



Stefano Arienti, *Turbina a cono e pelliccetta spirale*, 1986-1987; carta stampata piegata.  
Stefano Arienti, *Cone turbine and spiral fur*, 1986-1987; folded printed paper.

# SCULTU- RE LEG- GERE

Carta e cartone nell'arte italiana  
contemporanea

## SCULTURE LEGGERE

### Carta e cartone nell'arte italiana contemporanea

Carta e cartone, due presenze inconsuete nell'universo scultoreo tradizionale, sono diventati nella contemporaneità medium d'elezione per numerosi artisti impegnati al rinnovamento del linguaggio plastico. Nell'uso scultoreo-installativo di questi leggeri e sottili materiali, dalle molteplici possibilità derivanti dalla duttile maneggevolezza e docile configurabilità volumetrico-spaziale, si legge la volontà di riappropriarsi in maniera creativa, sperimentale, di elementi d'uso quotidiano, tanto semplici quanto familiari, modificandone e rimettendone in gioco assetti fisici, funzioni e valori. La scena italiana si rivela particolarmente ricca di significativi percorsi di ricerca, in cui la carta e i suoi derivati conferiscono inedite e leggere plasticità a idee, visioni, azioni dell'arte.

[1] Tra i contributi critici rivolti a una ridefinizione del concetto di "scultura", si segnala: Rosalind Krauss, "La scultura nel campo allargato" (1978), pp. 283-297, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, pp. 356 (ed. or. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985). Si veda inoltre, tra i recenti volumi dedicati alla scultura contemporanea: Judith Collins, *Scultura oggi*, New York-London, Phaidon, 2008, pp. 483 (ed. or. *Sculpture Today*, 2007).

Piegare, tagliare e ritagliare, modellare, arrotolare e srotolare, sovrapporre, stratificare, accartocciare... sono soltanto alcuni modi trasformativi della carta e del cartone di cui si sono avvalsi gli artisti contemporanei per dare forma scultoreo-installativa a materiali duttili e leggeri, fragili ed effimeri, comuni e a "buon mercato" ma, al contempo – come vedremo – ricchi di potenzialità espressive. Si tratta di materiali inconsueti se rapportati al linguaggio plastico tradizionale, le cui origini di impiego per la realizzazione di opere d'arte tridimensionali affondano negli assemblaggi polimerici cubisti e futuristi, trovando poi una larga e sempre crescente adozione nell'ultimo cinquantennio. In avvio del Novecento, con l'azione rivoluzionaria promossa dalle avanguardie artistiche, ai materiali di tradizione si aggiunge tutta una serie di nuovi medium che progressivamente identificano un repertorio molto variegato di elementi naturali e artificiali, statici o animati, pesanti o leggeri, duraturi o effimeri: carta, cartone, specchi, neon, acqua, terra, ghiaccio, fuoco, elettricità, scarti di tessuti, video, fotografie, vetro, ecc. Tutti questi nuovi medium sono entrati oggi a far parte di un "campo artistico allargato" che caratterizza la scultura contemporanea.

Una categoria, quella della scultura, ritenuta ancora oggi valida da molti artisti e studiosi per definire opere d'arte che privilegiano i volumi e lo spazio fisico, tridimensionale, rispetto a quelli più astratti e illusivi della pittura, a patto che questa disciplina non venga più intesa nel senso tradizionale, bensì accolga al suo interno un amplificato ventaglio di presenze materiche ed esiti espressivi [1]. In questo processo di ridefinizione categoriale, il termine "scultura" è stato spesso associato, negli ultimi decenni, a quello di "installazione", con uno slittamento dell'oggetto plastico tridimensionale spesso dalla forma volumetrica in sé conchiusa e indifferente ai luoghi, alla dimensione ambientale qualificata in maniera "temporalizzata" e poco convenzionale.

Molteplici le motivazioni che, alla luce di questo processo espansivo della pratica scultoreo-installativa, hanno spinto gli artisti a confrontarsi con carta e cartone. I valori d'uso associati

#### LIGHT SCULPTURES

##### Paper and cardboard in Italian contemporary art

*Paper and cardboard, two unusual presences in the world of traditional sculpture, have become a contemporary medium of choice for many artists committed to the renewal of the plastic language. The use in sculptural works of these lightweight and thin materials, lending themselves to several applications because of their ductile manageability and docile volumetric-spatial configurability, points to the desire to re-appropriate creatively and experimentally everyday items, as simple as*

*they are familiar, modifying and reinventing their physical balance, purpose and values. The Italian scene is particularly rich of significant research paths, where paper and its derivatives give unprecedented and light plasticity to ideas, visions, actions of art.*

Fold, cut and crop, shape, roll up and unroll, overlay, layer, crumple ... are only a few of the possible transformations of paper and cardboard that have been used by contemporary artists for shaping sculptural installations with ductile and light materials, fragile and ephemeral, common and "cheap" but, at the same time - as we shall

see - rich in expressive potential. These are unusual if materials, when related to traditional plastic language, whose origins for the realisation of three-dimensional works of art are rooted in Cubist and futurist multi-material art, and then becoming more and more widespread and popular over the past 50 years.

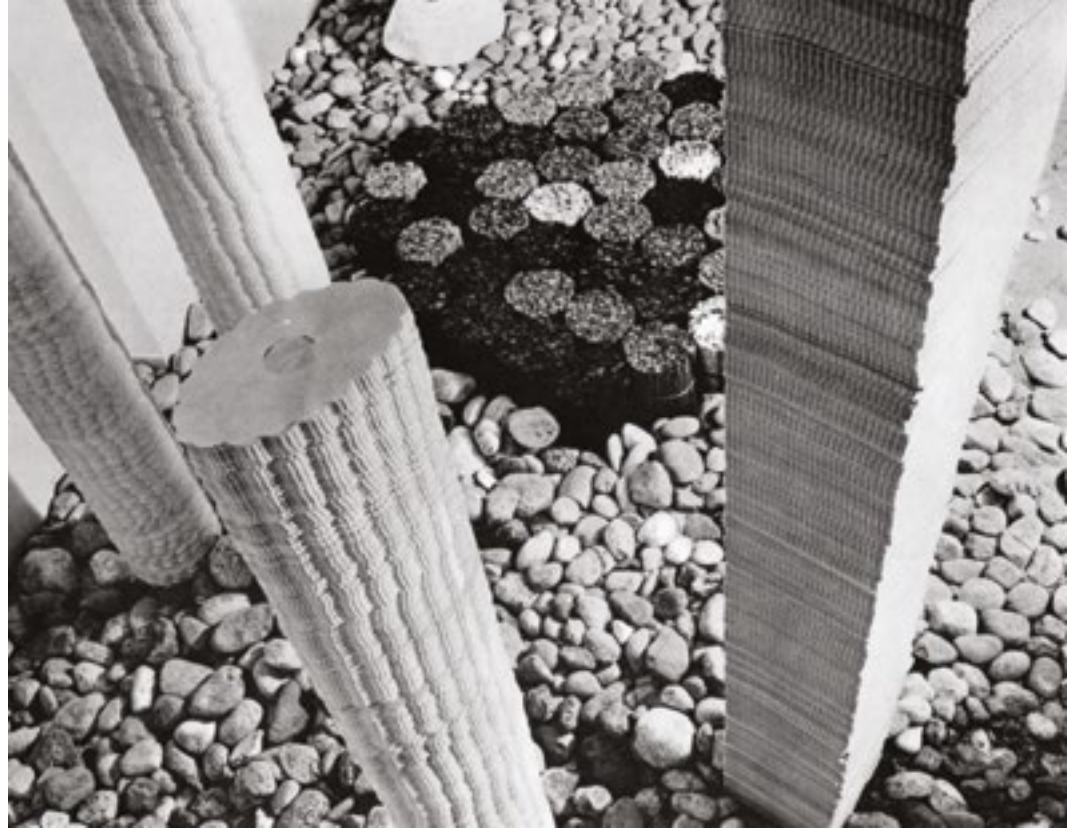
In the 20<sup>th</sup> century, starting with the revolutionary front led by the artistic avant-garde, traditional materials have welcomed a whole new range of mediums that gradually identify a varied repertoire of natural and artificial elements, static or animated, heavy or lightweight, durable or ephemeral. Paper,



Michelangelo Pistoletto, *Rosa bruciata*, 1965; cartone ondulato bruciato e spray.  
Michelangelo Pistoletto, *Burnt Rose*, 1965; burnt and sprayed corrugated cardboard.



Alighiero Boetti, *Colonne*, 1968; centrini di carta.  
Alighiero Boetti, *Columns*, 1968; paper doilies.



[2] Il termine “de-materializzazione” fa riferimento alla fortunata espressione coniata alla fine degli anni Sessanta dai critici americani John Chandler e Lucy Lippard per definire le ricerche artistiche di ambito concettuale. Cfr. Lucy R. Lippard, *Six Years, The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley-Los Angeles-London, California University Press, 2001, pp. 272.

[3] Italo Calvino, “Leggerezza”, p. 7, in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* (1988), Milano, Oscar Mondadori, 2009, pp. 161.

ai materiali a base cellulosa sono riconducibili sia a fattori operativi (come l'economicità, la facile reperibilità e la riciclabilità), sia alle loro specifiche caratteristiche fisiche che li rendono facilmente manipolabili e configurabili anche in ampie dimensioni, sia – infine – ad aspettative di rinnovamento del linguaggio plastico tradizionale, senza sconfinare in una totale “de-materializzazione” dell'oggetto artistico [2].

Le sculture e le installazioni in carta e cartone, al di là della loro evidente diversità visiva e concettuale, pongono la materia e la sua manipolazione al centro della riflessione formale, sperimentando nuove strade del linguaggio scultoreo – tradizionalmente legato alla solidità, alla durezza, al “canone statuario” del bronzo o del marmo – attraverso l'estetizzazione di un elemento appartenente alla sfera del quotidiano, leggero e di natura effimera. Si tratta di opere che sembrano coscientemente indirizzate ad esplorare le inedite possibilità di un fare plastico che opera attraverso «una sottrazione di peso» – per citare la celebre “lezione” di Italo Calvino [3] –, muovendosi in una dimensione anti-monumentale, senza voler sfidare il tempo bensì accettando il suo trascorrere e l'inevitabile destino perituro delle cose, abbandonando ogni attesa di “lunga durata”.

cardboard, mirrors, neon, water, earth, ice, fire, electricity, textile scraps, videos, photographs, glass, etc. All these new mediums have joined today to be part of a “broader artistic field” that characterises contemporary sculpture. A category, that of sculpture, believed to be still valid today by many artists and scholars in defining artworks that focus on volumes and physical, three-dimensional space, compared to the more abstract and elusive ones of painting, provided that this form of art is no longer understood in the traditional sense, but rather welcomed inside an amplified range of materials and expressive

outcomes [1]. In this process of redefining the category, the term “sculpture” has been often associated in recent decades to “installation”, with a slip of the three-dimensional plastic object, often volumetric in shape, in itself just concluded and indifferent to the places, the environmental dimension qualified in a “temporal” and not very conventional manner. Many are the reasons that, in the light of this expansive process of sculptural practice, have prompted artists to grapple with paper and cardboard. The values associated with the use of cellulose-based materials are both operational factors (such

as low cost, easy availability and recyclability) as well as their specific physical characteristics that make them easy to manipulate and also configurable in broader dimensions, and - finally - to expectations of renewal of the traditional plastic language, without straying into a total “de-materialisation” of the artistic object [2]. Sculptures and installations in paper and cardboard, beyond their obvious visual and conceptual diversity, place the material and its manipulation at the centre of formal reflection, experimenting with new venues of sculptural language - traditionally associated with solidity, durability, the “statuesque canon”

Con l'ingresso nella sfera estetico-formale dell'arte, la carta e il cartone superano i limiti della loro originaria bidimensionalità così come il loro più comune valore d'uso (quale supporto per scrivere, disegnare, stampare, avvolgere, imballare, ecc.), per conferire, attraverso i loro pur fragili stati fisici, più libera plasticità e concretezza tridimensionale a pensieri, progetti, immagini, pulsioni, poetiche.

Il tema dell'impiego della carta e cartone nell'arte plastica contemporanea – argomento ancora criticamente inesplorato, nonostante il suo indubbio interesse [4] –, trova nella scena italiana una larga e significativa testimonianza di esplorazioni, anche grazie alla lunga e rinomata tradizione nella fabbricazione cartaria di cui gode il nostro Paese. Una tradizione che, affondando le sue origini nella sapienza artigiana dei mastri cartai amalfitani e fabrianensi, si è evoluta attraverso un continuo aggiornamento fino alle moderne tecniche industriali che hanno reso la carta e il cartone, grazie alla loro grande diffusione nella civiltà di massa contemporanea, degli elementi profondamente radicati nel nostro vissuto quotidiano.

Seguendo il filo rosso dell'uso creativo di questi materiali a base cellulosa nell'arte italiana, ci soffermeremo su una selezione – tra le tante possibili – di sculture e installazioni ideate e realizzate negli ultimi cinquant'anni da artisti che hanno fatto un uso inedito della carta e dei suoi derivati.

#### Tra gioco e processo

Nella seconda metà degli anni Sessanta del Novecento si assiste in Italia, al pari della scena internazionale, a un rinnovato interesse verso la sperimentazione di tecniche e materiali *altri* rispetto a quelli tradizionali; una innovazione connessa, il più delle volte, a una processualità artistica che trova nel contingente, nell'effimero, nel temporaneo, le dimensioni vitali in cui nascere, svilupparsi e, in alcuni casi, anche dissolversi. In Italia, i principali promotori di questa inedita istanza espressiva sono gli artisti di una nuova avanguardia che il critico Germano Celant lancerà a livello internazionale, nel biennio 1968-1970, attraverso l'etichetta di “arte povera”. In quegli stessi anni sulle pagine della rivista *Domus*, Tommaso Trini, un altro celebre critico dell'epoca, individua proprio nell'uso sperimentale di «materiali artigianali e casalinghi», tanto diffusamente reperibili quanto facilmente manipolabili, uno dei principali tratti caratterizzanti le ricerche degli artisti “poveristi”: «tutto è a disposizione [di quest'arte] – si afferma – tutto dipende dalle sue necessità strumentali» [5].

of marble or bronze - through the aesthetic expression of an element belonging to the sphere of everyday life, light and of ephemeral nature. These are works that seem to be consciously directed to explore the new possibilities of a plastic form of expression through a “weight subtraction” - to quote the famous “lesson” by Italo Calvino [3] -, moving in a non-monumental size without wishing to challenge time, but accepting its inexorable passing and the inevitable perishable fate of things, abandoning every expectation of “long duration”. With the entry into the aesthetic-formal sphere of art, paper and cardboard exceed the limits of their

original two-dimensional nature, as well as their most common use value (as a medium to write, draw, print, wrap, pack, etc.), to give, through their albeit fragile physical state, looser and concrete three dimensional plasticity to thoughts, projects, pictures, poetic impulses. The theme of the use of paper and cardboard in contemporary plastic art - topic still critically unexplored, despite its undoubted interest [4] -, finds in the Italian scene a large and significant testimony of explorations, also thanks to the long and renowned tradition of paper production enjoyed by our country. A tradition that, sinking its roots in master craftsmanship of the paper manufacturers of Amalfi

and Fabriano, evolved through a continuous updating up to modern industrial techniques that have made paper and cardboard, due to their prevalence in contemporary mass culture, deeply rooted elements in our everyday life. Follow the common fil rouge of the creative use of these cellulose-based materials in Italian art, we will focus on a selection - among the many possible - of sculptures and installations designed and manufactured over the last fifty years by artists who have made unprecedented use of paper and its derivatives.

[4] Le ragioni dell'assenza di voci bibliografiche sull'argomento sono da ricondursi a una più generale carenza di studi, specificatamente in ambito italiano, volti ad approfondire gli aspetti materiali e tecnici sottesi alla produzione artistica. Tra i recenti volumi di buona divulgazione dedicati in Italia ai materiali e alle tecniche dell'arte contemporanea, si segnalano: Marina Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 243; Silvia Bordini, *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Roma, Carocci, 2007, pp. 313.

[5] Tommaso Trini, “Nuovo alfabeto per corpo e materia”, *Domus*, n. 470, 1969, p. 45.

Alighiero Boetti, *Rotolo di cartone*, 1966; rotolo di cartone ondulato.  
Alighiero Boetti, *Cardboard Roll*, 1966; roll of corrugated cardboard.



[6] Le citazioni di Boetti e Pistoletto sono state tratte rispettivamente da: Carla Lonzi, Marisa Volpi e Tommaso Trini, "Tecniche e materiali", *Marcatré*, n. 37-40, 1968, p. 78; Mirella Bandini, "Insero Torino 1960-1973", *NAC*, n. 3, 1973, p. 13.



Tra questi materiali "di fortuna", la carta e il cartone rivestono un ruolo di primo piano. Lo dimostrano, nel citato articolo di *Domus*, due significative immagini dell'ampio corredo illustrativo ritraenti l'una la *Rosa bruciata* (1965) di Michelangelo Pistoletto in cartone ondulato, verniciato a spray e consumato e annerito dal fuoco, l'altra le *Colonne* (1967) di Alighiero Boetti, realizzate utilizzando migliaia di tovagliolini di carta smerlata da pasticceria infilati su sottili supporti verticali di ferro, così da acquistare una concretezza e forza volumetrica. Seppur eterogenee per processualità e matericità, entrambe le opere sono create assecondando un metodo di lavoro legato alla spontaneità e alla contingenza, a cui la carta e il cartone sembrano rispondere perfettamente in virtù della loro facile reperibilità e maneggevolezza. Significative le parole Boetti: «ogni mio lavoro necessita di un materiale che evidenzi l'azione da me svolta nella sua immediatezza»; a questa posizione fa eco Pistoletto riferendosi alla serie di opere appartenenti alla serie *Oggetti in meno* (di cui fa parte *Rosa bruciata*): «Erano tutti oggetti che io realizzavo nella contingenza: soltanto essa tenevo presente e quindi lasciavo che il desiderio, la spinta, l'energia, la necessità del momento producessero l'oggetto» [6].

Gesti semplici e spontanei danno vita, così, ad un universo immaginario di forme, solo apparentemente riconducibili alla sfera del reale: da un lato una grande rosa di cartone che, con il suo bocciolo bruciato, viene allusivamente privata dell'elemento caratterizzante, ovvero la fragranza; dall'altro una serie di colonne costituite da leggeri fusti di carta che sembrano rinnegare la loro tettonica, ovvero la canonica valenza portante.

L'interesse dimostrato dai due artisti verso i materiali cartacei trova conferma in numerose altre opere, a carattere oggettuale o ambientale, realizzate in quegli stessi anni: il cartone ondulato viene arrotolato su se stesso e tratto verso l'alto prefigurando una sorta di minareto elicoidale nella scultura di Boetti dal titolo *Rotolo di cartone ondulato* (1966), o srotolato a formare tortuosi e serpeggianti percorsi nel *Labirinto* (dal 1969) di Pistoletto; la carta di giornali, pressata in modo da formare una palla grande e leggera, è fatta rotolare, con un approccio ludico ed esperienziale, sempre da Pistoletto nel 1967 per le strade di Torino, coinvolgendo artisti e passanti. Gli esponenti della compagine "poverista" non sono però gli unici artisti ad avvalersi nel corso della seconda metà degli anni Sessanta della carta e dei suoi derivati per realizzare opere di natura scultoreo-installativa.

Seppur in maniera più sporadica, anche artisti solitamente associati alla sperimentazione di nuove tecnologie, scelgono di cimentarsi nell'uso dei materiali a base cellulosica, versatili e

Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*, azioni per le vie di Torino, dicembre 1967 e gennaio 1968. Fotogramma dal film *Buongiorno Michelangelo* (1968) di Ugo Nespolo.

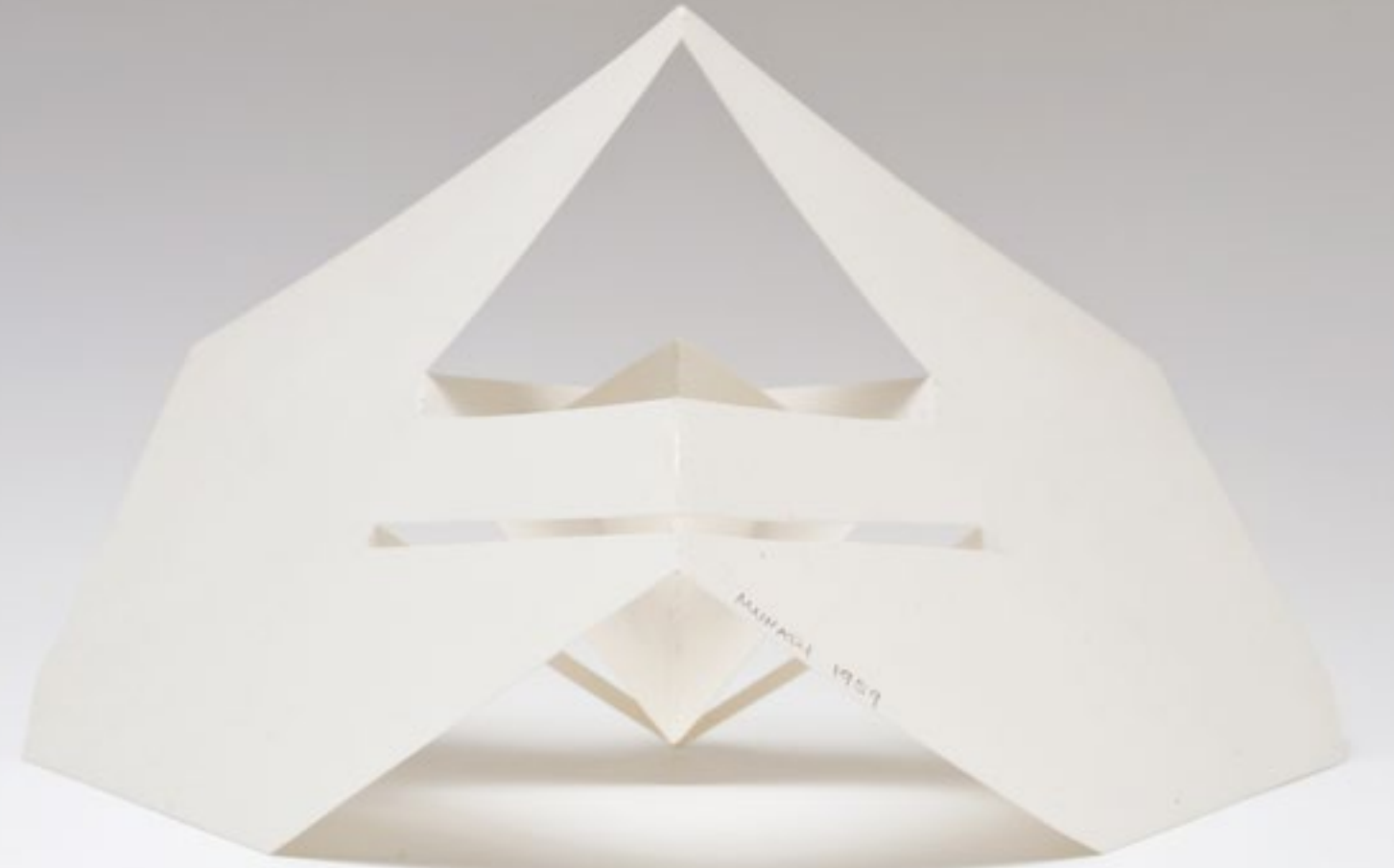
Michelangelo Pistoletto, *Walking Sculpture*, actions in the streets of Turin, December 1967 and January 1968. Frame from the film *Hello Michelangelo* (1968) by Ugo Nespolo.

#### Between game and process

In the mid 1960s, we witness in Italy, as well as on the international scene, to a renewed interest in experimenting with materials and techniques other than traditional ones. An innovation connected, more often than not, to an artistic process that finds in the contingent, ephemeral and temporary, the vital dimensions in which to be born, develop and, in some cases, even dissolve. In Italy, the main promoters of this original expressive movement are the new avant-garde artists that the critic Germano Celant will launch internationally in the years 1968-1970, labelling it as "poor art". In those same years, in the pages

of the magazine *Domus*, Tommaso Trini, another famous contemporary critic, identifies its experimental use of "craft and household materials", as widely available as easily manipulated, one of the main distinguishing features of the research conducted by the "poor artists": "everything is at the disposal [of this art] - he says - it all depends on your instrumental needs" [5]. Among these "lucky" materials, paper and cardboard play a leading role. This is demonstrated in the quoted article by *Domus* by two significant images of the large accompanying leaflet depicting the *Burnt Rose* (1965) by Michelangelo Pistoletto in corrugated board, spray-painted

and consumed and blackened by fire, the other the *Columns* (1967) by Alighiero Boetti, made by using thousands of paper napkins for pastries tucked under thin vertical supports of iron, so as to acquire concreteness and volumetric force. Although heterogeneous in terms of processability and materiality, both works are created with a method of work related to spontaneity and contingency, to which paper and cardboard seem to respond well, because of their easy availability and manageability. Significant are the words of Boetti: "all my work requires a material that highlights my actions in their immediacy". This position echoes Pistoletto



Bruno Munari, *Scultura da viaggio*, 1959; cartoncino bianco.

Bruno Munari, *Travelling Sculpture*, 1959; white cardboard.

referring to the series of works belonging to the *Less Objects* (which includes the *Burnt Rose*): "They were all items that I made in contingency: I keep only it in mind, and therefore allowed desire, the impetus, the energy, the need of the moment to produce the object" [6]. Simple and spontaneous gestures that give life, thus, to a fictional universe of shapes, only apparently related to the sphere of reality. On the one hand, a large pink piece of cardboard, with its budding burned, is allusively deprived of the characterising element, i.e. the fragrance; on the other hand, a number of columns made of lightweight paper stems that seem

to deny their tectonics, i.e. the importance of primary element. The interest shown by the two artists in printed materials is confirmed in numerous other works, with an object or environmental character, made in those same years. The corrugated cardboard is rolled on itself and stretched upwards, foreshadowing a sort of spiral minaret in the sculpture of Boetti entitled *Corrugated cardboard* (1966), or unrolled to form tortuous and meandering paths in the *Maze* (of 1969) of Pistoletto. The newspaper, pressed to form a big ball and light, is made to roll, with a playful and experiential approach, always from Pistoletto in 1967 on the streets of Turin, involving artists

and passers-by. The exponents of the "poor art" junction are not the only artists during the second half of the 1960s to use paper and its derivatives to create works of sculpture-installation. Though more sporadically, even artists usually associated with the experimentation of new technologies choose to engage in the use of cellulose-based materials, versatile and readily available. More often than not during demonstrations in public or private spaces that stimulate artists to create their works under the eyes of the public. A prime example are the artistic proposals for *Urban Field* (1969), an exhibition that sees more than

forty artists work actively in the streets and squares of the historic centre of Como through temporary and ephemeral works (such as actions, environments, experimental concerts, etc.) [7]. Grazia Varisco, for example, chooses to occupy a street of the city centre through a series of large cardboard boxes commonly used for packaging and stacked one on the other, in order to change and to "dilate" - both in time as in space - the customary conditions of that urban place. If the choice to reuse cardboard is virtually isolated within the pursuit of Varisco - being motivated by the contingent nature of the event and not strictly by personal poetic issues of the



[7] Cfr. Luciano Caramel, Ugo Mulas e Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, (catalogo della mostra, Como, spazi urbani, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970, pp. n.n.

[8] NdR, "Le sculture da viaggio di Munari", *Domus*, n. 359, 1959, p. 37.

facilmente disponibili; il più delle volte nel corso di manifestazioni in spazi pubblici o privati che stimolano gli artisti a realizzare le proprie opere sotto gli occhi del pubblico. Ne sono un esempio emblematico alcune proposte artistiche per *Campo Urbano* (1969), mostra che vede più di quaranta artisti italiani operare attivamente nelle vie e nelle piazze del centro storico di Como attraverso la realizzazione di opere temporanee ed effimere (quali azioni, ambienti, concerti sperimentali, ecc.) [7]. Grazia Varisco, ad esempio, sceglie di occupare una strada del centro cittadino attraverso una serie di grosse scatole di cartone comunemente usate per imballaggi e impilate le une sulle altre, al fine di modificare e di "dilatare" – tanto nel tempo quanto nello spazio – la consuetudinaria percorribilità di quel luogo urbano.

Se la scelta del cartone di riuso rappresenta un caso pressoché isolato all'interno della ricerca della Varisco – essendo motivata dal carattere di contingenza dell'evento e non strettamente da questioni di poetica personale dell'artista –, lo stesso non può dirsi per l'opera *Visualizzazione dell'aria* ideata da Bruno Munari sempre in occasione di *Campo Urbano*, che ben s'inscrive nel solco delle sue precedenti "invenzioni di carta", a metà strada tra sculture e multipli di design. Pioneristiche nell'uso della carta a fini scultorei, sono le sue *Sculture da viaggio*, «"pieghevoli" e leggere: le più piccole da mettere in valigia e portare con sé, quando si parte perché creino a ognuno, nelle anonime stanze d'albergo, un punto di riferimento col mondo della propria cultura» [8]. Realizzate dagli anni Cinquanta prevalentemente in materiali cartacei (ma anche in acciaio, legno, plastica, ecc.), queste esili e trasportabili sculture sembrano ricollegarsi all'antica tradizione giapponese degli origami, seppur variandola attraverso l'introduzione della tecnica del ritaglio e ponendola al servizio di un "moderno nomadismo".

Nuovamente nell'intervento per *Campo Urbano*, l'artista-designer si avvarrà di ritagli di carta da disegno dalla forma rettangolare, triangolare, quadrangolare; in alcuni casi semplicemente curvati verso l'alto, in altri piegati a formare piramidi capovolte. Lanciate dall'alto di una torre, queste sculture effimere erano destinate a librarsi nell'aria e a cadere con diverse velocità e traiettorie a seconda della loro forma e dimensione, rivelando ai passanti una materia invisibile e impalpabile quale è l'aria grazie al fluire degli artefatti cartacei. Si tratta, nelle intenzioni di Munari, di un'operazione artistica alla portata di tutti, in cui la carta, così come nelle precedenti *Sculture da viaggio*, entra in gioco in virtù della dimensione ludica, pedagogica e in un certo senso democratica che la caratterizza nella società contemporanea. «Chiunque – scrive l'artista nelle "Istruzioni d'uso di forme rivelatrici da lanciare dall'alto di una torre" redatte per la



Stefano Arienti, *Barchette*, 1986; poster piegati e tecnica mista su carta.

Stefano Arienti, *Boats*, 1986; folded poster and mixed media on paper.



Bruno Munari, *Visualizzazione dell'aria di piazza Duomo del 21 settembre 1969*, 1969; pagine del catalogo della mostra *Campo Urbano* (Como, Cesare Nani, 1970).

Bruno Munari, *Air View of piazza Duomo of September 21, 1969*, 1969, pages of the exhibition catalogue *Urban Field* (Como, Cesare Nani, 1970).

artist -, the same cannot be said for *Air Display* designed by Bruno Munari always for the *Urban Field*, which fits aptly in the wake of his previous "paper inventions" halfway between sculpture and multiples of design. Pioneering in the use of paper for sculptural purposes are his *Travelling Sculptures*, "foldable" and light: the smaller ones to pack and carry around, when we are on the go, so that they may create for each, in anonymous hotel rooms, a landmark with the world of one's own culture" [8].

Created starting with the 1950s, mainly in printed materials (but also in steel, wood, plastic, etc.), these light and transportable

sculptures seem to reconnect to the ancient Japanese tradition of origami, although varying through the introduction of the technique of cropping, and placing it at the service of a "modern nomadism". Again, in the works for the *Urban Field*, the artist-designer will take advantage of the drawing paper cut-outs with rectangular, triangular, quadrangular shape; in some cases simply bent upward, in others folded to form a set of flipped pyramids. Launched from the top of a tower, these ephemeral sculptures were meant to hover in the air and fall with different speeds and trajectories depending on their shape and size, revealing to passers-by an invisible

and intangible element, as the air thanks to which these paper artefacts glide. It is, in the intent of Munari, an artistic work for everyone, where the paper, as in previous *Travelling Sculptures*, comes into play because of the playful, educational dimension in a somewhat democratic sense that characterises it in contemporary society. "Anyone - the artist writes in "Instructions for the use of revealing shapes to be launched from the top of a tower" drawn up for the implementation of the *Urban Field* - can conduct this experiment/ the drawing paper is from the stationer/ the scissors are there, and also the instructions / even your hands, give it a try" [9].

#### Folds, textures, layering

The "lesson" of Boetti, Pistoletto and Munari will be welcomed, internalised and reinterpreted - approximately twenty years later - by Stefano Arienti, artist who since the beginning of his career has made paper one of the privileged materials of his creative research. Arienti belongs to that generation of Italian artists who, having affirmed themselves in the second half of the 1980s, attempted to respond to the "pictorial reflux" of Trans-avantgarde, at the time predominant, "brushing up gestures as simple as they are significant" [10].

A common denominator of all his paper works, created between 1986

and 1989, is the process of *folding*, already creative lever for the creative ideas of Munari. A significant factor contributing to differentiate them, instead, in addition to form, is the statute of the material used: the white wrapping paper, then coloured and crumpled by the artist, of the first experiments, is replaced by printed paper, recycled, which accompanies almost entirely his whole artistic path until the late 1980s. In his early work, *Boats* (1986), Arienti mimics the manual technique taught to children to make small paper boats, infusing three-dimensionality into abstract designs (but not only), with which he had approached the world of art. The preparation of these sculptures

in series, placed one next to the other, seems to suggest a visually simple method, immediate and easily repeatable. Developing his research, Arienti focuses his work on the reiterated use of popular paper materials (such as rail timetables, comics, calendars, fashion magazines, yellow pages, etc.), subjecting them every time, with determination and systematic nature, to different processes of transformation that change their characters and original use. This process of transfiguration does not tend to eliminate either the recognisability of printed paper matter, nor even less its graphical and textual signs or chromatic

qualities, appearing elated - indirectly and in unprecedented form - from the rhythmic pace of the folds that are purely an *ornament* [11]. The artefacts generated in this way only rarely support the "content" of the object reference, as in the particular case of *Organic Chemistry* (1988), where the pages of the manual, detached from the rib, are folded individually in the form of a triangle, to then be joined together into one long, continuous strip with spiral pattern, like a visual metaphor of the repeated structure of a molecular chain. In the series of *Turbines* (1986-1989), on the other hand, the particular paper modelling, achieved by folding inward, towards the rib, the comic





Stefano Arienti, *Turbina a cono e pellicetta spirale*, 1986-1987; carta stampata piegata.

Stefano Arienti, *Cone turbine and spiral fur*, 1986-1987; folded printed paper.

messa in opera dell'intervento di *Campo Urbano* – può fare questo esperimento / la carta da disegno è dal cartolaio / le forbici ci sono le istruzioni pure / anche le mani, provate» [9].

#### Pieghe, trame, stratificazioni

La "lezione" di Boetti, Pistoletto e Munari sarà accolta, interiorizzata e reinterpretata – a distanza di circa un ventennio – da Stefano Arienti, artista che sin dagli esordi ha fatto della carta uno dei materiali privilegiati della propria ricerca creativa. Arienti appartiene a quella generazione di artisti italiani che, affermatasi nella seconda metà degli anni Ottanta, ha tentato di reagire al "riflusso pittorico" della Transavanguardia, allora imperante, recuperando «gesti tanto semplici quanto significativi» [10].

Ad accomunare tutte le sue opere di carta, realizzate tra il 1986 e il 1989, ritroviamo il procedimento del *piegare*, già leva creativa per la fantasia di Munari; a differenziarle, invece, oltre alla forma, contribuisce significativamente lo statuto del materiale impiegato: alla carta bianca da pacchi, poi colorata e stropicciata da parte dell'artista, dei primi esperimenti, subentra quella stampata, di riuso, che accompagna quasi integralmente il suo intero percorso creativo sino alla fine degli anni Ottanta. Nell'opera degli esordi, *Barchette* (1986), Arienti mima la tecnica manuale insegnata ai bambini per realizzare piccole barche di carta, infondendo tridimensionalità a disegni astratti (ma non solo) con cui si era avvicinato alla pratica artistica; l'allestimento di queste sculture in serie, poste l'una a fianco dell'altra, sembra suggerire a livello visivo un procedimento esecutivo semplice, immediato e quindi facilmente reiterabile.

Sviluppando la propria ricerca, Arienti incentra la sua opera sull'utilizzo reiterato di materiali cartacei di diffusione popolare (quali orari ferroviari, fumetti, calendari, riviste di moda, Pagine Gialle, ecc.), sottoponendoli ogni volta, con decisione e sistematicità, a differenti procedimenti di trasformazione che ne modificano i caratteri e l'uso originario. Questo processo di trasfigurazione non tende a cancellare né la riconoscibilità materica della carta stampata, né tantomeno i suoi segni grafici e testuali o le sue qualità cromatiche, che appaiono esaltati – indirettamente e in forma inedita – dal ritmo incalzante delle pieghe che li elevano a puro *ornamento* [11]. Gli artefatti così generati solo raramente assecondano il "contenuto" del referente oggettuale, come nel caso particolare di *Chimica organica* (1988), in cui le pagine del manuale, staccate dalla costola, vengono piegate singolarmente in forma di triangolo, per poi essere unite tra loro in una lunga striscia continua ad andamento spiraliforme, quasi fosse una metafora visiva della

pages or similar, is meant essentially to transfigure the starting printed object into a solid form, abstract and autonomous in space: "folding - says the artist - serves to transform a "compressed volume" into an "expanded volume". When the work is just finished, we have a maximum expansion: passing from the block of the original book to a cylinder (the shape of a turbine, in fact). This expansion is due simply to the action of the folds that create a continuous, full volume" [12].

If Arienti, with his *Turbines*, cancels the value of books, newspapers and comics, making their content no longer intelligible through repeated bending - generative of

shapes with no ties to the original subject -, diametrically opposite will be the outcome of the various paper sculptures and installations of paper developed again and again by Sabrina Mezzaqui since the 1990s to date, in a period which sees an increasing number of Italian artists discover the expressive potential offered by this type of material.

*The thousand and one nights, the Odyssey, Arthur's island, The familiar speech, The light words between us...* are only some of the books belonging to the history of ancient and modern literature that Sabrina Mezzaqui internalises, uses and transforms into sculptural artefacts such that the contextualise the stories, teachings,

the images imprinted in the mind and fixed in the collective memory through the slow and silent cognitive process of reading.

Just as the written words need to be assimilated and interpreted over a long time - made of focalizations, pauses, progressions and returns - even the artistic works that will become the "precipitate material" come to life slowly, using minimum and repeated actions, traditionally attributed to activities relevant to the women's sphere, such as cropping, weaving, intertwining. Manual techniques, these mentioned, that approach the pursuits of several Italian artists who have elected paper the key material of their

[9] Bruno Munari, "Istruzioni per l'uso di forme rivelatrici da lanciare dall'alto di una torre", p. 108, in *Codice ovvio*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1971, pp. 142.

[10] Elio Grazioli, "Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte", p. 114, in Gabriele Guercio e Anna Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente*, Milano, Electa, pp. 417.

[11] Per un approfondimento critico sull'importanza dell'ornamento nell'opera di Arienti cfr. Filippo Trevisani, "Arienti. Arte in-percettibile. Stefano Arienti a Palazzo Ducale", pp. 25-33, in Filippo Trevisani e Ferdinando Scianna, *Arienti. Arte in-percettibile. Stefano Arienti a Palazzo Ducale*, (catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Ducale, 10 settembre 2009-6 gennaio 2010), Milano, Electa, 2009, pp. 95.



Elisabetta di Maggio, *Strip*, 2001; carta velina tagliata a mano con bisturi.

Elisabetta di Maggio, *Strip*, 2001; tissue paper cut by hand with scalpel.



[12] “Stefano Arienti” (intervista rilasciata a Danka Giacomini e Iolanda Ratti nel 2005), p. 176 in Marina Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell’arte del XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 243.

struttura ripetuta di una catena molecolare. Nella serie delle *Turbine* (1986-1989), di contro, la particolare modellazione della carta, ottenuta ripiegando all’interno, verso la costola, le pagine di fumetti o simili, è indirizzata essenzialmente a trasfigurare l’oggetto a stampa di partenza in una forma solida, astratta e autonoma nello spazio: «la piegatura – afferma l’artista – serve a trasformare un “volume compresso” in un “volume espanso”; quando l’opera è appena eseguita si ha un’espansione massima: si passa dal parallelepipedo del libro originale ad un cilindro (la forma della turbina appunto). Questa espansione è dovuta semplicemente all’azione delle pieghe che creano un volume continuo, pieno» [12].

Se Arienti, con le sue *Turbine*, annulla il valore d’uso di libri, giornali e fumetti, rendendo il loro contenuto non più intelligibile attraverso il procedimento di reiterate piegature – generative di forme prive di legami rispetto all’oggetto di partenza –, diametralmente opposto sarà l’esito delle varie sculture e installazioni di carta realizzate con continuità da Sabrina Mezzaqui dagli anni Novanta ad oggi, in un arco temporale che vede un numero sempre crescente di artisti italiani scoprire le potenzialità espressive offerte da questo tipo di materiale.

*Le mille e una notte, L’Odissea, L’isola di Arturo, Lessico familiare, Le parole tra noi leggere...* sono soltanto alcuni dei libri appartenenti alla storia della letteratura antica e moderna che Sabrina Mezzaqui interiorizza, utilizza e trasfigura in artefatti scultorei tali da presentificare le storie, gli insegnamenti, le immagini impresse nella mente e fissate nella memoria collettiva attraverso il lento e silenzioso processo conoscitivo della lettura.

Così come le parole scritte richiedono di essere assimilate e interpretate attraverso tempi lunghi – fatti di messe a fuoco, di pause, di avanzamenti e di ritorni – anche le opere artistiche che ne diventano il “precipitato materico” prendono vita lentamente, mediante azioni minime e ripetute, tradizionalmente attribuite ad attività pertinenti alla sfera femminile, come il ritaglio, l’intreccio, la tessitura; tecniche manuali, queste citate, che avvicinano le ricerche di numerose artiste italiane che hanno eletto la carta a materiale cardine del proprio operare creativo, seppur svincolandolo dalla “metafora letteraria”.

Le pagine dell’*Odissea*, ad esempio, nell’opera omonima realizzata dalla Mezzaqui nel 2003, sono state ritagliate con cura in piccole strisce orizzontali per poi essere intessute a comporre una sorta di leggero manto che, dispiegandosi nello spazio in ritmiche e continue volute, rievoca – tanto nel suo meticoloso lavoro manuale di realizzazione quanto nella sua stessa forma – la celebre “tela-stratagemma” di cui narra il poema omerico, ergendosi quale simbolo del lavoro in-

creative work, albeit freeing it from the concept of a “literary metaphor”. The pages of the, *Odyssey*, for example, in the homonymous work created by Mezzaqui in 2003, were cut with care in small horizontal strips then woven to compose a sort of light mantle that, stretching in the rhythmic and continuous spirals, recalls - much in its meticulous handwork as in its very form - the famous “canvas-ruse” which narrates the Homeric poem, standing as a symbol of the infinite, endless job and therefore of the wait, patience, inner disposition so close to the sentiment of the artist. «*Patience*: the timing of things is very delicate and, over time, appear perfect in their own

way”, the artist writes in his notes; and again:” Learning to respect the time inherent in each thing. Not giving into anxiety (*tightening*). *Kill time!?!* (but time already has it all: destruction and construction” [13]. Or again, in the *Universal Library* (2009), the lines of the opera omnia by Jorge Luis Borges, folded meticulously in bellows and arranged in horizontal rows within wooden frames seem to reveal in an unprecedented manner, through this installation configuration, the history of the fantasy tale *The Library of Babel* narrated by the renowned Argentine writer. The strips of paper, losing the legibility of the sequences of words and logical-

narrative constructs due to the process of cropping and folding they are subjected to, seem to mimic, albeit in miniature, unreadable books preserved in the labyrinthine library, where there are sequences of letters without any kind of order and semantic construction, with the vain toil of men in deciphering them: “strictly speaking - Borges writes about the generative process of the Babel library, almost as if to suggest what put in place by Mezzaqui - one volume would be enough, printed in nine or ten points, and consisting of an infinite number of infinitely thin sheets” [14]. The importance assumed by books as privileged sources of inspiration

in the universe of new artistic research, under the “material continuity”, in addition to their strong conceptual and symbolic significance, is further confirmed in the work of Alfredo Pirri. Unlike what encountered in the sculptural installation-transfigurations of printed volumes put into place by Arienti and Mezzaqui, Pirri’s works do not use recycled materials. The artist always opts for Virgin paper materials, a “spotless” white, in order to accommodate in their surfaces and folds the glare of lights and colours, pandering to a sensitivity in a way pictorial that instills the intense atmosphere and suspense [15]. The same atmosphere that we find

Dacia Manto, *Woodvardia*, 2008-2009; carte disegnate, dipinte, intagliate e assemblate.

Dacia Manto, *Woodvardia*, 2008-2009; drawn, painted, cut and assembled paper.



in his “paper landscapes”: layers of diaphanous surfaces of pure cellulose, torn and painted with fluorescent colours on the back, as if to foreshadow a succession of mountain ranges flooded by the first light of dawn.

#### Grinding and remoulding

Turning their backs on the most trodden roads of photography and video art, a greater number of young Italian artists, who made a name for themselves in the late 1990s or in the new millennium, elect paper and its derivatives as privileged material of their research, reinstating with an innovative touch the values of materiality and craftsmanship [16].

Emblematic and radical in this regard is the conscious choice made by Perino & Vele, duo of artists since the early years of their career, with the debut at the Venice Biennale in 1999 and pursued with consistency and continuity, until now: to actualize the ancient technique of papier-mache, placing it as an all-encompassing stylistic cipher of their sculptural-installation research. Among the factors that have an influence on this elective choice is undoubtedly the long tradition of their native land, Campania, where papier-mache is deeply rooted in artisan creativity. An influence difficult to admit, initially, for young artists seeking to assert themselves on the

contemporary scene, increasingly reaching out to the incessant search of the new. “We felt the need to hide the fact that we use paper, because of its undeniable folklore overtones. Where we come from, craftsmen us papier-mâché to make the shepherds of the Nativity. We thought of ourselves as sculptors and wanted to be taken seriously as such. We gradually, though, came to realise that we were wrong and we stopped trying to hide the materials. We realised that there is a tremendous potential in papier mache and that we could create the same plasticity, the same chiaroscuro and the same nuances that we could create using marble stones” [17].





Sabrina Mezzaqui, *La biblioteca universale*, 2009; testo stampato ritagliato e piegato, teche di legno.

Sabrina Mezzaqui, *The Universal library*, 2009; printed text clipped and folded, wooden cabinets.

Sabrina Mezzaqui, *Odissea*, 2003; testo stampato, ritagliato e intessuto.

Sabrina Mezzaqui, *Odyssey*, 2003; printed text, cut and woven.

The “extraordinary potential of papier-mache” which has nothing to envy to that of a noble and durable material as marble, is expressed through a simple and, at the same time, meticulous handwork. The artistic technique of papier-mache - which focuses on soaking the paper in boiling water with the addition of glue and shaping it with gypsum moulds, making it dry then under the sun - allows you to obtain a solid light-weight mass, yet durable and virtually unbreakable. The same artists have confessed not to employ any additional material to “seal” the surfaces; only the works exhibited outside are made waterproof using fibreglass, as in *The End of Second*

*Act* (2007) installed on the facade of Teatro Niccolini in San Casciano Val di Pesa, as part of the exhibition *Tuscialecta* [18]. The paper mass thus obtained is used by Perino & Vele in plastic art and using light and shadow effects, impressing a convex square mesh on the surfaces (similar to that of common quilts) that have always characterised their figurative universe of papier mache, in which objects and situations come to life that belong to our daily unconscious, often dense with ironic accents or socio-political references. In this executive process, even the choice of soaked newspaper is no product of chance, as their starting colour

(the pink of the sports newspaper “La Gazzetta dello Sport” the salmon of “Il Sole 24 Ore”, the shady white of “La Repubblica”, etc.) and the subsequent drying process to which they are subjected, determines the final colour of the sculptures. The importance assumed by the material in the research of the two artists from Campania is confirmed in the conscious choice of wanting to declare, in the captions of their works, the selected newspapers then soaked. A transformative process of printed matter that, as stated, is in some ways a metaphor for the creative intentionality of the two artists, of the willingness to reprocess and dominate subjectively

the manifold and now “inabsorbable” mass of information that permeates our everyday life, and where paper is still, in the digital era, one of the main media of communication and conveyance. The artists seem to raise a barricade of defence and freedom: “when we grind paper - the two artists claim - we also grind the words, and when these come out they are reshaped or moulded and become sculptures. We grind information to produce our own information” [19]. Paper derivatives have by now become, from the mid 1960s in an ever more incisive way, privileged mediums - among the many available - for the renovation of the

finito, interminabile e quindi dell’attesa, della pazienza, disposizione interiore così vicina al sentire dell’artista. «*Pazienza*: i tempi delle cose sono molto delicati e, nel tempo, risultano a loro modo perfetti», scriverà l’artista nei suoi appunti; e ancora: «Imparare a rispettare il tempo insito in ciascuna cosa. Non lasciarsi prendere dall’ansia (*stringere*). *Ammazzare il tempo?!!* (ma nel tempo c’è già tutto: distruzione e costruzione» [13].

O ancora nella *Biblioteca universale* (2009), le righe dell’opera omnia di Jorges Luis Borges, piegate minuziosamente a soffietto e disposte su file orizzontali all’interno di cornici di legno, sembrano rivelare in maniera inedita, attraverso questa configurazione installativa, la storia del racconto fantastico *La biblioteca di Babele* narrata dal celebre scrittore argentino. Le strisce di carta, perdendo la leggibilità delle sequenze di parole e dei costrutti logico-narrativi a causa del processo di ritaglio e di piegatura a cui sono sottoposte, sembrano mimare, seppur in miniatura, i libri illeggibili conservati nella labirintica biblioteca, dove si susseguono sequenze di lettere prive di qualsiasi tipo di ordine e costruzione semantica con affanno invano da parte degli uomini nel decifrarle: «a rigore – scrive Borges a proposito del processo generativo della babelica biblioteca, quasi a suggerire quanto messo in atto dalla Mezzaqui – basterebbe un solo volume, stampato in corpo nove o in corpo dieci, e composto di un numero infinito di fogli infinitamente sottili» [14]. L’importanza assunta dai *libri* quali fonti privilegiate d’ispirazione nell’universo della nuova ricerca artistica, in virtù della “continuità materica” oltre che della loro forte valenza concettuale e simbolica, trova un’ulteriore conferma in Alfredo Pirri. A differenza di quanto riscontrato nelle trasfigurazioni scultoreo-installative di volumi a stampa messe in atto da Arienti e dalla Mezzaqui, le opere di Pirri non si avvalgono di materiali di riuso. L’artista opta sempre per materiali cartacei vergini, di un bianco “immacolato”, atti ad accogliere nelle loro superfici e pieghe il riverbero di luci e colori, assecondando una sensibilità in un certo qual modo pittorica che infonde all’insieme un’atmosfera intensa e sospesa [15]. La stessa atmosfera che ritroviamo nei suoi “paesaggi di carta”: stratificazioni di superfici diafane di cellulosa pura, strappate e dipinte sul retro con colori fluorescenti, quasi a prefigurare una successione di catene montuose inondate dalle prime luci dell’alba.

### Macinare e riplasmare

Volto le spalle rispetto alle strade più battute della fotografia e della video-arte, sempre più numerosi appaiono i giovani artisti italiani, affermatasi alla fine degli anni Novanta o in avvio del

plastic language and expressive vehicles of *doing* that does not derive from a specific tradition, encoded over the centuries. Lightweight and easily manipulated, as well as cheap and readily available, paper and cardboard are potential materials of choice for artists whose creative research interest is increasingly addressed as much to the executive process as to the formal result. Folds, burns, cuts, tears, weaves, stratifications, maceration, etchings, etc. to which these cellulose materials are subjected from time to time, do not hide (indeed, on the contrary, make obvious, to a certain extent) the actions that generated, shaped

and modified them. Artistic actions and gestures that, pandering to ideas, projects, pulses with playful, demonstrative, evocative, narrative intent, have re-appropriated a natural and ecological material, as paper is, as simple as it familiar, changing it and reinventing, creatively, functions and values deeply rooted in the culture of the world at large.

### NOTES

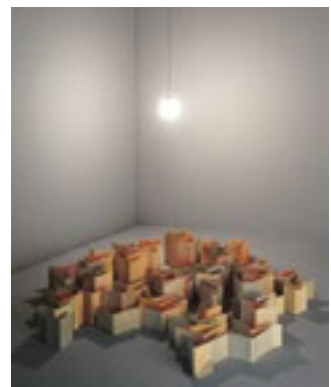
[1] Some of the critical contributions to a redefinition of the concept of ‘sculpture’ include: Rosalind Krauss, “La scultura nel campo allargato” (1978), pp. 283-297, in *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, Rome, Fazi, 2007, pp. 356 (or. ed. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985). See also, among recent volumes dedicated to contemporary sculpture: Judith Collins, *Scultura oggi*, New York-London, Phaidon, 2008, pp. 483 (or. ed. *Sculpture Today*, 2007).

[2] The term “de-materialisation” refers to the fortunate expression

[13] Sabrina Mezzaqui, “Collana” (2005-2006), p. 76, in Elena Volpato (a cura di), *Sabrina Mezzaqui. C’è un tempo*, (catalogo della mostra, Torino, GAM - Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, 8 novembre 2006-28 gennaio 2007), Torino, Hopefulmonster, 2006, pp. 113.

[14] Jorge Luis Borges, “La biblioteca di Babele” (1941), p. 78, in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 69-78 (ed. or. *Ficciones*, 1956).

[15] Tra opere di carta e cartone dedicate da Alfredo Pirri alla “metafora letteraria”, citiamo l’installazione *La stanza di Penna* (1992-1998 e successivi allestimenti) e la serie *Faccia di gomma* con copertina (1992). Per approfondimenti cfr. Alfredo Pirri, *Dove sbatte la luce. Mostre e opere 2003-1986*, Milano, Skira, 2004, pp. 304.



Alfredo Pirri, *La stanza di Penna*, 2001; vernici acriliche su carta e pergamena naturale.

Alfredo Pirri, *The room of Penna*, 2001; acrylic paints on paper and natural rawhide.



[16] Una prima individuazione di giovani artisti italiani che hanno fatto largo uso di questi materiali può essere rintracciata in Paolo Biscottini (a cura di), *Arte e design. Vivere e pensare in carta e cartone*, (catalogo della mostra, Milano, Museo Diocesano, 12 aprile-29 maggio 2011), Milano, Dativo, 2011, pp. n.n.

[17] "Conversazione tra Manon Slome e Perino & Vele", p. 104, in *Perino & Vele*, Milano, Electa, 2008, pp. 127.

[18] Cfr. Arabella Natalini (a cura di), *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti 1996/2010*, Quodlibet, 2010, pp. 261.

nuovo millennio, a eleggere la carta e i suoi derivati come materiale privilegiato della propria ricerca, riabilitando con fare innovativo i valori della materialità e dalla manualità [16]. Emblematica e radicale, a questo proposito, è la scelta consapevolmente intrapresa dal duo di artisti Perino & Vele a partire dai primi anni di attività con l'esordio alla Biennale di Venezia del 1999 e portata avanti, con coerenza e continuità, sino a oggi: quella di attualizzare l'antica tecnica della cartapesta, ponendola quale cifra stilistica totalizzante della propria ricerca scultoreo-installativa.

Tra i fattori che hanno influito su questa scelta elettiva, è indubbiamente la lunga tradizione popolare propria della loro terra d'origine, la Campania, in cui la cartapesta rappresenta una tecnica profondamente radicata nella creatività artigianale. Un'influenza difficile da ammettere, inizialmente, per dei giovani artisti intenzionati ad affermarsi sulla scena contemporanea sempre più protesa verso l'incessante ricerca del nuovo: «Sentivamo la necessità di nascondere il fatto di utilizzare la carta, a causa della sua innegabile connotazione folcloristica. Da noi gli artigiani usano la cartapesta per costruire i pastori dei Presepi. Ci consideravamo scultori e volevamo essere visti seriamente in quell'ottica. Siamo gradualmente arrivati, però, a capire che avevamo torto e abbiamo smesso di tentare di nascondere i materiali. Abbiamo compreso che c'è un potenziale straordinario nella cartapesta e che avremmo potuto creare la stessa plasticità, lo stesso chiaroscuro e le stesse sfumature che avremmo potuto creare con il marmo» [17].

Il "potenziale straordinario della cartapesta" che non ha nulla da invidiare a quello di un materiale nobile e duraturo quale è il marmo, si esprime attraverso un semplice e, al contempo, meticoloso lavoro manuale. La tecnica realizzativa della cartapesta – incentrata nel macerare la carta in acqua bollente con l'aggiunta di un collante e nel metterla in forma grazie a stampi di gesso, facendola essiccare poi al sole – consente di ottenere una solida massa leggera ma al contempo resistente e pressoché infrangibile. Gli stessi artisti hanno ammesso di non avvalersi di nessun materiale aggiuntivo per "sigillare" le superfici; solo le opere esposte all'esterno vengono rese impermeabili mediante la fibra di vetro come nel lavoro *The End of Second Act* (2007) installato sulla facciata del Teatro Niccolini a San Casciano Val di Pesa in occasione della rassegna *Tusciaelecta* [18].

La massa cartacea così ottenuta, viene indirizzata da Perino & Vele verso valenze plastiche e chiaroscurali imprimendo sulle superfici un reticolo a quadrati convessi (simile a quello dei

coined in the late 1960s by American critics John Chandler and Lucy Lippard to define the conceptual scope of artistic research. Cfr. Lucy R. Lippard, *Six Years, The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley-Los Angeles-London, California University Press, 2001, pp. 272.

[3] Italo Calvino, "Lightness", p. 7, in *American lessons. Six proposals for the new millennium* (1988), Milan, Oscar Mondadori, 2009, pp. 161.

[4] The reasons for the absence of bibliographic references on this subject are due to a more general lack of studies, specifically in Italian, aimed at deepening technical and

material aspects underlying artistic production. Some popular recent volumes in Italy dedicated to the materials and the techniques of contemporary art include: Marina Pugliese, *Mixed technique. Materials and methods in the art of the 20th century*, Milan, Bruno Mondadori, 2006, pp. 243; Silvia Bordini, *Contemporary art and techniques. Materials, methods, experimentation*, Rome, Carocci, 2007, pp. 313.

[5] Tommaso Trini, "New alphabet for body and matter", *Domus*, no. 470, 1969, page 45.

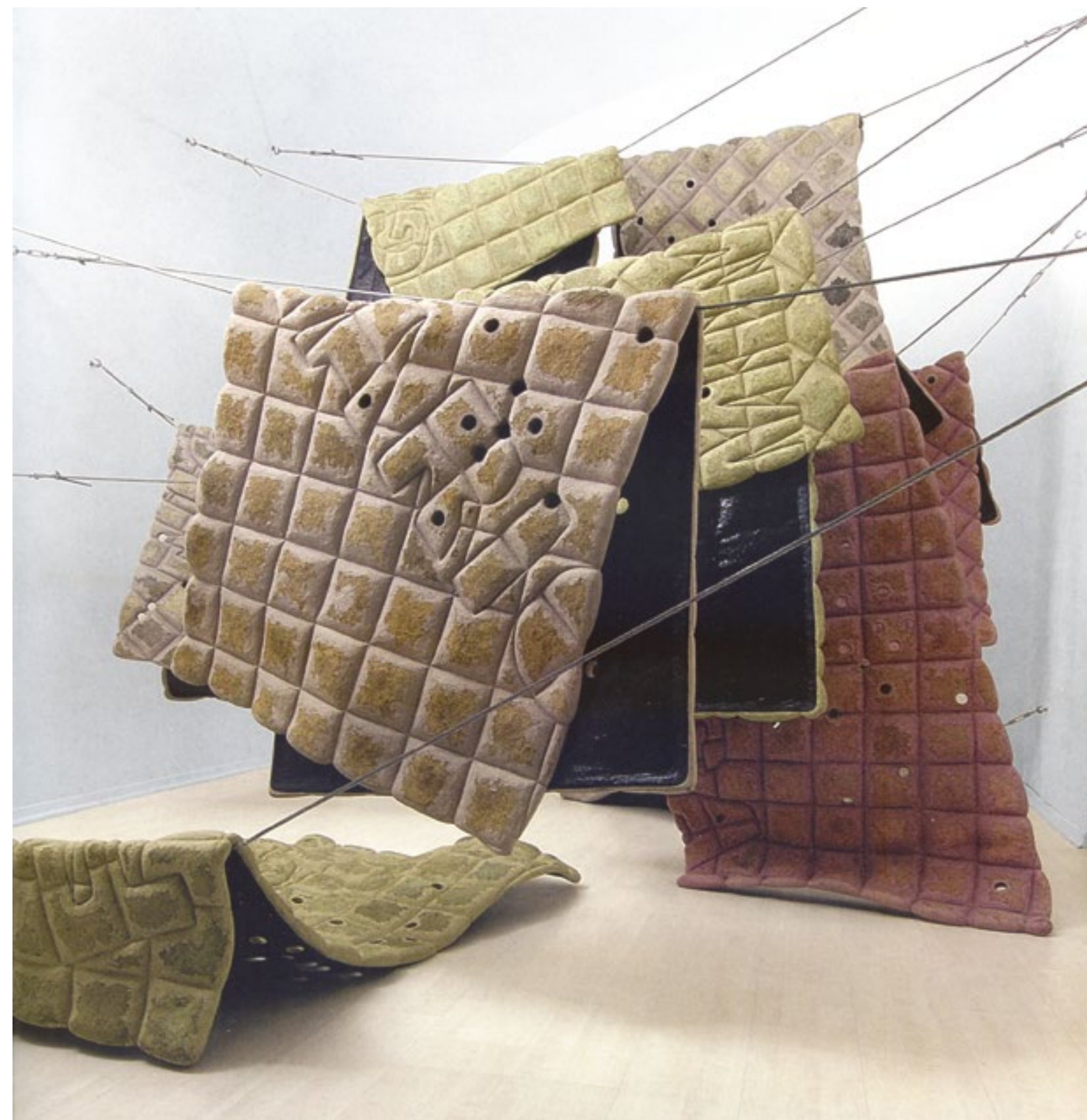
[6] The quotations of Boetti and Pistoletto are taken respectively from: Carla Lonzi, Marisa Volpi and

Tommaso Trini, "Techniques and materials", *Marcaté*, no. 37-40, 1968, page 78; Mirella Bandini, "Turin Insert 1960-1973", *NAC*, no. 3, 1973, page 13.

[7] Cfr. Luciano Caramel, Ugo Mulas and Bruno Munari (courtesy of), *Urban Field. Aesthetic interventions in the urban collective dimension*, (Exhibition catalogue, Como, urban spaces, September 21, 1969), Como, Cesare Nani, 1970, pp. no. no.

[8] Editor's note: "Travelling sculptures of Munari", *Domus*, no. 359, 1959, page 37.

[9] Bruno Munari, "Guidelines for the use of revealing forms to launch from the top of a tower", p. 108, in



Perino & Vele, *Giovanni, Mimmo, Ciro, Francesco, Alessandro, Nicola, Giuseppe, Paolo, Mario*, 2006; cartapesta, ferro zincato, tempera.

Perino & Vele, *Giovanni, Mimmo, Ciro, Francesco, Alessandro, Nicola, Giuseppe, Paolo, Mario*, 2006; papier mache, galvanised iron, tempera.

Alfredo Pirri, *Verso N*, 2003; smalto e colore acrilico, carta museale, plexiglas.

Alfredo Pirri, *Towards N*, 2003; enamel and acrylic colour, museum paper, plexiglas.





Perino & Vele, *Giovanni, Mimmo, Ciro, Francesco, Alessandro, Nicola, Giuseppe, Paolo, Mario*, 2006; cartapesta, ferro zincato, tempera.

Perino & Vele, *Giovanni, Mimmo, Ciro, Francesco, Alessandro, Nicola, Giuseppe, Paolo, Mario*, 2006; papier mache, galvanised iron, tempera.

comuni piumini) che caratterizza, da sempre, il loro universo figurale di cartapesta, in cui prendono vita oggetti e situazioni appartenenti al nostro immaginario quotidiano, spesso caricati da accenti ironici o riferimenti socio-politici. In questo processo esecutivo anche la scelta dei giornali da macerare non è affidata al caso, in quanto il loro colore di partenza (il rosa de "La Gazzetta dello Sport", il salmone de "Il Sole 24 Ore", il bianco sporco de "La Repubblica", ecc.) e il conseguente processo di essiccazione a cui sono sottoposti, determina le tinte cromatiche finali delle opere scultoree.

L'importanza fondativa assunta dalla materia nella ricerca dei due artisti campani, trova conferma nella scelta consapevole di voler dichiarare, nelle didascalie delle loro opere, i quotidiani selezionati e poi sottoposti al processo di macerazione. Un processo trasformativo della materia cartacea che, così dichiarato, diviene in un certo qual modo metafora dell'intenzionalità creativa dei due artisti, della volontà di rielaborare e dominare soggettivamente la massa molteplice e oramai "inassorbibile" di informazioni che avvolge il nostro vissuto quotidiano e di cui la carta è, ancora nell'epoca digitale, uno dei principali supporti di veicolazione e diffusione. Gli artisti sembrano innalzare un argine di difesa e libertà: «quando maciniamo la carta – dichiarano i due artisti – maciniamo anche le parole e quando queste escono sono riformate o modellate e diventano sculture. Maciniamo informazioni per produrre le nostre informazioni» [19]. I materiali di derivazione cartacea si sono oramai fatti strada dalla metà degli anni Sessanta in maniera sempre più incisiva, come medium privilegiati – tra i tanti possibili – per il rinnovamento del linguaggio plastico, divenendo veicoli espressivi di un *fare* che non deriva più da una tradizione specifica, codificatasi nel corso dei secoli.

Leggeri e manipolabili, oltre che economici e facilmente reperibili, carta e cartone costituiscono potenziali materiali d'elezione per gli artisti il cui interesse di ricerca creativa è sempre più rivolto tanto al processo esecutivo quanto al risultato formale: pieghe, bruciature, tagli, strappi, intrecci, stratificazioni, macerazioni, incisioni, ecc. a cui questi materiali a base cellulosica sono di volta in volta sottoposti, non nascondono (anzi, al contrario, rendono evidenti, in un certo qual modo) le azioni che li hanno prodotti, modellati, modificati. Azioni e gesti artistici che – assecondando idee, progetti, impulsi con finalità ludiche, dimostrative, evocative, narrative – si riappropriano di un materiale naturale ed ecologico, qual è la carta, tanto semplice quanto familiare, modificandone e rimettendone in gioco, creativamente, funzioni e valori sedimentati nella civiltà del mondo intero.

*Obvious Code*, edited by Paolo Fossati, Turin, Einaudi, 1971, pp. 142.

[10] Elio Grazioli, "Eighties (and beyond): the reasons of art", page 114, in Gabriele Guercio and Anna Mattiolo (edited by), *The Vanishing border*, Milan, Electa, pp. 417.

[11] For a critical study on the importance of the ornament in the work of Arienti cfr. Filippo Trevisani, "Arienti. Imperceptible art. Stefano Arienti at Palazzo Ducale", pp. 25-33, in Filippo Trevisani and Ferdinando Scianna, *Arienti. Imperceptible art. Stefano Arienti at Palazzo Ducale*, (exhibition catalogue, Palazzo Ducale, Mantua, September 10, 2009 - January 6m 2010), Milan, Electa, 2009, pp. 95.

[12] "Stefano Arienti" (interview with Danka Gamo and Iolanda Ratti in 2005), page 176 in Marina Pugliese, *Mixed technique. Materials and methods in the art of the 20th century*, Milan, Bruno Mondadori, 2006, pp. 243.

[13] Sabrina Mezzaqui, "Series" (2005-2006), page 76, in Elena Volpato (ed.), *Sabrina Mezzaqui. There is a time*, (exhibition catalogue, Turin, GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, - November 8, 2006 - January 28, 2007), Turin, Hopefulmonster, 2006, pp. 113.

[14] Jorge Luis Borges, "The library of Babel" (1941), page 78, in *Fictions*, Turin, Einaudi, 2009, pp. 69-78 (or. ed. *Ficciones*, 1956).

[15] Among the works of paper and cardboard by Alfredo Pirri dedicated to the "literary metaphor" are *The room of Penna* (1992-1998 and subsequent productions) and the series *Rubber face* with cover (1992). For further information see Alfredo Pirri, *Where the light beats. Exhibitions and works 2003-1986*, Milan, Skira, 2004, pp. 304.

[16] An early identification of young Italian artists who have made extensive use of these materials can be traced to Paolo Biscottini (ed.), *Art and design. Living and thinking in paper and cardboard*, (exhibition catalogue, Milan, Museo Diocesano, 12 April - 29 May 2011), Milan, Dativo, 2011, pp. no. no.

[19] "Conversazione tra Manon Slome e Perino & Vele", p. 109, in *Perino & Vele*, Milan, Electa, 2008, pp. 127.

[17] "Conversation between Manon Slome and Perino & Vele", page 104, in *Perino & Vele*, Milan, Electa, 2008, pp. 127.

[18] Cfr. Arabella Natalini (ed.), *Tusciaelecta. Contemporary art in Chianti 1996/2010*, Quodlibet, 2010, pp. 261.

[19] "Conversation between Manon Slome and Perino & Vele", page 109, in *Perino & Vele*, Milan, Electa, 2008, pp. 127.