *'Comunicazione' e 'consumo' nell'arte d'oggi*, in 'Azimuth', a. I, n.1, 1959.

Dorfles G., *Antonio Calderara*, Milano, Fondazione Calderara Edizioni, 1966

Dorfles G., *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino, 1980.

Dorfles G., *Le oscillazioni del gusto*, Skira, Milano, 2004

Dorfles G., *Inviato alla Biennale*, Scheiwiller, Milano, 2010.

Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 2011.

Eco U., *Arte Programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, cat. mostra (Negozio Olivetti, Milano, 1962), Milano, 1962.

Erba L., *Antonio Scaccabarozzi - Strettamente personale*, in Più idee, n. 2, 1981. (ritaglio del periodico con pagina non indicata disponibile presso l'Archivio Scaccabarozzi)

Francalanci E., *Antonio Scaccabarozzi*, catalogo della mostra (Galleria della Cappelletta, Osnago, Lecco, 1973), Lecco, 1973.

Gallo F., *Innovazioni nella tradizione*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche*, Carocci, Roma, 2011, pp. 37-58

Girard X., *Henry Matisse*, catalogo della mostra (Accademia di Francia, Roma, 17.10-29.12.1991), Balding e Mansell, Wisbech, England,1991.

Grazioli E., *Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in G. Guercio, A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, 2010, pp. 105-125

Gregotti V., *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino, 2010

Gualdoni F., (a cura di), *Milano 1950 – 1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1997), Ferrara, 1997.

Gualdoni F., Azimut. *Una storia (non solo) milanese*, cat. mostra (Palazzo Municipale, Vignate, 13 dicembre-12 gennaio 1999)

Giudici L., *Giorgio Moranti. Lettere*. Con uno scritto di Roberto Longhi, Abscondita, Milano, 2004

Guercio G., Mattiolo A., (a cura di) *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano, 2010

Gooding M., *Materiau: Couleur*, Centre Régional d'Art Contemporain di Montbéliard , 2000

Iovane G., *Cro-mantica. Colore e linguaggio*, Fabbri, Milano, 1988

Krauss R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte oggi*, Mondadori Bruno, Milano, 2005,

Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007

Longari E., *Parole, Parole, Parole*, catalogo della mostra (Contagio, Mudima – Fondazione per l'Arte contemporanea, Milano, marzo 2004), Milano, 2004.

Longari E., *Antonio Scaccabarozzi. Variabile*, catalogo della mostra (Fondazione Calderara, Vacciago di Ameno, 2 giugno-15 ottobre 2012), Bologna, 2012.

Macchi G., *Spazio ...verso l'undicesima dimensione*, catalogo della XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Electa, 1986.

Madesani A., *Giorgio Morandi ed i morandiani*, catalogo della mostra (Galleria Cascina Roma, San Donato Milanese, maggio 2002) San Donato Milanese, 2002.

Madesani A., *Il raro suono del silenzio*, in A. Pasotti, F. Padovani (a cura di) *Antonio Scaccabarozzi. Antologica 1965-2008*, catalogo della mostra (Galleria P420, Bologna, novembre 2010 - gennaio 2011), Bologna, 2010, pp. 4-21

Madesani A., *Alfabeti della mente*, catalogo della mostra (Galleria P420, Bologna, ottobre 2011), Bologna, 2011

Marcolli A., *Documenti 77*, catalogo della mostra (Centro Rizzoli, Milano, gennaio 1978), Milano, 1978.

Marcolli A., *Il colore come scienza della visione*, catalogo della XLII Biennale di Venezia, Electa, Milano, 1986.

Melioli I., *Dialoghi sull'arte, Conversazione tra Iler Mediolì e Marinella Paterni*, in R. Barilli, cat. mostra *Iler Mediolì*, (Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia, 4 dicembre 2005-29 gennaio 2006), Mazzotta, Milano, 2005.

Millet C., *L'arte contemporanea. Storia e geografia*, Scheiwiller, Milano, 2007.

Mola P., *L'interrogazione sistematica*, catalogo della mostra (Galleria Lorenzelli, Bergamo, maggio-giugno 1977), Bergamo, 1977

Pagano L., 'Incontro con l'arte "scomoda" del pittore meratese Antonio Scaccabarozzi', *Giornale di Lecco*, lunedì 10 settembre 1990

Panzerà M., *Antonio Scaccabarozzi*, catalogo della mostra (Centro d'arte Santelmo, Salò, (BS), 3 marzo 1991), Salò, 1991.

Pasotti A., Padovani F. (a cura di), *Antonio Scaccabarozzi - Antologica*, catalogo della mostra (galleria P420, Bologna, 6. 11. 2010 – 8. 1. 2011), Bologna, 2010

Quaglino P., *Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca 1983), Essegi, Ravenna,1983.

Rabus K., *Antonio Scaccabarozzi, Quantità*, catalogo della mostra (galleria Rabus di Brema, 20.1 -3. 3.1991), Perspektiven off-setdruck, Bremen, 1991, traduzione personale.

Rouchota N., *L'emozione del metodo*, Crocetti, Milano, 2012

Rouchota N., *A. Scaccabarozzi. Talento & Rigore*, catalogo della mostra (Villa D'Adda Mariani- Casatenovo, 21.3.- 24.5.2009), Casatenovo, (Lecco), 2009.

Scaccabarozzi A., *Antonio Scaccabarozzi*, catalogo della mostra (Centro d'Arte Santelmo, Salò, Brescia, 1972), Brescia 1972.

Scaccabarozzi A., *26 doppi acquerelli*, catalogo della mostra (*Il territorio del gusto/ il divino mare diVino*, enoteca A. Rasi, Padova, 13.3-30.3.1984), Padova, 1984

Scaccabarozzi A., catalogo della mostra (*Emotion und Methode*, Galerie der Kunstler, München, 1987), München, 1987.

Scaccabarozzi A., catalogo della mostra *Antonio Scaccabarozzi - retro-spektive 1965-1993* (Galleria Hoffmann di Friedberg dal 11.9.1993-1.12.1993), Friedberg, 1993.

Scaccabarozzi A., *Antonio Scaccabarozzi. Antologica*, catalogo della mostra (galleria P420 di Bologna dal 6.11.2010-8.1.2011), Bologna, 2010.

Simons E., Enkelmann D.W. (a cura di), *Emotion und Methode*, catalogo della mostra (Galerie der Kunstler, München, 1987), München, 1987.

Szeeman H., *L'arte negli anni '70: Aperto '80*. in La Biennale di Venezia : settore arti visive: catalogo generale, edizioni la Biennale di Venezia, Venezia,1980.

Trini T., Mulas U., *Vent'anni di Biennale*, A. Mondadori, Milano, 1988

Veca A., *Quattro e più problemi sul concetto ambiguo di prevalenza*, catalogo della mostra (Galleria Il Sole, Bolzano, dicembre 1976), Bolzano 1976.

Veca A., *Antonio Scaccabarozzi*, catalogo della mostra (Galerie Hoffman, Friedberg, dal 27.8.1983 al 28.10.1983) Friedberg, 1983.

Veca A., *Antonio Scaccabarozzi*, dattiloscritto, Milano, 1983, Archivio Antonio Scaccabarozzi

Vergine L., *Parole sull'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

Veronesi L., *Perché continuiamo a fare ed insegnare arte?*, testo della conferenza (Bologna Galleria d'Arte Moderna, 1977) riedito in P. Bolpagni, A. Di Brino, C. Savettieri (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra 8 Fondazione Ragghianti, Lucca, 9 ottobre 2011- 8 gennaio 2012) Fondazione Ragghianti, Lucca, 2012.

Vettese A. (a cura di), *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000*, SMAC Sistema Metropolitano d'Arte Contemporanea, Maschietto editore, Montecatini, 2002.

Vettese A., *Capire l'arte contemporanea, dal 1945 ad oggi*, Allemandi, Torino, 2004

Vettese A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari, 2010.

Vettese A., *L'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2012

Vomm W., *Antonio Scaccabarozzi. His Work*, catalogo della mostra (Städtische Galerie, Villa Zanders, Bergisch Gladbach, 9.1-13.3.1994), Perspektiven Offsetdruck, Bremen, 1994.

Zanchetti G., *Monocromo, silenzio e vuoto nell'arte delle seconde avanguardie*, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, Milano, 1968.

Zanchetti G., *Oltre l'informale*, in Caramel L. (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano, 1984, pp.319-347

