



Ilaria Bignotti

Paolo Scheggi: dall' *Intersuperficie* all' *Intercamera*. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo



Abstract

La ricerca artistica di Paolo Scheggi (1940-1971), rapida e intensa a causa della sua improvvisa scomparsa, costituisce uno dei casi di studio più interessanti degli anni Sessanta del Novecento, ancora da indagare nella sua complessità. Tra le principali direzioni progettuali e creative, in questo contesto è interessante ricostruire il percorso che va dalle *Intersuperfici* ai *Modulatori spaziali* alle *Intercamere plastiche*: dall'opera bidimensionale all'*environment* architettonico, all'ambiente agibile e vivibile dal fruitore nel quale sperimentare, potenziandole, le proprie facoltà percettive, sensoriali, cognitive, in vista di una diversa fruizione dello spazio non solo architettonico, ma anche teatrale, urbano e collettivo.

The artistic career of Paolo Scheggi (1940-1971) was fast and intense, considering also his early departure, and represents one of the most interesting case study of the sixties, still to be researched in its entire complexity. It's interesting to reconstruct, inside this context and choosing between the many different design directions, the path that moves from the *Intersuperfici* to reach the *Modulatori interspaziali* and the *Intercamere plastiche*: from the two-dimensional works to the architectural environment, the practicable and living ambients inside of which it was possible for the visitor to try out, at the same time expanding them, his perceptive, sensorial, cognitive powers, in order to reach a different fruition of an architectural space, that is also a theatrical, urban and collective space.



[...] L'idea di isolare il bianco poggia sui concetti di a) limite, b) rigore, c) disciplina [...]

Costruire un quadro in bianco è

Accendere

Animare

Situare

Isolare

Una parete [...]

Bianco è luce domata: dinamica della nuova contemplazione

(Mendes 1966, n. p.).

Con queste parole si esprimeva poeticamente Murilo Mendes che nel 1966 introdusse una delle mostre fondamentali per il dibattito sulle ricerche artistiche incentrate sul monocromo, tema e problema che da circa sei anni animava le riflessioni dei critici in Europa (Kultermann 1960) – anche se, come spesso accade, ben prima gli artisti avevano iniziato a praticarne le strade: tra questi, era presente Paolo Scheggi.

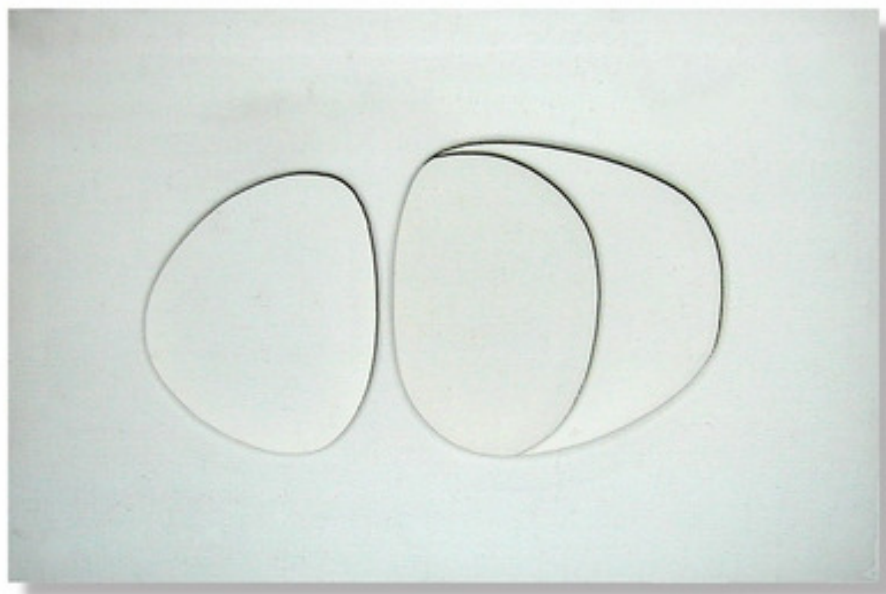


Fig. 1: Paolo Scheggi, *Per una situazione*, 1963, acrilico su tele sovrapposte, 30x20x6 cm - PASC-0231. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Aveva venticinque anni (in agosto avrebbe compiuto i ventisei), di lì a un mese sarebbe stata la presenza più giovane chiamata ad esporre nel Padiglione italiano alla XXXIII Biennale di Venezia (Apollonio 1966), un anno dopo era tra gli invitati alla mostra *Lo spazio dell'immagine*, dedicata alle interazioni tra opera ed *environment* e tenutasi in un piccolo paese del Centro Italia, Foligno (Apollonio et al. 1967).

Ambienti composti da pareti forate, instabili, scomposte, fustellate, ambienti formati da muri di luci pulsanti e stroboscopiche, artificiali e al neon, ambienti di plastiche colorate, o di semplici assi di legno, o di metalli satinati e lucidati: ambienti o meglio *environment*, come si iniziava a chiamarli, costruiti con nuovi materiali, nuove tecniche d'immagine – per citare i titoli di altre due mostre importanti (Apollonio 1967; Marussi, Passoni, Trucchi 1969) – ambienti addossati, imposti, esposti in altri spazi: le antiche sale del medievale Palazzo Trinci. Opere che

diventano muri, o meglio, pareti di ambienti. Muri che si negano nel loro essere muri. Muri che diventano opera. Una follia. Una rivoluzione.

L'opera si estende, si stira, si apre e si abbandona allo spazio, diventa spazio: avvolge e coinvolge l'individuo che non può più, semplicemente, ammirarla: deve viverla, farne esperienza, sperimentare le diverse sensazioni ottiche, percettive, fisiche e sensoriali scaturite dal suo incontro con l'*environment*.

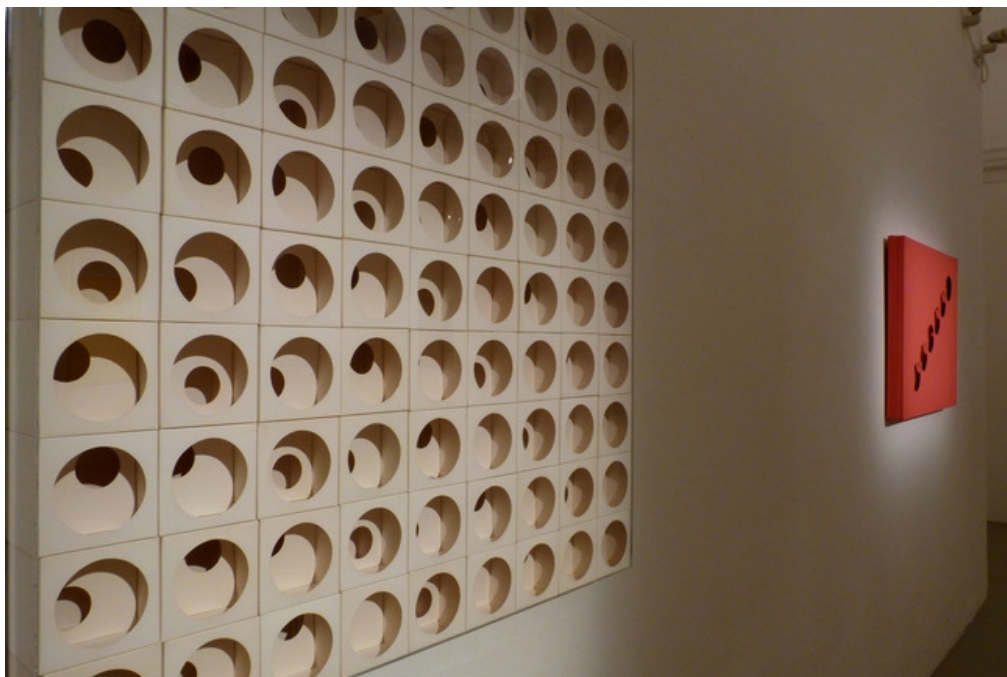


Fig. 2: Veduta dell'allestimento della mostra *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi e Giuseppe Niccoli, Galleria d'Arte Niccoli, novembre 2010-aprile 2011. Fotografia di Giuseppe Rambelli. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Il caso di Paolo Scheggi, oggi che il dibattito sulla sua ricerca sta finalmente prendendo la giusta dimensione e la dovuta attenzione, è esemplare e affascinante.

(Barbero e Dorfles 2003; Corà 2007; Niccoli e Scheggi 2010).

Nel 1966, la mostra *Bianco + Bianco*, corredata da una serie di lirici pensieri e intuizioni-lampo del poeta Murilo Mendes, presentava una serie cospicua di ricerche artistiche che da qualche tempo avevano utilizzato il monocolori: tra gli invitati, erano Jean Arp – che Paolo Scheggi dichiara essere fondamentale per la sua formazione in una nota autografa pubblicata per la prima volta solo nel 1976 (Scheggi e Farneti 1976) – Agostino Bonalumi, Alberto Burri, Antonio Calderara, Giuseppe Capogrossi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Toni Costa, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Riccardo Guarnieri, Julio Le Parc, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Pino Pascali, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Toti Scialoja, Soto,

Cesare Tacchi, Giulio Turcato, Guenter Uecker, Giuseppe Uncini. Paolo Scheggi esponeva una *Intersuperficie curva dal bianco*, realizzata l'anno precedente, di forma quadrata, larga quanto lunga un metro.

Tema centrale della sua ricerca e di numerosi altri artisti attivi tra il secondo dopoguerra e gli anni Settanta, come sottolinea buona parte del dibattito critico recente, il monocromo è il filo conduttore di diverse esposizioni nelle quali è presente l'opera di Scheggi, dalla mostra *Monocroma* del 1963 (Bergomi e Vinca Masini 1963) alla Biennale veneziana del 1986 (Calvesi 1986), fino alla recentissima personale allestita presso la Galleria d'Arte Niccoli e attentamente costruita, come anche il catalogo edito per l'occasione, con particolare attenzione al problema del colore (Niccoli e Scheggi 2010).



Fig. 3: Veduta dell'allestimento della mostra *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi e Giuseppe Niccoli, Galleria d'Arte Niccoli, novembre 2010-aprile 2011. Fotografia di Giuseppe Rambelli. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Se non è dato qui ripercorrere in dettaglio la serie di motivazioni e i complessi passaggi che caratterizzarono l'intensificarsi delle ricerche cromatiche negli anni Sessanta e Settanta, a livello generale bisogna pensare al clima di polemico superamento dell'informale che tra gli anni Cinquanta e il decennio successivo vide nel monocromo il linguaggio ideale per eliminare la soggettività esasperata che lo caratterizzava, il medium adatto per avvicinarsi e confrontarsi con il pensiero

scientifico e con le ricerche tecnologiche, per allontanare dalla ricerca artistica qualsiasi equivoco di mimesi e imitazione della realtà, per delineare una possibile simbologia metafisica, come le ricerche di primo Novecento avevano suggerito, per trovare un grado zero, una nuova origine della pittura, aspirando al contempo ad una totalità linguistica e progettuale delle arti visuali (Troisi 2009).

La via del monocromo era, d'altra parte, anche la strada migliore per trovare nuovi punti di contatto e di scambio con il progetto architettonico, come aveva lasciato in eredità il Costruttivismo di primo Novecento. Da qui si parte anche per comprendere la fulminante evoluzione della ricerca di Paolo Scheggi che tanto meno cede all'incoerenza quanto più rapidamente supera tappe progettuali e livelli teorici, confrontandosi con i linguaggi architettonici, con il dibattito urbanistico, in un fertile scambio che non esclude l'apporto delle scienze sociali e antropologiche, né rinuncia alla direzione filosofica e metafisica ma anzi le contempla calcando il palco dello spettacolo, dell'azione performativa e dell'happening teatrale in nome di un'arte che, come in quegli anni si diceva spesso non a caso né inutilmente, è vita. È agire contemplativo: è *con-temp-l'azione*, come recitava un'altra mostra fondamentale alla fine dell'intenso decennio Sessanta (Palazzoli 1967).

L'importanza del dialogo tra ricerche artistiche e architettoniche appartiene a Paolo Scheggi geneticamente – l'artista è fiorentino e in lui si sarà ben travasato qualcosa, senza voler sposare tesi positivistiche, delle ricerche umanistiche e rinascimentali sulla prospettiva e sullo spazio – e attraversa l'intero suo percorso creativo: fin da quando, a Milano da poco più di due anni, fu chiamato nel 1964 a far parte del Collegio Lombardo degli Architetti e invitato a scrivere del concetto di "progettazione totale", rintracciandone le origini in quella serie di trasformazioni che l'architettura aveva attraversato dal primo decennio del secolo, da De Stijl a Bauhaus, dal gruppo lombardo del '35 alla progettazione integrata. Nello stesso anno, la sua ricerca veniva inserita nell'ambito dei linguaggi della "visualità strutturata", come ebbe a definirli Carlo Belloli in una importante mostra collettiva presso la Galleria Lorenzelli, a Milano, inaugurata nella tarda primavera: l'opera iniziava allora ad essere considerata oggetto "cromo-spaziale" capace di stimolare le valenze fisico-percettive dell'individuo, sull'onda delle recenti esperienze portate avanti dall'arte programmata la cui prima mostra, allestita nel 1962 da Giorgio Soavi e Bruno Munari, possiamo bene ipotizzare che Scheggi visitò, al Negozio Olivetti a Milano (Eco 1971). Del resto, sempre nel 1964 Bruno Munari invitava Scheggi a sperimentare le prime estensioni delle sue *Intersuperfici* nell'ambiente, anzi, a trasformare le sue *Intersuperfici* in *Compositore euro-cromo-spaziale* (torna la definizione di Belloli) per la Sala del Cinema Sperimentale ordinata da Munari stesso alla XIII Triennale di Milano del 1964, dedicata al *Tempo Libero*.

In quello stesso 1964 Paolo Scheggi, nello sforzo di definire la propria ricerca scrisse nel mese di giugno una *Nota Teorica* destinata a venire più volte pubblicata dove trovavano una prima definizione le sue *Intersuperfici*. Perché questo nome?

Gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato. Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. Le forme inscritte hanno strutture elementari.

Situazione: questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo, non si propone di essere rottura e alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione.

Pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo che rifiutando ogni intendimento e attributo di arte, tenda senza estrazioni naturalistiche e istanze animiche ad una maggiore dialettica conoscitiva.

Nel caso di questa mostra lo spazio degli oggetti è suddiviso mediante un modulo di rapporto continuo che si ripete come costante per tutti gli oggetti (Scheggi 1964, n. p.).

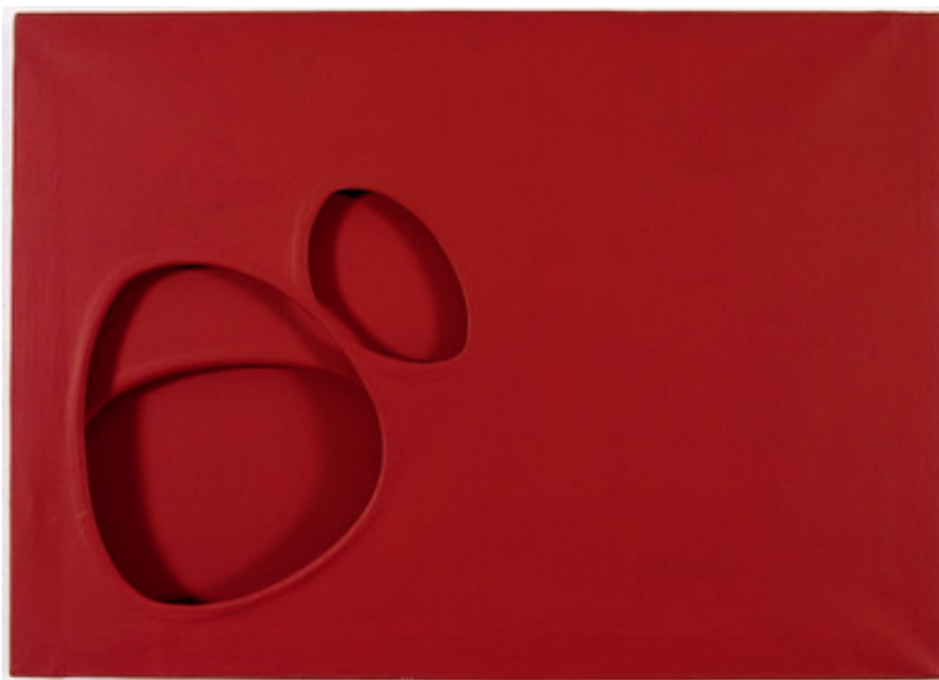


Fig. 4: Paolo Scheggi, *Zone riflesse*, 1962-63, acrilico su tele sovrapposte, 50x69,5x5 cm - PASC-0052.
Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Inter-superficie: attraverso la superficie, oltre la tela, sopra e sotto il livello della materia-colore, Paolo Scheggi da qualche anno sperimentava le relazioni tra diversi livelli di spazialità, dapprima sovrapponendo lamiere, quando all'inizio degli anni Sessanta inventava la tecnica del *saldage* ("Firenze: i gatti fanno letteratura" 1960, n.p.; Marino 1961, p. 3); utilizzava poi tele monocrome, «quadri così profondamente neri, rossi, bianchi», come le aveva salutate Lucio Fontana in occasione della seconda personale di Paolo Scheggi alla Galleria Il Cancellino di Bologna (Fontana 1962, n.p.), da assemblare telaio sopra telaio, diversamente forate in superficie, in forme ellittiche e irregolari, poi in modo calcolato e perfetto in percorsi visuali attentamente studiati.

"Inter", ovvero: "tra" più superfici, più aperture, più addensamenti e sprofondamenti della visione. "Inter", ovvero: "attraverso" l'opera, per arrivare allo spazio della sua collocazione e della sua azione con lo spazio stesso; al tempo della sua visione e della sua ri-creazione che lo spettatore è chiamato a compiere, diventandone attivo fruitore e co-autore, scegliendo come interagire con lo sguardo, con il corpo, con la mente.



Fig. 5: Paolo Scheggi, *Intersuperficie curva dal giallo*, 1965, acrilico su tele sovrapposte, 120x80x6 cm - PASC-0302
Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Fu ancora tra il 1964 e il 1965 che Paolo Scheggi sperimentò, nella sartoria di Germana Marucelli (anagraficamente era una sua lontana parente che ebbe l'intelligenza di ospitare il giovane fiorentino nei primi tempi del suo trasferimento a Milano, per la storia è certo più conosciuta quale protagonista della moda italiana) l'integrazione plastica dell'opera d'arte nell'architettura. Il giovane artista infatti trasformò l'atelier Marucelli in un ambiente plastico e mutevole, con pareti curve per annullare gli angoli, con superfici ondulate, pedane e passerelle velocemente estraibili e modulabili, mentre le opere e gli specchi arretravano all'interno dello spessore dei muri. Lo spazio della sartoria diventava allora contenitore neutro e luminoso entro il quale l'unico, vero protagonista è l'abito: qui sarà infatti presentata, nella primavera del 1965, in prima mondiale assoluta, la moda "optical" che Getulio Alviani creava con Germana Marucelli.

Due mesi prima, su "L'Oeil", Gillo Dorfles riconosceva in Lucio Fontana uno dei principali riferimenti della ricerca di Paolo Scheggi, anche e soprattutto per quella insopprimibile attenzione allo spazio, all'ambiente che il "padre spirituale" di molti artisti della generazione nata tra il '35 e il '40 aveva loro saputo trasmettere; dedicando l'articolo alle nuove ricerche della pittura oggettuale in Italia, così parlava

[...] du très jeune Paolo Scheggi. Né à Florence en 1940, il s'attache depuis plusieurs années déjà à la création d'objets généralement carrés ou agencés à partir de carrés, où la mise en valeur de l'élément spatial est obtenu par la superposition, dans la même tableau, de deux ou plusieurs surfaces. La toile est interrompue en un ou plusieurs points par des ouvertures ovoïdes, circulaires, elliptiques (souvent basé sur la spirale et les paraboles logarithmiques) à travers lesquels apparaissent les couches successives. Scheggi fait naître ainsi la sensation d'un dénivellement spatial; ses oeuvres constituent un tout, dense et unifié, où la combinaison des différentes lacunes et dépressions sert uniquement à déterminer l'ambiguïté perceptive qui caractérise ces "objets" (Dorfles 1965, p. 46).

Proseguendo nell'analisi, sottolineava che le opere di Castellani, Bonalumi e Scheggi

[...] nécessitent le cadre d'une pièce installée exactement pour elles, ou tout au moins des parois sur lesquelles elles soient isolées des autres tableaux et, si possible, insérées directement au mur lui même, de manière à scander la parol d'un rythme autonome. L'ambiance de la pièce est souvent dynamisée et

'potentialisée' par leur présence, ce qui est rarement le cas avec les oeuvres picturales traditionnelles; ceci tient évidemment à des raisons d'optique et de perspective, décolulant de la structure même de ces objets et des véritables métamorphoses dimensionelles créées par l'incidence de la lumière (Dorfles 1965, p. 46).

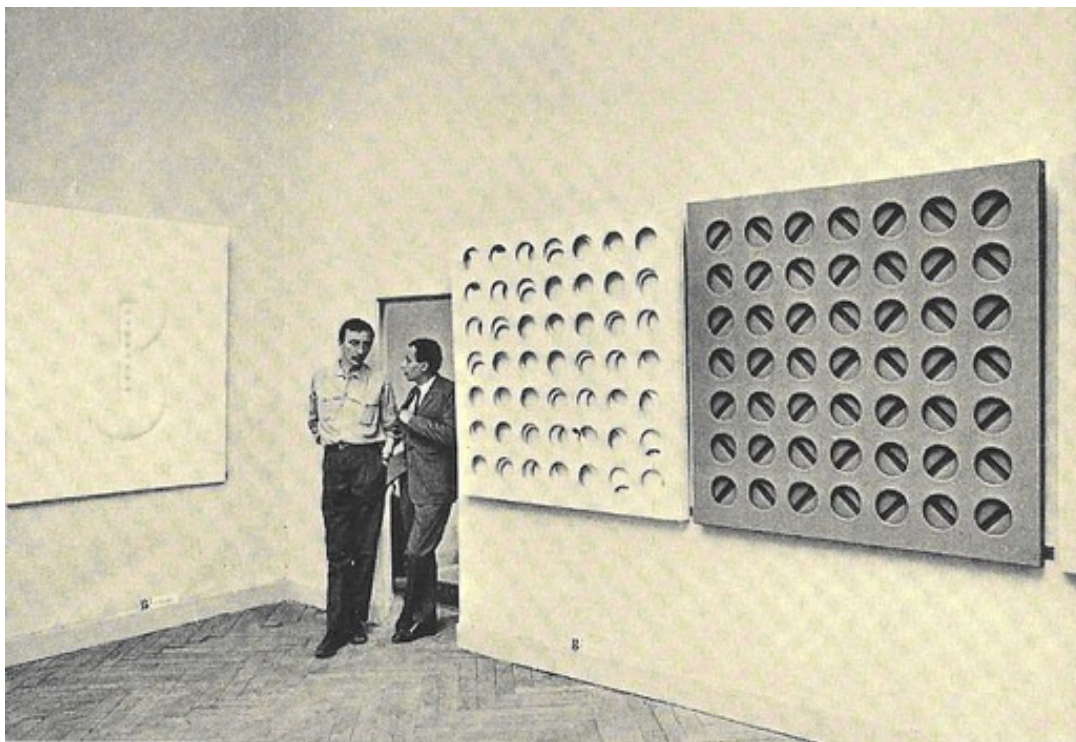


Fig. 6: Agostino Bonalumi (sinistra) e Paolo Scheggi (destra), XXXIII Biennale di Venezia, 1966. Fotografia di Ada Ardessi.

L'intuizione di Dorfles sulla necessità di uno spazio in cui le opere devono essere inserite per esprimere al massimo la loro efficacia sarebbe suonata come una "condanna" proprio per le *Intersuperfici* di Paolo Scheggi, quando un anno dopo, invitato ad esporre alla XXXIII Biennale di Venezia, entrò in contrasto con Gian Alberto Dell'Acqua, curatore degli allestimenti, a causa della presenza di una porta di servizio che impattava con le sue quattro *Intersuperfici* esposte, virate nella purezza del giallo, del rosso, del bianco e del blu. Ciascuna occhieggiava dalla parete, sporgendosi di ben otto centimetri verso lo spettatore: un'assurdità per Scheggi che aveva già sperimentato l'impatto seducente dell'opera rientrante nello spazio, che fende la superficie muraria e nell'ambiente si compenetra.

La polemica torna in un articolo di Germano Celant su “Casabella” pubblicato all’indomani dell’apertura della Biennale, dove si sottolinea l’importanza e la novità della ricerca di Scheggi, la cui parete,

[...] costituita da quattro intersuperfici monocrome modulari dal quadrato, attesta la vitalità di una problematica legata alla ricerca di una neo-strutturazione del linguaggio visuale; i suoi oggetti infatti sembrano aver raggiunto il culmine di una focalizzazione dell’immagine uguale e iterabile, sistematicamente posta “in forse” dalla casualità luminosa, che ripropone continuamente secondo incidenze chiaroscurali la tessitura delle figure geometriche semplici (Celant 1966a, p. 75).

Era stato lo stesso Celant, nel 1966, a firmare uno dei due saggi pubblicati in occasione della mostra *Pittura Oggetto* ideata da Dorfles e tenutasi alla Galleria d’Arco Alibert a Roma, dedicata a Bonalumi, Castellani e Scheggi, uniti a Lucio Fontana la cui presenza «[...] vuol essere soprattutto un omaggio a chi ha saputo con tanto anticipo su tutti in Italia scoprire alcune costanti dell’arte moderna [...]» (Dorfles 1966b, n. p.).

Definendole *Modelli spaziali*, Celant descriveva le opere quali

[...] processi di intenzionalizzazione formale, che possano assumere un atteggiamento decisivo nell’ambito reale. In questo senso il “quadro oggetto” è diventato un’attività spaziale o meglio un vettore spaziale che si muove verso e con lo spettatore che è reso partecipe e consapevole del processo di intenzionalizzazione formale che informa l’operazione. Se ne deduce quindi che lo spazio in questo caso viene ad essere orientato rispetto allo spettatore, alla sua posizione e alla sua situazione cosicché possedendo una precisa caratterizzazione vettoriale diventa intellegibile e quindi identificabile con lo spazio dell’esistenza (Celant 1966b, n. p.).

In questo senso, il principio regolatore della ricerca di Scheggi consiste nel

[...] considerare lo spazio come mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle forme [...] è andato precisando la sua concezione di spazio attraverso la rigorosa strutturazione di immagini geometriche elementari introdotte mediante la sovrapposizione delle tele, operazioni spaziali dove lo spazio non più inteso come luogo reale e logico, ma come campo la cui caratteristica essenziale è di trasformare le forme da puri concetti in “concetti

spaziali” che definiscono lo spazio costituendosi in esso come elementi di coordinazione della nostra esistenza (Celant 1966b, n. p.).



Fig. 7: Veduta dell'allestimento della mostra *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi e Giuseppe Niccoli, Galleria d'Arte Niccoli, novembre 2010-aprile 2011. Fotografia di Giuseppe Rambelli. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Il dibattito critico che l'opera di Scheggi sapeva, insieme ad altri artisti, suscitare, proseguiva nel 1967, estendendo il problema dalla “pittura-oggetto” al modulatore spaziale all'ambiente costituito dall'estensione dell'opera stessa, in nome di una attivazione delle potenzialità ottiche e percettive dello spettatore, sempre più radicalmente chiamato in causa quale fruitore attivo e consapevole dell'opera: nel gennaio 1967 fu presentata per la prima volta l'*Intercamera plastica*, ambiente vero e proprio, non più opera che si estende nell'ambiente, alla Galleria del Naviglio di Milano (una delle prime gallerie a seguire con serietà e costanza l'opera dell'artista che nel 1965 espose, nella sede del Cavallino a Venezia, le sue *Intersuperfici* in una personale curata dallo stesso Apollonio e da Celant); nel mese di maggio Scheggi, ancora insieme a Castellani e Bonalumi, con la nuova presenza di Alviani, è alla Galleria La Nuova Loggia a Bologna, in un'altra mostra dedicata alla *Pittura Oggetto* con un testo denso di spunti di Accame; a luglio, l'*Intercamera* è presentata all'esposizione *Lo spazio dell'Immagine*, come già ricordato allestita a Palazzo Trinci a Foligno.

All'*Intercamera* Scheggi iniziava a lavorare alla fine dell'estate di quel fatidico 1966, avviando i primi disegni e le maquette destinate a portare alla sua creazione

nel mese di settembre, a Roncade, nell'entroterra veneziano, per conto della ditta Pavanel. Realizzata con fogli di legno fustellati e curvati, dipinti di giallo vivace, l'*Intercamera* risentiva certamente anche dei progetti che intanto Scheggi elaborava con lo studio Nizzoli Associati, dove era entrato già da tre anni, insieme a Mendini, Oliveri e Fronzoni, con Celant quale critico del gruppo.

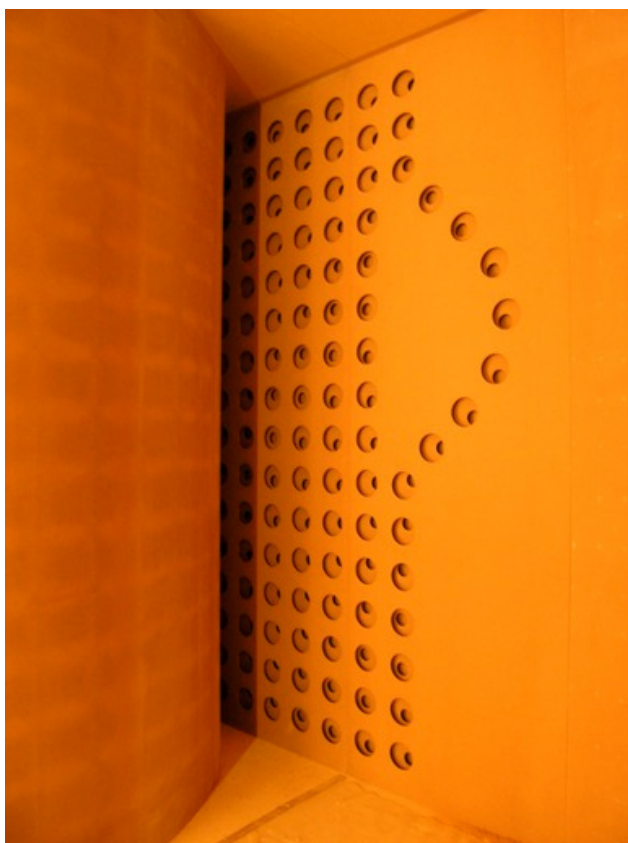


Fig. 8: Veduta dell'*Intercamera* di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007.
Courtesy per la fotografia: Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Presente in *Nuove dimensioni nella scultura* di Udo Kultermann (Kultermann 1967) diventata la base per una serie di lezioni dal titolo *Metaprogettualità strutturali*, tenute da Dino Formaggio alla Facoltà di Architettura di Milano nel 1968, l'*Intercamera* sarebbe poi stata riproposta, come maquette, esattamente dieci anni dopo nel contesto della Biennale di Venezia del 1976 (XXXVI Biennale di Venezia 1976) e analizzata nel volume contestualmente curato da Germano Celant e dedicato alle ricerche sull'*environment: Ambiente/Arte, dal Futurismo alla Body Art* (Celant 1977).



Fig. 9: Veduta dell'Intercamera di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007. Fotografia di Cosima Scheggi.

Il 9 gennaio 1967, l'*Intercamera* s'impondeva esponendosi negli spazi del Naviglio a Milano. Il pieghevole della mostra ospitava uno schizzo progettuale della stessa, una riflessione di Umbrò Apollonio, una biografia dell'artista; il testo di Apollonio sarà poi pubblicato anche nella scheda dedicata a Paolo Scheggi per il catalogo della Biennale di San Marino dello stesso anno, *Nuove tecniche d'immagine*, già citata.

Se una "lunga tradizione" aveva imposto di guardare l'oggetto in silenzio e immobili, rendendolo così distante dalla vita stessa, Apollonio sottolineava che

[...] oggi, al contrario, gran parte degli operatori artistici oltre che del pensiero estetico si propone di rendere il fenomeno dell'arte vivibile alla pari degli altri fenomeni naturali, di porre l'oggetto d'arte alla pari delle altre cose della vita che ci attorniano (Apollonio 1967a, n. p.).

Precisando l'impossibilità alla realizzazione tecnica nell'immediato, Apollonio ribadiva che tali progetti, di cui l'*Intercamera* è esemplare,

[...] si arrestano al limite della proposta: sono piuttosto un dato propedeutico alla loro funzione reale che un risultato definitivo [...]. Tuttavia, una certa pratica consente di leggere anche sulla base delle indicazioni fornite dal plastico, il solo che per il momento ci è dato di conoscere. Ed è, lo si capisce subito, oggetto da percorrere quale un complesso architettonico, dove muoversi, sostare, discorrere: esso non si pone come autorità referenziale o soggiogante, tale da poter svillire o mortificare chi vi entra; si dà bensì come ambiente con valore di rapporto integrabile (Apollonio 1967a, n. p.).

Un ambiente che instaura con la persona che vi entra un rapporto

[...] dialettico. Questa *Intercamera* plastica [...] è quindi un modello [...] una stanza, molto semplicemente un luogo, con apparenze variate, rese omologhe appena dal medesimo colore che le investe, e sulle cui superfici di parete le punteggiature dei fori con le ombre portate, ordinate secondo ritmi diversi, più o meno fitti, più o meno ad andamento rettilineo, accompagnano alternative di coincidenza e di condizione a seconda del contemporaneo mettersi in relazione con procedura di adattamento oppure di contestazione: dal modo, cioè, con cui quelle interdipendenze vengono osservate e sentite al di là di schematismi convenzionali (Apollonio 1967a, n. p.).

L'*Intercamera* è dunque un modello, sostiene Apollonio in chiusura, che potrà essere utile e rivolgersi, in primo luogo, ai «costruttori architetti».

A dimostrazione di queste analisi, va ricordata, a quarant'anni di distanza dalla sua apparizione, la ricostruzione dell'*Intercamera*, fedele alla versione originaria, fortemente voluta dalla famiglia dell'artista ed esposta dalla Galleria Niccoli di Parma in occasione di MIART 2007, Fiera d'Arte Contemporanea di Milano: un esperimento ben riuscito, con il pubblico che, tra lo stupore e la curiosità, si aggirava tra le sue occhieggianti pareti gialle, cercando nuovi percorsi e diverse modalità di relazione con essa, in un luogo, quale quello di una fiera d'arte, per antonomasia caratterizzato dalla rapida fruizione e dall'altrettanto veloce dispersione delle informazioni visive raccolte dal pubblico.



Fig. 10: Veduta dell'Intercamera di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007. Fotografia di Cosima Scheggi.

Franca Scheggi, in una recente conversazione, ha infatti ricordato che numerosi visitatori si facevano fotografare nell'*Intercamera*, mettendosi in posa come se avessero alle spalle, o meglio come se si trovassero all'interno di un monumento storico. Senza chiederne il costo né la provenienza, senza nemmeno domandare se si trattasse di un'opera, semplicemente la vivevano, attraversandola e sostandovi all'interno, ricordando, attraverso la fotografia, la propria presenza, il proprio passaggio (Scheggi 2011).

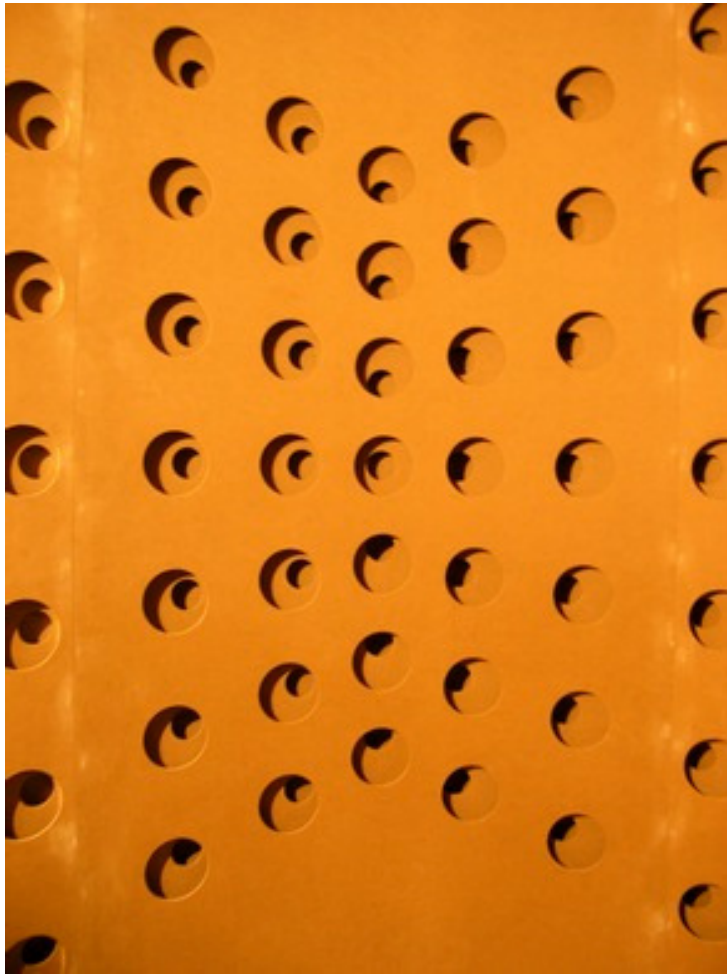


Fig. 11: Particolare di una delle pareti dell'*Intercamera* di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007. Courtesy per la fotografia: Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Per questo suonano particolarmente attuali le parole di Giovanni Maria Accame quando, nel maggio 1967, presentava le ricerche di Alviani, Bonalumi, Castellani e Scheggi, ancora sotto l'egida della *Pittura Oggetto* alla Galleria La Nuova di Bologna: parlando dei quattro giovani artisti, il critico sottolineava che il loro «più elementare assunto» fosse quello di «operare secondo processi di formazione anziché di imitazione», cercando di analizzare e chiarire

[...] i modi e i comportamenti dell'individuo singolo in relazione a una pluralità organizzata, come pure si andranno a verificare le reazioni della collettività nei confronti di una esperienza individuale contenuta nelle regole di quel preciso ambiente. La costante presa di coscienza di questo rapporto implica tanto l'artista quanto lo spettatore, spettatore che diverrà coproduttore nella funzione percettiva, poiché all'atto stesso della percezione si dovrà riconoscere una parte di reale creatività (Accame 1967, n. p.).

Si trattava di passaggi teorici e progettuali fondamentali, come di lì a due mesi avrebbe saputo indicare la grande esposizione tematica *Lo spazio dell'immagine*,

ideata e ordinata da un team d'eccezione, da Argan a Bucarelli, da Dorfles a Calvesi; una mostra tesa a dimostrare quanto, e perché, concludeva Accame, l'artista sentisse il bisogno di ampliare

[...] la sua opera nella misura in cui aumentano i contatti con l'ambiente e si giustifica nella produzione di un gesto che, esplicandosi in presenza concreta, partecipa direttamente dell'esistenza delle cose. Il valore del gesto consiste proprio nel suo stretto relazionarsi col mondo, in progressione al costituirsi dell'oggetto. Per questo l'operatore concorrerà alla determinazione dell'ambiente in cui vive, per questo diverrà sempre più necessario il suo apporto (Accame 1967, n. p.).

Insieme all'*Intercamera*, la mostra *Lo Spazio dell'Immagine* vedeva disporsi e confrontarsi negli spazi antichi di Palazzo Trinci gli ambienti di Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani (Gruppo T), Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo (Gruppo T), Gabriele de Vecchi (Gruppo T), Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, oltre che del Gruppo MID e Gruppo ENNE, mentre due mostre monografiche erano dedicate ad Ettore Colla con una selezione di sculture e a Lucio Fontana di cui veniva esposto l'*Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, che tanta presa e fascino suscitò sulle generazioni future, tra le quali quella di Scheggi e compagni.

Appare particolarmente interessante confrontare le posizioni dei critici intervenuti in catalogo: Apollonio si interrogava sulla predestinazione commerciale e spaziale di ambienti e installazioni, evidenziandone due categorie che rispondevano anche all'annoso (e spesso non così statico come oggi la storia tramanda) confronto tra ricerche programmate – dette anche visuali, o ancora più riduttivamente *op* – e figurazione oggettuale – detta, banalmente, *pop* – salvando ovviamente le prime nella cui schiera ben si collocava anche l'*Intercamera*, caratterizzate da volontà costruttive, attente a progettare le forme meglio confacenti all'ordine accertato in potenza, adatte ad uno spazio ampio e comprensivo, ad una comunità civilizzata, dove l'individuo non sia estraniato o isolato o "conformizzato" (Apollonio 1967b, n.p.).

In merito a queste ricerche, Calvesi parlava di uno spazio come campo di relazioni, sottolineando che i materiali utilizzati, dallo specchio alle superfici irregolari e luminose, coinvolgono l'ambiente esterno ed il fruitore in un'ipotesi globale di campo, senza avere però l'intenzione di programmare tutti i possibili eventi e le interazioni costituenti tale campo, come proprio l'*Intercamera* dimostra (Calvesi 1967, n.p.).

Presente sulla stampa internazionale, da “Art International” a “Home Furnishings Daily”, l’*Intercamera* di Scheggi è tra gli ambienti più pubblicati della mostra, complice il forte impatto visuale e le sue diverse possibilità di rappresentazione fotografica: gli scatti mostrano spesso al suo interno il differente modo di relazionarsi del pubblico, formato ora da reali visitatori ora da modelle in posa in un «ambiente senza ambiente» mutevole, avvolgente e pulsante, pur nella sua rigorosa strutturazione architettonica (Massai 1967, p. 10).

Resta da leggere cosa ne scriveva Paolo Scheggi, riprendendo quel testo che, più volte citato in diversi contributi, tuttavia è poco conosciuto nella sua versione integrale:

Nota per l’intercamera plastica: tra l’antinomia dell’integrazione cromatica e l’integrazione plastica, ho tentato di evidenziare un problema che finora non è mai stato opportunamente affrontato: modalità inter-spaziali atte ad integrare quei settori o zone afunzionali dell’architettura. Elementi conduttori cioè, la cui fruizione tenda a reinventare in spettacolo plastico spazi interni ed esterni che solitamente vengono occupati con elementi desueti e sempre, comunque per spirito o estrazione culturale non pertinenti alla qualificazione dell’architettura. La sperimentazione dell’ ‘intercamera plastica’ è un discorso che si riallaccia nel tempo ad alcune mie ricerche sulle interferenze volumetriche, parallelamente alle prime ‘intersuperfici curve’. Si trattava allora da un lato di possibili soluzioni di plasticità pura nei limiti di una architettura afunzionale, dall’altro di dialettiche zone riflesse articolate in spazii inventati. Più tardi quando le intersuperfici curve divennero ‘modelli spaziali’, le due ricerche andarono acquistando un metodo comune fino ad integrarsi totalmente ed aprire così una differente ricerca (Scheggi 1967, n. p.).

Relazione tra opera e fruitore, relazione tra fruitore e artista, tra artista e opera.

Relazione tra opera e ambiente, in nome di una verifica delle potenzialità creative nella società, nella vita di tutti i giorni, al di là, appunto, di categorie scelte o di momenti pre-stabiliti, oltre uno spazio e un tempo confezionati e quindi sterili.

Alla fine del gennaio 1967, la scenografia di Sanremo riportava fondali formati da più superfici sovrapposte con aperture circolari e diversi livelli di profondità spaziale: se il pubblico stava in realtà ben più attento, in televisione e sui giornali, alla disperazione di Modugno eliminato dopo la prima serata, o ai cambi d’abito della miss di turno, è interessante notare che qualcun altro ritagliò e conservò un articolo de “la Stampa”, datato 27 gennaio 1967, dove lampante è proprio il dialogo tra l’ambientazione del Festival e l’ambiente dell’*Intercamera* (Fasolo 1967). Quel

qualcuno era Paolo Scheggi, dapprima sorpreso, poi divertito nello scoprire che al di là di tanti testi critici, di tante osservazioni teoriche, di tanti dibattiti progettuali, lo scopo era stato raggiunto: i muri tra arte e vita venivano abbattuti dalle pareti della sua *Intercamera* (Scheggi 2011).



Fig. 12: Alle spalle della cantante, la scenografia del Festival di Sanremo 1967 è formalmente molto “vicina” alla ricerca di Paolo Scheggi. Tel. Moisis.

L'autore

È curatore indipendente e lavora attivamente presso enti pubblici e gallerie private nazionali e internazionali.

È dottoranda in Teorie e Storia delle Arti IUAV-Venezia con un progetto di ricerca dal titolo *“IL CASO” PAOLO SCHEGGI 1958-1971. Dal quadro-oggetto all'integrazione plastica d'architettura; dall'environment allo spazio urbano, tra progetto e utopia. Il ruolo e le relazioni di Paolo Scheggi nelle ricerche artistiche internazionali contemporanee*, tutor **Angela Vettese**, Direttore clasAV corso di laurea specialistica in progettazione e produzione delle arti visive, Facoltà di design e arti, Università

IUAV di Venezia e tutor in co-tutela **Francesca Zanella**, Dipartimento Beni Culturali, Parma. Laureata in Beni Culturali a Parma, indirizzo Arte Contemporanea, con una tesi dedicata all'architettura radicale fiorentina del gruppo Superstudio, svolge attività di ricerca in ambito universitario. Insegna *Ultime tendenze delle arti visive* (settore disciplinare Fenomenologia delle arti contemporanee, codice ABST51) presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia, Brescia e Machina Institute, indirizzo di Industrial Design, Brescia.

Dal 2011 è Cultore della Materia al Dipartimento di Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma e nello stesso anno è selezionata quale borsista del Progetto Professionalità Bando Ivano Becchi, Fondazione Banca del Monte di Lombardia, aa. 2010-2011.

Dal 2008 è curatore e tutor del Premio Arti Visive San Fedele (Milano). Nel 2010 è nella Giuria e nel 2011 è nella Commissione inviti del Premio Bice Bugatti-Giovanni Segantini (Nova Milanese), nel 2011 è nella Giuria del Premio Nocivelli (Brescia).

Tra le principali direzioni di ricerca sono la storia dell'arte dalla fine degli anni '50 agli anni '70 (arte oggettuale, pittura analitica, relazioni arte-tecnologie, arte-ambiente) e i linguaggi artistici delle giovani generazioni.

Scrivo regolarmente su riviste specializzate di arte e critica d'arte contemporanea ("Arte Contemporanea", Roma; "Espoarte", Savona; "Juliet", Trieste).

E-mail: ilariabignotti79@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Ambiente, partecipazione, strutture culturali, XXXVI Biennale di Venezia, Vol. I, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.

Accame, GM 1967, testo senza titolo, in Accame, G. M. e Dorfles, G, *Alviani, Bonalumi, Castellani, Scheggi. Pittura oggetto a Milano*, Grafiche Tamari, Bologna.

Apollonio, U 1966, *XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, Stamperia di Venezia, Venezia.

Apollonio, U 1967, *VI Biennale Internazionale di San Marino. Nuove Tecniche d'Immagine*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia.

Apollonio, U 1967a, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica*, Edizioni del Naviglio, Milano.

Apollonio, U 1967b, *Oggetti plastici-visuali e loro predestinazione*, in Apollonio et al, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Apollonio, U et al. 1967, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Barbero, L & Dorfles, G 2003, *La breve e intensa stagione di Paolo Scheggi*, Arti Grafiche, Verona.

Bergomi, M & Vinca Masini, L 1963, *Monocromo*, Firenze-Bologna.

Calvesi, G 1967, *Strutture del primario*, in Apollonio et al, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Calvesi, M 1986, *XLII Biennale di Venezia. Arte e Alchimia*, Venezia.

Celant, G 1966, *XXXIII Biennale di Venezia*, "Casabella" n. 306, Milano.

Celant, G 1966b, 'Modelli spaziali', in Celant, G e Dorfles, G, *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, s. n., Roma.

Celant, G 1977, *Ambiente-Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.

- Corà, B 2007, *Paolo Scheggi. Ferri tele carte. Una retrospettiva 1957- 1971*, Edizioni Il Ponte, Firenze.
- Dorfles, G 1965, *La peinture objet dans l'art italien contemporain*, "L'OEIL – Revue d'art mensuelle", n. 121, janvier, Paris, pp. 40-46.
- Dorfles, G 1966, 'Pittura-oggetto a Milano', in Celant, G & Dorfles, G, *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, s. n., Roma.
- Eco, U 1971, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- Fasolo, F 1967, *Grossa sorpresa al Festival di Sanremo. Modugno eliminato dopo la prima sera*, "La Stampa", venerdì 27 gennaio, anno 101, n. 22, Torino, p. 5.
- Firenze: i gatti fanno letteratura*, 1960 in "Le Ore", n. 391, anno VIII, 8 novembre, s. p.
- Fontana, L 1962, testo senza titolo, in Fontana, L e Scheggi, P, *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve a zone riflesse*, s. n., Bologna.
- Kultermann, U 1960, *Monochrome Malerei*, s.n., Leverkusen.
- Kultermann, U 1967, *Nuove dimensioni nella scultura*, Feltrinelli, Milano.
- Marino, GC 1961, *L'arte di Paolo Scheggi Merlini*, in "Il Corriere di Sicilia", 13 maggio, p. 3.
- Marussi, G, Passoni, F & Trucchi, L 1969, *Nuovi Materiali Nuove Tecniche*, Cremona Nuova, Cremona.
- Massai, E 1967, *Art & Space*, "Home Furnishings Daily", Wednesday, october 18, Fairchild Business Newspapers, New York, p. 1 e p. 10.
- Mendes, M 1966, *Bianco + Bianco*, s.n., Roma.
- Niccoli, G & Scheggi, F 2010, *Paolo Scheggi*, Grafiche Damiani, Bologna.
- Palazzoli, D 1967, *Per un'ipotesi di Con-temp-l'azione*, s.n., Torino.
- Scheggi, P 1964, 'Processo teorico. Situazione', in *Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – un projets d'intégration plastiques*, Bruxelles 1964.
- Scheggi, P 1967, 'Nota per l'intercamera plastica', in Apollonio, U et al. 1967, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.
- Scheggi, F 2011, conversazione sull'*Intercamera* con l'autore, Milano, marzo 2011.
- Scheggi, F & Farneti, D 1976, *Paolo Scheggi*, edizioni della Galleria del Naviglio, Milano.
- Troisi, S 2009, *Monocromo: l'utopia del colore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.