

Cinzia Manco

WESTUFF 1984-1987, CRONACHE D'ARTE DEL 'NUOVO RINASCIMENTO' FIORENTINO¹

L'arte italiana ha sviluppato nel corso degli anni Ottanta una mole creativa e una capacità di rinnovarsi non comuni. Superati gli anni di dominio concettuale, di Arte Povera e di installazioni, la produzione artistica ha riscoperto le potenzialità dell'immagine e del processo creativo a essa sotteso. Jean-François Lyotard nel 1979 con la pubblicazione de *La condizione postmoderna*² chiudeva definitivamente con le teorie concettuali per presentare uno spazio nuovo, fragile in piena crisi d'identità ma allo stesso tempo ricco, pieno di scambi e di riferimenti al passato sulla via di un impetuoso 'citazionismo culturale'. In questo generale clima di vivacità intellettuale emergeva il ruolo svolto da Firenze, quale polo aggregatore dove nascevano e convergevano nuove esperienze. Del resto, la ricerca formale ed estetica in Toscana non era mai cessata e, seppur tacciata di immobilismo storico e culturale, aveva comunque dato prova della sua presenza a partire dall'immediato dopoguerra e nel corso dei decenni successivi. A Firenze il ricambio costante di personalità straniere aveva messo in luce la sotterranea e vivace vita culturale favorendo lo scambio vivo e incisivo di riflessioni incentrate sull'attualità³. Agli inizi degli anni Ottanta la capacità creativa fiorentina esplodeva dopo anni di cultura *underground* alla ricerca di nuove possibilità creative e contemporaneamente si nota "una sorta di scollamento fra un'incipiente progettualità a grande raggio, sostenuta da adeguate strutture, e una diversa scala, ancora mobile e liminale, dell'effettivo sperimentare di artisti e nuclei di ricerca"⁴.

Difatti, è proprio questa "fauna d'arte", come la definisce Pier Vittorio Tondelli in *Un weekend Postmoderno*⁵, l'artefice della Firenze 'capitale della cultura italiana': un contenitore poliedrico e ipercinetico di creatività che promuove riviste, teatro, video, sfilate di moda, spettacoli, mostre, gallerie, convegni, rassegne, cinema off, radio e tanta musica. Qui è nata la *new wave* italiana, con gruppi musicali come i Litfiba, il cui successo è arrivato in Europa con una felice commistione di temi politici e messaggi di impegno calati in una sonorità mediterranea per la quale è stata coniata l'etichetta *etnobeat*; i Diaframma, da sempre incentrati sulla figura carismatica di Federico Fiumani fondatore del gruppo e autore dei testi, che hanno incarnato la fase pionieristica della *dark-wave* fiorentina e italiana. Una lunga storia, partita dall'album *Siberia*⁶,

del 1984, che dura ancora oggi. Da ricordare il gruppo pistoiese dei Minox, prodotto da Steven Brown dei Tuxedo Moon, e i Neon, storica band del panorama *electro-wave* in Italia. Sono stati anni in cui la cultura giovanile fiorentina sperimentava. Firenze si ritrovava con una concentrazione unica di case discografiche indipendenti come IRA, Contempo Records, Lacerba, Materiali Sonori e Kinder Garden.

Nel mondo del teatro le avanguardie erano i gruppi come i Giovanotti Mondano Meccanici⁷, concentrati sulle tecniche multimediali per allestire performance con musica rock, fumetto, computer grafica e video installazioni, e per questo aperti alla ricerca di atmosfere visive dense di riferimenti e azioni estetiche tese a coinvolgere tutti i sensi. I Magazzini Criminali⁸, considerati gli iniziatori della spettacolarità teatrale della ‘postavanguardia italiana’, interessati da sempre alle relazioni con le arti visive, opponevano al teatro tradizionale, fatto di gesti e di parole, un linguaggio che fondeva la parola, il gesto, il suono, la danza, il design ambientale e la presenza attoriale con quella dell’immagini e delle video installazioni proiettate sul palcoscenico (fig. 1). Una strada di successo la loro, viste le collaborazioni con i musicisti Brian Eno, Jon Hassel e David Byrne, con il regista Fassbinder e con artisti come Alighiero Boetti, Schifano e l’illustratore Tanino Liberatore.

La compagnia dei Krypton era invece attratta dagli effetti prodotti dal raggio laser con il quale creare un teatro pieno di luce; una ricerca la loro ispirata a Prampolini e Balla che aveva come esiti una messa in scena ambientale architettonica. Anche la danza ha dato il suo contributo con il gruppo più promettente del teatro-danza: Parco Butterfly⁹, impegnato in una ricerca sulle relazioni tra il teatro e la danza, fonda la sua produzione sull’espressione del linguaggio del corpo e delle interazioni di esso con lo spazio che lo circonda. Fondamentale è stata poi l’azione svolta da Firenze città ‘capitale della moda’, grazie a Pitti Trend, la storica *kermesse* di moda, che divenne la vetrina internazionale di ricerca e tendenza capace di creare intorno a sé una sorta di ‘nomadismo mondano-culturale’ spaziando dalle serate mondane, alle presentazioni, alle sfilate, agli *happening* nelle ‘discoteche cult’ della città (Manila, Tenax) di stilisti già affermati, come Emilio Pucci, Chiara Boni ed Enrico Coveri, affiancati da giovani d’avanguardia come Samuele Mazza, Loretta Mugnai, Barbara Bai.

Pronta a registrare e soprattutto a sostenere quello che fu definito dai critici il ‘nuovo rinascimento fiorentino’, nasceva a Firenze agli inizi del 1983 “Westuff”. Grazie ai suoi eclettici redattori – da Bruno Casini¹⁰ fondatore del Banana Moon (storico locale dove è passato tutto il rock italiano e fiorentino e soprattutto primo manager dei Litfiba¹¹), a Mario Lupano curatore della sezione sul design e l’architettura, a David Maupin corrispondente da New York, a Maria Luisa Frisa attenta osservatrice di nuovi artisti e a Stefano Tonchi, infaticabile animatore delle serate mondane fiorentine – occupandosi di arte, di musica, di teatro, moda e architettura, “Westuff” ha reso il sentimento e la ragione delle ultime tendenze italiane proiettandole su uno scenario



Massimo d'Amico

t teatro

MAGAZZINI PRODUZIONI E IL TUONO DELL'ARTE

Nella scena dorata, fra le pieghe rigogliose di un sipario invadente si celebra l'ultimo atto del pensiero umano, quando l'idea divina così rovente da consumarsi e disperdersi nei mille rivoli del suo stupore. Inquieto senso del dolore del mondo, spassimo insinuante che predice al vento la diaspora della certezza e dell'ideologia ed è parola vana, che fugge e che nessuno trattiene. Così si sente la *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, pittore che non seppe ribellarsi ma che contraddisse, con il solo dipingere, le leggi dell'ordine rinascimentale. È il destino dell'arte: essere turbolenza senza scopo. Per i Magazzini questo destino coincide con la scrittura del teatro. Mancanza di economia e di decoro, fuga irresponsabile per apparizioni, contrazioni, dispersioni e concentrazioni solenni. La poesia del teatro è in questo abbandonarsi alla deriva delle sue affermazioni fino all'eccesso, alla follia, all'instabilità perenne, proprio come le prospettive dell'Uccello che rifuggono il punto di fuga unitario e vogliono espand

dersi per grovigli di linee, per tagli, per abissi dell'occhio cercando la ragione prima della forma, la sottesa essenza delle figure terrestri.

La prospettiva è questo per i Magazzini, ricerca e scavo per vedere lo scheletro, la ragione prima, non modello per riquadrare il mondo e renderlo visibile. Il teatro è contro il reale, vuole ucciderlo o esserne ucciso, per questo è duro e spietato, non ammette cedimenti e non tollera mediazioni. Questo gesto di guerriglia artistica esalta le forze centrifughe, non c'è più neanche il centro immobile di Genet a legare le tensioni alla fuga. Ora è tutto un disporsi per frammentaria visione, per lampi di illuminazione che si tengono assieme grazie alla meravigliosa forza ideale. È la predica finale, aperta sulla polvere dell'oggi e sul sogno di domani (irreale e fantastico come la fine del millennio), vagamente maledicente e sostanzialmente amorosa che si rivolge al frammento iniziale del Genet a Tangeri, sporcato e reso quotidiano e lo spettacolo antico che parlò della classicità esplose in un caos scarno di suoni.

Nella *Vita immaginaria di Paolo Uccello* si sperimenta la speranza del silenzio e la dannazione di parlare, contraddizione profonda che rifiuta la pacificazione dell'opera. Il teatro è anzitutto luogo dello scontro, la sua qualità formale si lega strettamente a quella esuberanza teorica. La scena è concretamente lo spazio del desiderio, la tabula rasa del cervello esplose, il luogo in cui il tutto si espone alla mattanza dell'azione. È il paradosso: l'ansia di sublime crolla nella catastrofe contingente, gli spiriti bassi corrompono le elucubrazioni della mente. È il grottesco, il tragico caduto che assimila le pratiche più "indecenti" della cultura bassa. Espone Paolo Uccello al culturista e al travestito e lo incatena allo Spiritista dell'Arte (che è donna e l'artista è uomo).

La promiscuità e la contaminazione, assieme all'accelerazione dei sensi, determinano la passione del teatro e nel contrasto e del contrasto vive la tragedia.

Nel mondo senza speranza e senza amore i Magazzini hanno il coraggio di dire. Parlare, nominare la coscienza dolorosa dell'arte, buttarla sul volto dello spettatore come ostia satanica è questo il gesto che ci vuole, con un linguaggio ormai disinibito che tutto può e a tutto è soggetto, ed è la dispersione (e la disperazione).

MAGAZZINI PRODUZIONI AND THE THUNDER OF ART

On the gilded stage among the luxuriant pleats of an inactive curtain the final act of human thought is celebrated, that is when an idea becomes so incensed that it consumes itself and is dispersed among the thousand rivulets of its astonishment. An uneasy sense of the world's grief, an insinuating anguish which prophesies to the wind of the dispersion of certainty and ideology, and is a vain word that flees and which no one can halt. This is the feeling one gets from *Vita Immaginaria di Paolo Uccello*. Uccello was a painter who did not rebel against, but who contradicted the Renaissance laws of order by means of his painting. Such is the destiny of art: to be turbulent without motive. For Magazzini, this destiny coincides with writing for the theater. A lack of economy and décor, an irresponsible escape by apparitions, contractions, dispersions and solemn concentration. The poetry of the theater lies in this abandonment adrift from its affirmations to the point of excess, of madness, of perennial instability, just like Uccello's perspectives, which shun the unitary point of flight and attempt to expand themselves through tangles of lines, cuts, abysses of the eye searching for reason before form - the tinged essence of terrestrial figures.

This, for Magazzini, is perspective, a search and digging to be able to see the skeleton, the primary reason, not the model; to be able to reframe the world and make it visible. Theater goes against reality: it wants to kill it or be killed by it. For this reason, it is hard and ruthless: it won't yield, nor

tolerate mediations.

This gesture of artistic guerrilla warfare exalts the centrifugal forces. There is no longer even the motionless center of Genet to link up tensions of the flight. Now it is all preparation for fragmentary vision, for bolts of illumination which are kept together thanks to the wonderful, ideal form. It is the final sermon, opening on today's dust and tomorrow's dream (unreal and fantastic, like the end of the millennium), vaguely damning and substantially loving, which addresses itself to the beginning of Genet a Tangeri, sullied and made commonplace; and the ancient spectacle which spoke of classivity explodes in an obscene chaos of sounds.

In the *Vita Immaginaria di Paolo Uccello*, the hope of silence and the curse of speech are experimented with; it's a profound contradiction which refuses a pacification of the work. The theater is above all a place for such an encounter: its formal quality is tightly linked to theoretical exuberance. The stage is, concretely, the space of desire, the tabula rasa of the exploded brain, where everything is exposed to the massacre of action. It is a paradox: the anxiety for the sublime collapses in the contingent catastrophe; the lowly spirits corrupt the mind's painstaking work. It is the grotesque, tragic fall, which assimilates the more indecent practices of the uncultured. Paolo Uccello exhibits for the culturist and for the transvestite, and chains the viewer to the Spirit of Art.

Promiscuity and contamination, together with the acceleration of the sense, determine the passion of the theater; tragedy lives both in the contrast and because of the contrast.

In a world without hope and without love, the Magazzini have the courage to speak out. To talk of the painful conscience of art, to throw it in the spectator's face like a satanic communion host: this is the gesture needed, with an uninhibited language which dares all and is subject to all, and its dispersion (and desperation).

internazionale¹² (fig. 2). La rivista fiorentina è stata il punto di raccordo di varie esperienze culturali che, partendo dalle arti figurative e coinvolgendo altri campi della creatività, hanno dato alla Firenze dei primi anni Ottanta un nuovo volto. “Westuff” si proponeva come un *magazine* di immagini e interviste secondo la formula inaugurata da “Interview”¹³ fondata da Andy Warhol, John Wilcock e Gerard Malanga nel 1969 a New York. Nella rivista americana, come sottolinea Paolo Landi, “Warhol aveva elevato la mondanità alla dignità di criterio estetico. Mondanità e moda diventavano valori chiave dell’esistenza umana”¹⁴. Sicuramente l’obiettivo della redazione di “Westuff” era perfettamente in linea con quanto succedeva a Firenze ‘capitale della cultura italiana’, dove si poteva contare sulla presenza di numerosi artisti per le proposte dello stilismo *trend*, ma soprattutto dove

la fauna fiorentina di questi anni è venuta costituendosi come una vera e propria fauna d’arte, con i suoi bar, caffè, i meeting stagionali, le riviste e le fanzine; una fauna che un giorno trovi completamente immersa nella preparazione di uno spettacolo d’avanguardia, il giorno dopo a organizzare una sfilata di moda e, ancora più avanti, a risistemare le vetrine dei negozi del centro con opere di scultori e di artisti giovanissimi¹⁵.

Ed è questo vissuto che Tondelli ha voluto fotografare nei suoi racconti delle notti fiorentine. Infatti, nel numero unico della primavera del 1983 scrive che “Le terapeutiche e assidue frequentazioni fiorentine offrono così il modo di scoprire l’esistenza di tutta una fauna giovanotta che fa, propone, organizza, si diverte, fugge via e ritorna”¹⁶.

Non si può negare come siano stati anni di grande fermento e libertà espressiva tanto per l’arte quanto per la critica: per l’una, perché vissuta e celebrata nelle numerose e prolifiche gallerie che, ancora libere dalle regole di un mercato dell’arte troppo speculativo¹⁷ che arriverà ad essere imperante nel pieno degli anni Ottanta¹⁸, programmano un fitto calendario espositivo, proponendo – nei grandi centri metropolitani ma soprattutto negli spazi espositivi presenti nella provincia – nomi dell’arte noti a fianco a giovani emergenti, creando così un clima favorevole al ritorno alla pittura; per l’altra, che all’epoca si definiva ‘critica militante’, perché nelle riviste d’arte contemporanea essa aveva trovato un laboratorio capace di codificare e interpretare il nascente fervore artistico. In questo periodo si è effettivamente assistito al proliferare di numerose riviste destinate al pubblico giovanile, ormai abituato a muoversi tra nuovi indirizzi, nuove mode, nuove sperimentazioni. L’editoria periodica, a partire dagli anni Settanta, ha dato “il più grosso contributo all’evoluzione dell’immaginario collettivo, tanto che i risultati sono, per così dire, tracimati in innumerevoli altri settori, più ancora forse di quelli provenienti dal mondo musicale”¹⁹. A cominciare da “The Face”, la rivista inglese di moda diretta nel 1980 da Neville



2

Mario Lupano, Maria Luisa Frisa, Stefano Tonchi, David Maupin e Bruno Casini fotografati da Roberto Quagli (per gentile concessione dell'autore).

Brody, uno dei più creativi visual designer, famoso per aver decretato il rinnovamento grafico di importanti giornali inglesi quali “The Guardian”, “The Observer” e “The Times” e per aver disegnato le copertine degli album dei Depeche Mode e dei Level 42.

Sono gli anni della cultura emergente legata ai vari movimenti *beat* e *hippy* ed è anche il periodo nel quale il consumo giovanile viene inserito nel circuito di massa. Già a partire dai primi anni Settanta, si venne creando una nuova fetta di mercato per l'editoria periodica dedicata ai giovani, e se “l'elemento stilistico dominante alla fine degli anni '70 è dato dalle fanzine fotocopiate del punk, ben presto questo tratto rude e *underground* lascia il posto a una elaborazione visiva ben più sofisticata”²⁰ che determina un ulteriore allargamento del mercato giovanile non più interessato solo a riviste di musica pop e rock. Sono state però le riviste inglesi “New Sound New Styles” – fashion magazine pubblicato nel 1980 in Inghilterra – e “Nato” – dedicata solo all'architettura – a fare scuola nell'editoria di tendenza creando i presupposti per il successo internazionale di “The Face” e “I-D”. Tutte queste pubblicazioni si proponevano come cataloghi eleganti e patinati di novità musicali, cinematografiche,



3

Immagine di copertina per il n. *Unique Issue*, "Westuff" primavera 1984.

spettacoli di artisti, di stilisti e di designers, accompagnati da affettata mondanità e discreta informazione. Si trattava di proposte editoriali d'avanguardia, spesso auto-prodotte, presenti non solo in Inghilterra, ma anche in Germania con "Manipulator" e in Francia con "Actuel". In Italia il salto dall'*underground* all'edicola viene compiuto dalla rivista romana "Frigidaire" edita da Primo Carnera e guidata dal giornalista Vincenzo Sparagna affiancato dai fumettisti Mattioli, Pazienza, Scozzari, Liberatore e Tamburini. Immagini riciclate, colori artificiali, impaginazioni taglienti e sommari usati come campo di sperimentazione grafica caratterizzano i primi anni di produzione di "Frigidaire": esiti purtroppo dimenticati negli ultimi numeri.

Nel 1984 la prima uscita di "Westuff" intitolata *Unique Issue* si presentava con una veste povera e in bianco e nero, ancora da fanzine locale. In copertina una sfinge sostituisce il Duomo a simboleggiare l'apertura della città simbolo del Rinascimento a nuove culture. Il primo numero era legato ancora al clima *underground* locale in cui la linea editoriale privilegiava il diletterismo fiorentino di antica tradizione, che aveva come protagonisti gli animatori delle cronache artistiche fiorentine²¹, inteso anche come controproposta alla professionalità e allo *yuppismo* di Milano verso cui Firenze avvertiva un certo senso di soggezione. Impostato graficamente da LCD Graphics, etichetta dietro la quale si nascondevano i nomi di Franca Gori e Gianni Sinni, si avvaleva della collaborazione di Derno Ricci per la fotografia (fig. 3).

Ai tre fondatori si affiancavano collaboratori più occasionali, alcuni giovani critici esordienti quali Pier Vittorio Tondelli e Giancarlo Gentilini limitatamente al numero *Unique Issue*, e poi Mauro Pratesi e Francesca Alfano Miglietti; mentre Giacinto di Pietrantonio, Gregorio Magnani e Angela Vettese, insieme a Mattia Luisa Frisa, collaboratrice anche nella redazione di "Flash Art", sono i nomi che ricorrevano più spesso, insieme con Laura Cherubini e Francesco Poli. Oggi, le firme che hanno esordito con "Westuff" sono tra le più apprezzate e attive nel panorama della critica d'arte e della moda: Pier Vittorio Tondelli è diventato un'icona del pensiero postmoderno, Maria Luisa Frisa ha dirottato il suo interesse verso la moda collaborando con Rosanna Armani a "Emporio Armani Magazine" negli anni Novanta e "nel decennio successivo si trova coinvolta in quella conflagrazione di forze che fu Pitti Immagine, con una serie di mostre ed eventi flamboyant organizzati insieme a Francesco Bonami alla Leopolda"²²; attualmente è docente presso il corso di Laurea Design della moda e Arti multimediali allo Iuav di Venezia ed è curatrice della Gucci Garden Galleria a Firenze. Stefano Tonchi ha lasciato la Toscana agli inizi degli anni Novanta per stabilirsi a New York dove ha diretto numerose riviste e magazine tra cui "T: The New York Times Style Magazine", "Esquire", "L'uomo Vogue" e "W"; attualmente è il capo redattore de "L'officiel". Ha partecipato insieme agli amici di sempre, Frisa e Bonami, alle mostre "Excess: Moda e *underground* negli anni '80" per Pitti Immagine alla Stazione Leopolda nel 2004, "Bellissima: Italy and High Fashion 1945-1968" al MAXXI

A FIRENZE

11 dicembre 1984.
Presentazione di Westuff alla galleria
Schema.
Foto di Maurizio Berlincioni e Anto-
nio Sferlazzo.



26

4

Presentazione di "Westuff" alla Galleria Schema. "Westuff" supplemento al numero o.

di Roma nel 2015. Inoltre ha collaborato come consulente alla mostra “Memos. On fashion in this millennium” che si è conclusa nel settembre del 2020 al Poldi Pezzoli, curata da Maria Luisa Frisa.

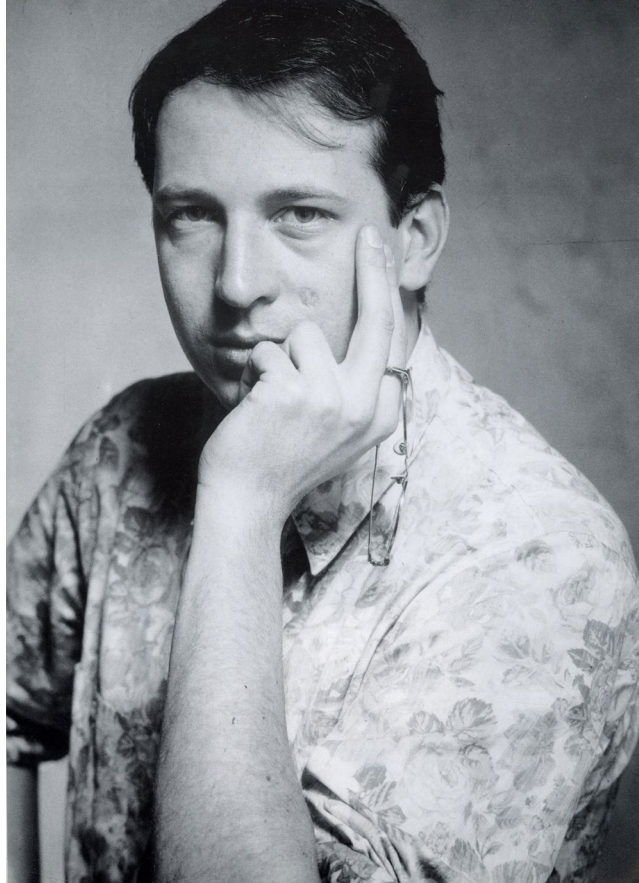
La dichiarazione di intenti che la rivista si proponeva è tutta contenuta nell’occhiello del numero successivo *Le cose dell’occidente* presentato alla galleria Schema (fig. 4) l’11 dicembre del 1984:

L’Occidente o le “cose dell’occidente”, spiegando alla lettera il nome di questa rivista, è una illimitata distesa geografica che coincide con una sontuosa regione del pensiero. È un modo di intendere gli orizzonti sconfinati di un luogo privilegiato, dove tutte le culture si toccano, si confrontano, si mescolano per dare forma a sempre nuove immagini del vivere e del pensare. Il territorio dove non si perde il concetto dicotomico di Oriente ed Occidente, ma il luogo necessario dove questi due termini si incontrano²³.

E ancora a sancire il legame con la propria città: “‘Westuff’, guardando l’altrove’ da una città come Firenze, vuol mettere in scena i personaggi di questo teatro senza confini, luogo reale e metaforico. Il luogo del sogno e dell’utopia, forse, ma non certo dell’indifferenza”²⁴.

Dopo il successo ottenuto con la prima uscita, Andrea Panconesi, il proprietario della boutique Luisa via Roma, decide di finanziare “Westuff” con l’intenzione di sponsorizzare le iniziative culturali organizzate dalla rivista, molto spesso ospitate nelle vetrine del suo negozio in centro, creando così una connessione con il mondo della moda; emblematica è l’inaugurazione della mostra “Saluti dall’Italia” curata da Bruno Casini, Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi nel maggio del 1985.

A partire dal numero successivo, la rivista acquistava un’identità originale e si offriva ai lettori con una veste grafica innovativa, in formato tabloid molto elegante con immagini ricercate e rigorosamente in bianco e nero. Perdeva così la sua spontaneità, grazie alla quale si era imposta all’attenzione del pubblico e delle istituzioni, come l’Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze che con Sergio Salvi²⁵, responsabile del settore arti visive, ne aveva incentivato la pubblicazione. Collegata a *Pitti Trend* e ai circuiti culturali di tendenza che intorno a essa gravitavano, “Westuff” si distingueva come “una raffinatissima rivista a distribuzione sotterranea”²⁶ con le interviste ai protagonisti dell’arte, dell’architettura, della scrittura, del *fashion-design* che costituivano il suo punto di forza. Tutti gli articoli erano accompagnati da un corredo fotografico pensato per enfatizzare la personalità e il lavoro del personaggio intervistato. Un’altra caratteristica della rivista, a cadenza bimestrale prima e trimestrale poi, è il carattere monografico. Ogni numero aveva un tema ben preciso: i personaggi per il numero 0; il misticismo per il supplemento; il futuro per il numero 1 e così a



5

Pier Vittorio Tondelli, in "Westuff" n. 2 settembre 1985.

seguire. Grande importanza avevano le copertine, per le quali invece è consueto l'uso del colore, che sono il risultato di ricercate sperimentazioni estetiche, poiché non rappresentano solo la 'superficie' del contenuto, ma sono l'esemplificazione delle nuove ricerche culturali in linea con quanto affermava Tondelli (fig. 5) nell'intervista di Stefano Tonchi nel numero 2 di "Westuff" del settembre 1985 intitolato *Superficie*: "Sono il narratore che mette in scena la superficie, consapevole che questa superficie è la nostra crosta, ma allo stesso tempo diventa anche sostanza"²⁷.

A partire dal febbraio 1986 le edizioni furono curate dal gruppo Edifir e i finanziamenti arrivavano dal *Centro Moda*²⁸. Tra i giovani stilisti emergenti pubblicizzati nelle pagine di "Westuff" compariva anche John Galliano, all'epoca sconosciuto al grande pubblico, che insieme a Vivienne Westwood aveva meglio rappresentato l'eccentrica moda inglese presente a Firenze. Gli stilisti Calugi e Giannelli sono intervistati da Stefano Tonchi nel numero 5 *Navigare* del settembre/novembre 1986, dopo la fruttuosa partecipazione a Pitti Uomo dello stesso anno. Nel supplemento del n. 4 del giugno/agosto 1986, non a caso intitolato *Uomini Ritratti* (fig. 6), compariva un diver-



6

L'uomo di Calugi e Giannelli secondo Carlo Bertocci. "Westuff" n. 4 del giugno/agosto 1986.

tito confronto tra stilisti e artisti fiorentini. Associazione suggerita dal desiderio di evidenziare una ricerca comune, seppur tracciata su strade differenti. Il pittore pistoiese Roberto Barni inserisce l'uomo di Gerard in una composizione con un gruppo di figure appena delineate. L'uomo di Maurizio Bonas viene immerso da Francesco Bonami in un turbine di colori che sembrano volerlo prevaricare. Posto sul capitello di una mezza colonna da Carlo Bertocci, l'uomo di Calugi e Giannelli è, allo stesso tempo, osservato e osservatore. Solitario tra i 'giganti' solitari, l'uomo di Ermanno Daelli diventa, per Lorenzo Bonechi, protagonista insieme alle grandi figure girovaghe protagoniste dei suoi dipinti (fig. 7).

Non minore importanza aveva la pubblicità accattivante e sofisticata che, come sostiene Paolo Landi, "Da strumento per la promozione delle vendite, si è trasformata in una canale privilegiato di modelli di comportamento e di valori, in strumento di controllo sociale, in agenzia del consenso"²⁹ e a cui "Westuff" non si sottrae. Infatti, i nomi pubblicizzati erano per lo più di negozi o di stilisti fiorentini, carichi di fittizi significati sociali e culturali, ai quali veniva decretata una fama che poi, molto spesso,



7

Lorenzo Bonechi. "Westuff" n. 4 del giugno/agosto 1986.

in realtà non avevano. Non a caso Warhol in “Interview” sosteneva che tutti saranno famosi per cinque minuti: il parrucchiere era “The King of the Hair Stilist”, l’attrice emergente era “Princess Jodie”, il proprietario del ristorante alla moda era “The Duke of the Italian Cookery”, e tutto faceva parte di un gioco ironico basato sulle apparenze.

Compiuto il salto di qualità e conformandosi al ruolo di rivista di grande tiratura, “Westuff” nel dicembre 1984 passava sotto la direzione di Franco Pasqualetti. L’anno successivo è presente sul mercato editoriale giapponese, americano ed europeo con la versione in inglese dei testi e cominciava così a farsi strada nella redazione l’idea di mettere a confronto gli esiti della creatività fiorentina con le altre esperienze italiane e straniere. Significativa è stata la ricerca svolta da artisti che lavoravano a Milano riuniti nello Studio di Corrado Levi e nella Galleria di Franco Toselli, ai quali Giacinto di Pietrantonio ha dedicato ampio spazio nelle pagine di “Westuff”. Sostenuti da Maria Luisa Frisa, in continuità con la sua ricerca sulla scultura, Riccardo Camoni e Marco Mazzuconi presentano un’esperienza simile agli scultori toscani. Arcangelo e Ivo Bonaccorsi, anch’essi legati all’attività svolta da Corrado Levi, rappresentano l’avanguardia della pittura vicina ai temi della postastrazione. Mentre il pittore Sergio Ragalzi e la scultrice Lucilla Catania appartengono alla Nuova Scuola Romana sorta grazie all’opera di Fabio Sargentini, gallerista dell’Attico di Roma.

Pur tenendo presente che la finalità della rivista era porsi come cassa di risonanza per le nuove generazioni, “Westuff” affiancava alla scoperta di giovani talenti la riscoperta di figure dimenticate del Novecento d’avanguardia. Così troviamo nomi che appartengono alla storia come Giovanni Colacicchi intervistato nel 1986 da Mauro Pratesi³⁰, Carol Rama, Louis Sutter e poi Gilbert&George. Sul versante della pittura Carlo Bertocci e Roberto Barni – inseriti da Italo Mussa nelle fila della *Pittura Colta* – e l’anacronista Bonechi costituivano il gruppo fiorentino degli esordienti, che trovava in “Westuff” un valido strumento promozionale, grazie anche al supporto critico di Maria Luisa Frisa e Enrico Cocuccioni nella mostra pratese “Picturae” del 1983 e “Il Riso dell’Universo” del 1984 a San Giovanni Valdarno con la collaborazione di Maurizio Calvesi. Ancora un nome nuovo per la pittura è quello di Francesco Bonami che nell’autunno del 1983, presentato da Giancarlo Gentilini³¹, allestiva una personale presso la Galleria Vivita con Angela Vettese come curatrice, recensita da Maria Luisa Frisa nel numero o *Unique Issue*. Dopo il periodo dedicato con successo alla pittura è diventato corrispondente di “Flash Art” a New York³². Ampio spazio è riservato ancora al gruppo di scultori *neominimalisti* Carlo Gauita, Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo e Antonio di Palma, scoperti e sostenuti da Maria Luisa Frisa con una serie di mostre a Firenze quali “Sculture” presso la Galleria Schema nel 1985 (con il catalogo edito dal gruppo Westuff) e una collettiva insieme a Loredana Parmesani alla Galleria Carini nel 1987. Un gruppo di artisti che riuscirà a mantenere il confronto con critica e pubblico e, in alcuni casi, affermandosi anche in ambito internazionale come Lorenzo

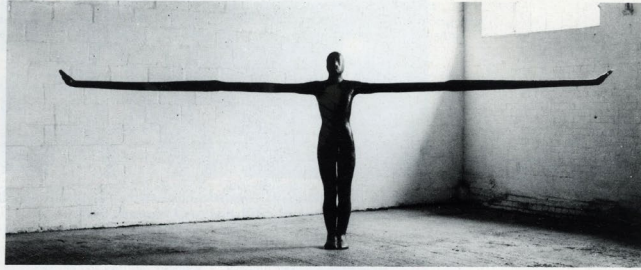


8

Immagine di copertina per il n. 2 *Surface* del settembre 1985.

Bonechi, al quale la Biennale del 1994, anno in cui la morte prematura ha interrotto la sua personalissima ricerca pittorica, ha concesso una sala personale. Lorenzo Bonechi ha purtroppo conosciuto un successo postumo, numerose mostre e studi hanno decretato quel successo che era già in nuce quando Maria Luisa Frisa scriveva di lui³³. Ma in “Westuff” sono presenti anche strane storie come quella di Marco Affinati³⁴, promettente talento di quel tanto esaltato ‘dilettantismo’ fiorentino, che dopo alcune indimenticabili apparizioni sembrava essere scomparso nel nulla. I suoi ultimi lavori sono stati esposti presso lo studio Mariani a Montecatini nel 2012.

ANTONY GORMLEY



Si è parlato spesso ultimamente del *genius loci dell'artista, delle relazioni tra un luogo ed una poetica...*

Sicuramente il luogo in cui si opera può influenzare e influenzare il lavoro. Io vorrei che quello che faccio scaturisse dalla mia anima, fosse la forma dei miei pensieri, delle mie esperienze. Vorrei che i miei stati d'animo diventassero immagini che parlano allo spirito di tutti.

Tu mi parli del tuo stato d'animo...

È qualcosa di molto fisico, che mi è difficile descrivere semplicemente. Mi interessa creare una comunione molto fisica, un forte impatto corporale che solo dopo faccia riflettere. Il corpo serve a rendere visibile l'esperienza, perché io lo abito, come gli oggetti servono a capire il mondo perché abitano il mondo. La mia più diretta esperienza della materia è costituita dal mio corpo, lo uso sia a scopi di convenienza che di precisione posso plasmarlo sia dall'interno che dall'esterno. Percorrendo questa strada sono diventato cosciente degli artisti inglesi del passato. Quello che io sento più vicino a me è Jacob Epstein.

Nessuno degli artisti inglesi della tua generazione ha una tensione al figurativo.

Sì, sono il solo. Io penso che l'astrattismo abbia rappresentato la fine del cammino, e per me quel periodo analitico è stato un tentativo di ricreare il paesaggio del mondo nei propri termini. Per me è stato ritornare alle condizioni base del mio essere. I miei primi lavori figurativi avevano a che fare con il mangiare, il defecare, la morte. Con l'osservazione degli oggetti che si trovano fuori dai nostri corpi, eppure così vicini, attaccati ad essi, come il cibo che mangiamo o gli abiti che portiamo. Così sono arrivato a pensare al dentro del corpo, al rapporto tra le sue necessità interne e il mondo esterno. Il mio lavoro cerca un equilibrio fra due realtà diverse eppure così dipendenti l'una dall'altra. Questa è la ragione per cui continuo ad usare il mio stesso corpo, che si pone anche con la totalità del tempo e mai solo con l'evento attuale.

Usi il piombo.

Il piombo si pone immobile e silenzioso. È un materiale stupendo — inerte, denso — il suo prigione soffoca tutti i colori. È isolante e questa è parte della sua potenza. Rende inerti le cose, ma

quell'inerzia, per la natura stessa del piombo, è ricca di potenza: come un seme. È anche molto simile alla pelle. I miei lavori sembrano leggermente gonfiati, come se ci fosse una pressione interna.

È un bilanciamento tra la pressione interna e l'atmosfera esterna. Io sento e so che noi possiamo avere la possibilità di infinite dilatazioni. Si sa che noi possiamo essere in un posto e anche in un altro per esempio con il pensiero, ma io sono convinto che sia possibile esserlo anche con i sensi. Tutto ciò fa parte di quella ricerca dell'equilibrio tra la tensione all'infinito e gli impedimenti corporali.

Nelle tue opere le saldature del piombo partiscono la superficie, seguendo linee tra loro perpendicolari.

È sempre un concetto di equilibrio. La forma che io uso è ordinata dalle stesse strutture che esistono in ogni cosa, le assi orizzontali e verticali sono una specie di costante oggettiva, quindi io uso una partitura oggettiva per un'esperienza soggettiva. Vivere in India per un certo periodo mi ha insegnato a riflettere a lungo sulle condizioni fisiche del nostro essere e sulle sue infinite potenzialità di espansione. Io voglio creare opere che coinvolgono emotivamente lo spettatore. Voglio essere un veicolo per le potenzialità mie e quelle degli altri. Vorrei che la mia arte fosse come l'arte religiosa. Non voglio che le mie opere siano idoli o icone, ma opere che la gente possa usare come tramite, canale da cui attingere sensazioni.

How do you see your position as an English artist in the English art tradition?

I've become aware of past English artists as a result of coming to work in a figurative way. The artist that I feel closest to is Epstein.

You're one of the few well-known figurative sculptors of your generation in England.

Yes, there aren't any in my generation. I think for lots of artists the whole impetus has been towards a re-creation of the world on their own terms. For me it meant a return to the basic conditions of my own being, using my own body

as a first material and looking at its fundamental functions, thus the first figurative works that I did had to do with eating, shitting and sex. In those works I started to encounter the relationships between the external necessities of the body and the outside world. My work is making a balance between two kinds of reality, one inner and the other outer.

You mould the sculptures from your own body but you partially obscure facial and bodily features, why?

Each of the figures is making the journey from being an individual portrayed to being a generalized human presence.

Why do you use lead?

I started for practical purposes. I think there are also emotional reasons. Its density and qualities as an insulator, its color, its specific gravity, the fact that I can make something that is a shell but nevertheless has weight; it is also radiation prone. My works are boxes that identify a human space in space. The lead helps to make that space potent. It works with the process of generalization, and also something about the surface tension of lead, that helps to produce a feeling of internal pressure. I want a balance between the internal pressure and the outside atmosphere, a balance between our physical condition and our potential for infinite extension.

When you join the lead you do it in such a way that the seams create a very specific grid. Why?

The form is made of skins or layers of skins, mapped around a body: a kind of physical charting and the surface is ordered by the same structures that exist in mapping; the horizontal and the vertical axes, they are constant objective fractures.

Was your living in India important for your present work?

Very. I spent a lot of time thinking about our critical conditions and potential. I would like the work to be a vehicle for both my own and other people's potential extension.

And how do you find the people's reaction to the work in Italy?

I am delighted and very encouraged by their responses.

Matthew Weinstein

9

Antony Gormley. "Westuff" n. 2, settembre 1985.

Nel numero 2 del settembre 1985 intitolato *Surface* (fig. 8) trova posto la scena internazionale con l'intervista di Matthew Weinstein ad Antony Gormley impegnato nell'esplorazione del rapporto tra il corpo e lo spazio. L'artista britannico ha da sempre avuto un rapporto speciale con Firenze, suggellato nel febbraio del 2019 con una personale allestita alla Galleria degli Uffizi (fig. 9). Nel numero 10 *Decor* del 1987 Angela Vettese recensiva "Documenta 8", tempio dell'arte contemporanea a Kassel, mentre Gregorio Magnani dedicava alla manifestazione di Münster una lettura critica. Un allora esordiente Rammlzee viene coinvolto in una 'Dissertazione sul Fu-

turismo Gotico' da Daniela Salvioni in 'Art On The Line' nel numero 5 *Navigare* del settembre/novembre 1986, poiché capace di muoversi in zone di frontiera dell'arte, insieme a Richard Hambleton, Julie Watchel e Davis Finn. Di lui Francesca Alinovi scriveva dalle pagine di "Flash Art" nel 1983 che "si sta imponendo come enigmatico e inafferrabile protagonista dell'arte nuova"³⁵. I contributi che arrivavano da New York offrivano ai lettori un orizzonte aggiornato sulle novità d'oltreoceano, così lontano dai confini nazionali: lo stilista Stephen Sprouss ospitato nella Factory di Andy Warhol; Trisha Brown, coreografa newyorchese fondatrice della danza postmoderna, che ha partecipato a numerosi happenings, ha collaborato con il movimento artistico Fluxus e ha lavorato insieme a Robert Rauschenberg e John Cage³⁶. Forte di esperienze pionieristiche come "Walking on the wall" del 1971, la Brown è approdata anche a Firenze allestendo performance nelle Gallerie Schema e Zona. Jennifer Gordon, nel numero del febbraio 1986, intervistava Gracie Mansion, gallerista nell'East Village, per capire come è cambiato il modo di presentare l'arte contemporanea rispetto al concetto espositivo tradizionale dagli anni Cinquanta fino ai gloriosi anni Ottanta a Manhattan, dapprima zona depressa e poi centro del mondo culturale internazionale, che diventò ben presto un quartiere di artisti, poeti, scrittori, attori, musicisti, fotografi e cantanti. Un'opportunità unica vivere quell'atmosfera frizzante dove a tutti era permesso tutto, dove i dilettanti e i pittori della domenica si scatenavano insieme ai grandi artisti come Jeff Koons, Peter Halley, Sherrie Levine, Ashley Bickerton, Haim Steinbach, che hanno iniziato la loro carriera proprio all'East Village, nella mitica galleria International With Monument.

Il rapporto con New York non si sottraeva soprattutto da quell'ambito così particolare come il mondo delle gallerie d'arte a cui "Westuff" era particolarmente vicina; non a caso molti dei suoi redattori erano spesso coinvolti nella progettazione e organizzazione di mostre ed eventi nelle gallerie fiorentine di arte contemporanea nate a ridosso degli anni Ottanta. Lo stesso lavoro di sperimentazione e di ricerca che circolava nelle gallerie americane si respirava nelle tante gallerie che in quegli anni popolavano Firenze: Zona-no-profit ha iniziato la sua attività nel 1974 in via San Niccolò con Mario Mariotti, Paolo Masi e Maurizio Nannucci³⁷; Schema, gestita da Alberto Moretti e Raul Dominguez, a partire dal 1972 ha rappresentato un centro di cultura viva ed operante dove, oltre a far conoscere le esperienze più interessanti, venivano promossi incontri e dibattiti, come quelli organizzati da Achille Bonito Oliva, mostre di opere e performances di gruppi di artisti italiani e stranieri. I giovani Bonechi e Bertocci, insieme ai minimalisti Guaita, Catelani e De Lorenzo sono stati al centro degli interessi della galleria Carini. E ancora Vivita, nata nel 1984 dalla collaborazione di Camillo d'Afflitto e Ciotti Bresciani. Ubicata al piano nobile di un antico palazzo del centro storico al numero 16 di via Borgo degli Albizi, la galleria iniziò la sua attività con una singolare esposizione di centoventi artisti che si susseguivano ogni due

images

o tre giorni; una formula con la quale era possibile registrare in tempo reale i segnali creativi di Firenze. La mostra organizzata da Vivita e curata da Chiara D’Afflitto nel 1986 offriva la possibilità a tutti gli artisti fiorentini, tra i quali Mariotti³⁸, Ranaldo e Paolo Masi, di rappresentare tutto ciò che volevano all’interno di questo suggestivo spazio. Questi eventi duravano tre giorni e tra gli ospiti comparivano Achille Bonito Oliva con gli artisti della Transavanguardia, Roberto Daolio con i graffitisti e Italo Mussa con la sua Pittura Colta.

I tanti volti di “Westuff” si svelano ad una lettura più riflessiva e attenta. L’importanza delle immagini è stata molte volte indicata tra i principi ispiratori dei redattori della rivista e non poteva essere altrimenti per quegli anni in cui grande importanza aveva il concetto di superficie e di superficialità. L’idea dell’immagine come mezzo di espressione, di appartenenza e di apparenza è uno dei cardini dell’estetismo degli anni Ottanta, insieme all’esagerazione e al narcisismo. Roberto D’Agostino nel 1985 scriveva:

Oggi, in piena civiltà dell’immagine, si è imposto un nuovo concetto, un nuovo effetto speciale, quello dell’apparire. Ognuno cerca di esibire quel mosaico di informazioni visive chiamato look. Attraverso un look l’uomo può evadere dall’universo ripetitivo della quotidianità dove ognuno assomiglia a chiunque altro, per scacciare l’ossessione più insopportabile di questi anni Ottanta: essere perdenti, non riscuotere il successo sociale, cadere nel cono d’ombra del banale quotidiano³⁹.

Quella che poteva sembrare solo superficie divenne per “Westuff” un modo per guardare oltre la ‘crosta’, rivelandosi in realtà molto più ‘sostanza’. Concetto ribadito dallo stesso D’Agostino nell’intervista *Dopo la fisicità del corpo, il sopravvento dello spirito* rilasciata a Bruno Casini nel supplemento al numero 0 del gennaio del 1985⁴⁰. La correlazione tra i diversi livelli della superficie era già stata individuata da Achille Bonito Oliva. Questi nel 1976 nel suo scritto intitolato *L’ideologia del traditore* individuava una connessione tra superficie, maschera e moda⁴¹; connessione che si ritrova nell’idea di ‘superficie’ che “Westuff” ha voluto trasmettere, individuando nella moda il mezzo espressivo ideale delle nuove ricerche estetiche sull’immagine fondate sull’apparenza e il travestimento. Il corpo umano è indagato su “Westuff” per il suo essere conturbante e trasgressivo quando si traveste e, annullando le differenze di genere, si diverte a camminare sul sottile filo dell’ambiguità. Un fenomeno quello del travestitismo all’epoca particolarmente sentito nell’ambiente musicale da artisti come i Cure, i Culture Club, Freddie Mercury ed Annie Lenox e che aveva i suoi precedenti in David Bowie e i Kiss. Anche in Italia ebbe i suoi seguaci, da Renato Zero a Ivana Spagna. Ma le immagini inserite nella rivista ci rimandano ancora ad un altro aspet-



10

Giorgio Verzotti intervista Giancarlo Politi in "Westuff", n. 2 settembre 1985.

to dell'estetica degli anni Ottanta, ovvero la visione più glamour, più sofisticata e soprattutto più commerciale legata al mondo della moda, pronta a dettare stili e modelli di comportamenti ideali da seguire. Attraverso le pagine di "Westuff" è stato possibile raccontare la storia di molti artisti e movimenti ai quali si deve la rinascita culturale fiorentina e che hanno contribuito alla rivalizzazione di tutta l'arte italiana, molto ben rappresentata nella rivista d'arte più diffusa e accreditata anche a livello internazionale, "Flash Art". Analizzando e convalidando su "Flash Art" le scelte della rivista fiorentina, è emerso come le preferenze indicate da entrambe spesso concordavano e come in alcuni casi "Westuff" ha anticipato "Flash Art", ad esempio nel numero 2 del settembre 1985 con l'articolo *Sculture* dedicato al gruppo di scultori fiorentini scoperti da Maria Luisa Frisa. Dal 1983 al 1987 Giacinto di Pietrantonio, Angela Vettese e Maria Luisa Frisa hanno collaborato per le due testate promuovendo gli stessi artisti, creando così una corrispondenza di intenti che convalida le scelte e l'operato di "Westuff".

Il numero 11 del dicembre 1987/ gennaio 1988 chiude la pubblicazione della rivista e mette fine ad una bella storia. "Westuff" si deve adeguare ai cambiamenti culturali ed economici di Firenze: nel 1987 Edifir non ne finanzia più la pubblicazione e

i suoi principali ideatori sono chiamati a lavorare a Milano, città che si candidava a sostituire Firenze quale centro aggregatore di nuovi talenti (fig. 10).

La scoperta di nuovi artisti, la registrazione di nuovi indirizzi, sono tra gli scopi di quello che potremmo definire un mecenatismo contemporaneo che “Westuff” ha contribuito a creare; ma di sicuro, in quelle pagine, al di là di ogni comprensibile intento personale, affiorava l'appassionata, sincera volontà di raccontare il sogno di un ‘nuovo rinascimento’ a Firenze. L'interesse che oggi viene riconosciuto alla scena artistica di questa città è un'ulteriore conferma della lungimiranza che “Westuff” ha dimostrato di possedere, nei pochi felici anni in cui ha testimoniato la rinascita della creatività fiorentina.

Le ricerche artistiche nazionali si sono fortemente intrecciate con i protagonisti della cultura giovanile presente a Firenze che ha partecipato da protagonista alla creazione di quel fenomeno noto in tutto il mondo come il *Postmoderno*. Per dare sostegno a queste spinte della contemporaneità, il Comune di Firenze dal 1983 al 1987 aveva promosso la rassegna “Made in Florence. L'arte in città: interviste, recuperi, suggerimenti, interscambi”⁴²; un modo per promuovere e valorizzare quel flusso costante di scambi che partivano da Firenze o che a Firenze nascevano per intersecarsi con i movimenti che hanno innovato il sistema culturale e ottenuto il consenso del mercato artistico⁴³.

Questo patrimonio appartiene soprattutto alle generazioni che a quegli anni hanno dato vigore e da queste va giustamente rivendicata. Lo riconosce Flavio Caroli nell'introduzione alla mostra “Magico Primario. Una revisione”, tenutasi a Cento nel 1999, quando afferma che “Se, per assurdo, a questo secolo venissero sottratti gli anni Ottanta, il percorso dell'arte mancherebbe di un poderoso tentativo di ricarica verso un futuro che ne minaccia la sopravvivenza. Tentativo tanto più poderoso quanto più esercitato in condizioni di debolezza e fragilità”⁴⁴. Dal 1980 in poi prende il largo una pittura onirica, ricca di citazioni, in relazione con la storia e la classicità, ma anche aperta agli stimoli provenienti dalle metropoli, grandi *melting pot* culturali. La volontà di ritornare a dipingere riemerge come atto liberatorio di recupero e di rilettura del passato, del già fatto; si assiste ad uno spettacolo fatto di colori, ora densi, ora più fluidi, dove si risente l'odore della trementina, scomparso dalle gallerie per molto tempo. Infatti, ancora in pieno clima concettuale, Achille Bonito Oliva inaugurava il successo internazionale del movimento pittorico dei ‘cinque’ della *Transavanguardia* ovvero Sandro Chia, Francesco Cucchi, Nicola de Maria, Francesco Clemente e Mimmo Paladino, pubblicando su “Flash Art” nell'ottobre del 1979 il manifesto de *La Trans-avanguardia italiana*⁴⁵.

Nel 1980 Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio, con la mostra alla Galleria d'arte moderna di Bologna, aprivano le porte della ribalta al gruppo dei *Nuovi Nuovi* con Salvo e Luigi Ontani⁴⁶, “due tra i primi cultori della ‘ripetizione differente’”⁴⁷, Felice Levini e Giorgio Pagano.

Flavio Caroli, invece, a Ferrara riuniva sotto l'etichetta di *Magico Primario* i nomi di Luciano Bartolini, Antony Gormley, Massimo Barzagli, Nino Longobardi e Sergio Ragalzi.

Italo Mussa, in dichiarato clima postmoderno, inventava un movimento che ha chiamato *Pittura Colta* con gli artisti toscani più noti: Roberto Barni, Lorenzo Bonechi e Carlo Bertocci. Ma anche Alberto Abate, Omar Galliani e Carlo Maria Mariani.

Un successo mondiale quello ottenuto da questi artisti, a testimoniare che per la pittura italiana di quegli anni non si è trattato di un ritorno, ma di una conferma del fatto che in realtà la pittura non è mai stata abbandonata. Il "New York Times" scriveva nel 1982 "An Italian presence has made itself strongly felt in the New York art world this year"⁴⁸, recensendo la mostra al Guggenheim Museum, dove esponevano tra gli altri Sandro Chia, Enzo Cucchi e Nino Longobardi, considerati nomi molto noti nell'ambiente newyorkese.

Questo sono stati

Gli Anni Ottanta... gli anni in cui ha imperato, col suo eclettismo retrò, il *pastiche* in pittura, che avviava il trionfo di un diffuso dilettantismo ispirato al kitsch e al banale e condito socialmente dalla sterile ironia dello spettacolo. Ma anche gli anni dell'edonismo senza frontiere, dello yuppismo arrogante, della frivola apatia, della disaffezione ai grandi temi sociali...⁴⁹

La lettura degli anni più contraddittori, ma innegabilmente più raccontati della nostra recente storia dell'arte prende altra via quando, a decenni di distanza, Enrico Crispolti li definisce come "espressione di una crisi postideologica di ogni appiglio forte, e di crisi di socialità infatti dispersa, postcollettivistica"⁵⁰. La 'ricarica' celebrata da Caroli è stata per Crispolti piuttosto "debole, al massimo meramente preservativa, non certo stimolante, non producendo idee forti, assumendo anzi espressamente come presupposto pretestuale la misura di 'pensiero debole'"⁵¹, governata da ritrovate forme di "dirigismo e (managerialismo critico)"⁵². Il successo ottenuto da questi artisti ha superato la prova delle grandi aste internazionali, nonostante l'opinione diffusa tra i critici fosse che il cambiamento non sarebbe durato a lungo. A conferma invece di quanto si sbagliassero "i pifferai del ritorno alla tela e ai colori ad olio, nel frattempo divisi dalle rivalità personali e spinti su continenti diversi da mete incompatibili"⁵³, sono stati seguiti con notevole interesse da parte del pubblico. Il ricorso frequente a tendenze e a mode che definiscono l'appartenenza a quel gruppo o a quella corrente, sponsorizzati da gallerie affermate e decodificati da critici manager, è forse uno dei limiti che a distanza di anni viene indicato all'arte degli anni Ottanta, che ha visto esaurire in brevissimo tempo tutta la sua forza propulsiva e innovativa. Una meteora potremmo definirli gli anni Ottanta, ed eccone un altro fenomeno tipico di quegli anni: la rapida ascesa e l'altrettanto rapido declino.

NOTE

Le immagini 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 sono per gentile concessione dello Studio Lcd Firenze di Gianni Sinni e Franca Gori.

1 Il presente articolo è stato estratto dalla mia tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali discussa presso l'Università degli Studi di Lecce nel corso dell'anno accademico 1997-1998 con il prof. Giancarlo Gentilini al quale va tutta la mia riconoscenza per essere stato la mia guida di allora e per il supporto e i consigli che mi ha offerto in questo mio lavoro. Per l'inquadramento generale sono stati esaminati testi che non trovano un puntuale riscontro nelle note. Inoltre, nel corso degli ultimi vent'anni gli studi sugli anni Ottanta hanno prodotto testi consultati in questa occasione poiché utili per ripercorrere il contesto fiorentino alla luce delle ultime ricerche disponibili.

2 Lyotard 1979.

3 “Del resto, fra lo scadere degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, negli anni dell'affermazione internazionale di Poesia visiva e Architettura Radicale, nel fermento seguito al movimento culturale del '68, a Firenze è presente l'iniziativa 'privata' nell'effervescente solidarietà di sperimentazione che viene a delinearsi fra artisti e gallerie allora aperte con intenti progettuali, da Inquadrature alla Piramide, dal Salone di Villa Romana ad art/tapes/22, fino ai centri autogestiti, in una forte politicizzazione dell'operare estetico, in una esplicita assunzione di responsabilità ideologiche, che appare come un'altra, evidente particolarità della situazione fiorentina...Quasi che le istituzioni facciano fatica a superare obsoleti modelli di intervento, quali quelli affidati ai Premi...” Messina 2002, p. 23.

4 Ibid. p. 25

5 Tondelli 1990, p. 227.

6 Casini 1984b.

7 “Firenze sta per essere invasa da 'strani esseri', non sono comunque dei marziani, vivono costantemente al computer, loro amico fedele e stimolatore di immagini elettroniche. Si chiamano 'Giovanotti Mondano Meccanici', una sigla paradossale, primi ad usare una nuova tecnica e cioè il Computer Fumetto. Dove si possono trovare questi G.M.M.? Si possono trovare nei circuiti underground fiorentini...

Frigitidare, nota rivista d'assalto dell'editoria italiana, ha dedicato a G. M. M. un ampio spazio” (Casini 1984a).

8 Conversazione di Stefano Tonchi con Federico Tiezzi in “Westuff”, *Unique Issue*, 1984.

9 La Compagnia Parco Butterfly nasce nel 1983 dall'incontro di Julie Ann Anzilotti, Roberta Gelpi e Virgilio Sieni e nel 1990 diventa Compagnia Virgilio Sieni. Attualmente è una delle più importanti realtà coreografiche italiane.

10 Giobbi 2021.

11 Piero Pelù, trascinatore e frontman del gruppo, è intervistato da Bruno Casini (1984c).

12 “Gli anni Ottanta, come noto, vedono l'emersione di una nuova sensibilità per l'immagine, la comunicazione in tempo reale e la circolazione della merce estetica, di cui una rivista come “Westuff”, nata nel 1984, si fa portatrice con un suo stile d'intervento ben preciso. Ambiti privilegiati, le arti visive in senso tradizionale, l'architettura ed il design, lo spettacolo e la moda. Ed è proprio il collegamento con quest'ultima sfera (Firenze non ne è forse l'ex-capitale?) a caratterizzare anche in senso grafico (impegnativo, cromatico) l'immagine complessiva della rivista” (Carboni 2000, p. 130).

13 “Interview” è stata la rivista che ha costituito il modello di riferimento principale per la cultura *underground*, al quale si ispirava nel 1979 “Punk-Artist”, la rivista milanese diretta da Graziano Origa.

14 Landi 1991, p. 58.

15 Tondelli 1993, p. 26.

16 Tondelli 1984.

17 “La maggiore circolazione di denaro, aumento di relazioni economiche internazionali, crescita di una fascia abbastanza giovane di nuovi ricchi, divenuti tali attraverso la finanza”, secondo quanto afferma Meneguzzo nel suo lavoro del 2012, hanno contribuito alla percezione del possesso di opere d'arte, meglio se di autori contemporanei, come *status symbol*. Meneguzzo 2012, p. 35.

18 Poli 1999.

19 Branzaglia 1996, p. 153.

20 Ibid. p. 154.

- 21 Giovani stilisti (Mazza, Mugnai, Bai), artisti emergenti (Francesco Bonami), il reportage fotografico sulla serata inaugurale dell'Emporio Ferrucci a Firenze sono gli argomenti che occupano le pagine di questa prima uscita.
- 22 Pettini 2015.
- 23 "Westuff", numero 0, dicembre 1984.
- 24 Ibid.
- 25 Nel numero 0 del dicembre del 1984 si legge un'interessante conversazione di Maria Luisa Frisa con Sergio Salvi sul rapporto tra le arti visive contemporanee, le manifestazioni culturali e le istituzioni. In quegli anni a Firenze si parlava ancora del Museo d'arte contemporanea nelle ex fabbriche Galileo.
- 26 Branzaglia 1996, p. 158.
- 27 Tonchi 1985, pp. 66-68.
- 28 Il Centro di Firenze per la Moda Italiana nasce nel 1954 come associazione senza scopo di lucro ed ha l'obiettivo di promuovere e internazionalizzare il sistema moda italiano. Oggi fornisce le indicazioni generali per la politica e la programmazione di Pitti Immagine.
- 29 Landi 1991, p. 16.
- 30 Pratesi 1986, pp. 14-17.
- 31 Gentilini 1983.
- 32 Parallelamente diventa curatore di importanti mostre a livello internazionale fino a quando nel 2003 gli viene dato l'incarico di dirigere la Cinquantesima edizione della Biennale di Venezia d'arte intitolata "La dittatura dello spettatore". A partire dal 1999 al 2008 è stato direttore artistico, tra le tante, della Fondazione Pitti Immagini Discovery.
- 33 Maria Luisa Frisa dedica due articoli al pittore di Figline: nel 1983 su "Flash Art" e nel gennaio del 1985 su "Westuff".
- 34 Artista fiorentino della generazione degli anni Ottanta, noto per le secchiate di colore addosso alle modelle e sulle pareti, ma anche per i suoi murali che facevano bella mostra di sé al Manila.
- 35 Alinovi 1983.
- 36 Mango 1987, pp. 46-47.
- 37 Per un'attenta disamina sulla storia della galleria vedi Toschi 2016.
- 38 D'Afflitto 1986.
- 39 Castagna - D'Agostino 1985, p. 35.
- 40 Casini 1985, supplemento del gennaio 1985, p. 6.
- 41 "La vita viene neutralizzata dall'assunzione del suo stereotipo, la *moda*. Essa diventa il luogo che celebra la superficie e la maschera, una rassomiglianza che viene omologata non più nelle affinità elettive ma dalla presenza di attributi che permettono all'uomo manierista di riconoscere l'altro uomo e di assicurarsi" (Bonito Oliva 1976, p. 56).
- 42 La rassegna è un'iniziativa dell'Assessorato alla cultura, curata inizialmente da Fulvio Abbondi, il quale si dimise nel 1984 e fu portata avanti da Giorgio Morales.
- 43 Cinelli 2016, pp. 239-243.
- 44 Caroli 1991, pp. 11-15.
- 45 "La Trans-avanguardia intesa come attraversamento della nozione sperimentale dell'avanguardia... Tran-avanguardia significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera". Bonito Oliva 1979, p. 19.
- 46 Luigi Ontani è stato intervistato per "Westuff" da Giacinto di Pietrantonio nel numero 5 *Navigare* del 1986. Parlando di lui Pietrantonio ricorda di averlo conosciuto alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, dove l'artista presentandosi, si nascondeva dietro una maschera di ceramica.
- 47 Barilli 1980.
- 48 Glueck 1982.
- 49 Faletta 2012.
- 50 Crispolti 1994.
- 51 Ibid.
- 52 Ibid.
- 53 Vettese 1985, pp. 30-31.

BIBLIOGRAFIA

- Acocella – Toschi 2016: A. Acocella, C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quolibet Studio, Macerata 2016.
- Alinovi 1983: F. Alinovi, *Lo slang del duemila*, in “Flash Art”, n. 114, giugno 1983, pp. 20-25.
- Bonito Oliva 1976: A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traduttore*, Milano 1976, p. 56.
- Bonito Oliva 1979: A. Bonito Oliva, *La trans-avanguardia Italiana*, in “Flash Art” n. 92-93, ottobre novembre 1979, pp. 17-20.
- Bonito Oliva 1983: A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana*, Milano 1983.
- Barilli 1980: *Dieci anni dopo i Nuovi/Nuovi*, catalogo della mostra (Bologna, dal 15 marzo 1980), a cura di R. Barilli, testi di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Bologna 1980.
- Branzaglia 1996: C. Branzaglia, *L'immaginario del consumo giovanile*, Genova 1996, pp. 153-154 e ss.
- Carboni 2002: M. Carboni, *Riviste, Editoria, Libri d'Artista*, in B. Corà, C. D'Afflitto, G. Gori, C. Sisi (a cura di), *Continuità, Arte a Firenze 1945-2000, Regesto Generale*, Pistoia 2002, pp. 123-134.
- Caroli 1991: *L'arte di fine secolo: Magico Primario. Una revisione*, catalogo della mostra (Cento, Galleria d'arte Moderna A. Bonzagni, 1991), a cura di F. Caroli, Cento, 1991, pp. 11-15.
- Casini 1984a: B. Casini, *Giovanotti Mondano Meccanici*, in “Westuff”, primavera 1984.
- Casini 1984b: B. Casini, *Siberia*, in “Westuff”, numero 0, dicembre 1984, p. 10.
- Casini 1984c: B. Casini, *Piero Pelù*, in “Westuff”, numero 0, dicembre 1984, p. 11.
- Casini 1985: B. Casini, *Roberto d'Agostino 'Dopo la fisicità del corpo, il sopravvento dello spirito'*, in “Westuff”, supplemento al numero 0, gennaio 1985.
- Castagna – D'Agostino 1985: L. Castagna, R. D'Agostino, *Look Parade*, Milano 1985.
- Cinelli 2016: B. Cinelli, *Le contraddizioni di Firenze*, in A. Acocella e C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quolibet Studio, Macerata 2016, pp. 135-137.
- Crispolti 1994: E. Crispolti, *Gli anni del disimpegno e disinganno. Avvertenze per gli anni Ottanta e primi Novanta*, in C. Pirovano (a cura di), *Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, (La Pittura in Italia), Milano 1994, pp. 158-160.
- D'Afflitto 1986: *Mario Mariotti*, catalogo della mostra (Firenze, 15 maggio - 14 giugno 1986), a cura di C. D'Afflitto, Firenze 1986.
- Di Pietrantonio 1986: *Luigi Ontani*, in “Westuff”, n. 5, settembre/novembre 1986, p. 56.
- Faletta 2012: M. Faletta, *Tornando a parlare di anni '80: il ritorno all'ordine*, in “Artribune”, n. 10, gennaio 2012 (www.artribune.com/attualita/2012/01/tornando-a-parlare-di-anni-%E2%80%99880-il-ritorno-allordine).
- Frisa 1983: M. L. Frisa, *Lorenzo Bonechi*, in “Flashart”, n. 116, novembre 1983, pp. 10-11.
- Frisa 1985: M. L. Frisa, *Lorenzo Bonechi*, in “Westuff”, suppl. n. 0, gennaio 1985, pp. 12-13.
- Gentilini 1983: G. Gentilini, *Francesco Bonami*, presentazione della mostra presso la Galleria Vivita, Firenze 1983.
- Giobbi 2021: E. Giobbi, *Bruno Casini intervista*, in “RockNation”, 25 gennaio 2021 (www.rocknation.it/interview/bruno-casini-intervista).
- Glueck 1982: G. Glueck, *Art: At the Guggenheim, 7 Italian shows in one*, in “The New York Times”, 2 aprile 1982.
- Landi 1991: P. Landi, *Lo snobbismo di massa*, Milano 1991, p. 58.
- Liotard 1979: J. F. *La condizione postmoderna*, Milano 1979.
- Manco a.a. 1997-1998: C. Manco, *Westuff, 1983-1987, Cronache d'arte del 'Nuovo rinascimento fiorentino'*, Università degli Studi di Lecce, Corso di Laurea in Conservazione di Beni Culturali, relatore G. Gentilini, correlatore A. Cassiano, a.a. 1997-1998.
- Mango 1987: L. Mango, *Trisha Brown*, in “Westuff”, n.7, marzo-aprile 1987, pp. 46-47.
- Meneguzzo 2012: M. Meneguzzo, *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Milano 2012, pp. 35 e ss.
- Messina 2002: M. G. Messina, *Arti Visive*, in B. Corà, C. D'Afflitto, G. Gori, C. Sisi (a cura di), *Continuità, Arte a Firenze 1945-2000, Regesto Generale*, Pistoia 2002, pp. 21-26.
- Parmesani 1980: L. Parmesani, *Immagine: un'arte felice*, in “Flash art”, nn. 94-95, gennaio/febbraio 1980.

Pettini 2015: A. Pettini, *Maria Luisa Frisa*, in “Zero”, 8 dicembre 2015 (www.zero.eu/it/persona/intervista-a-maria-luisa-frisa).

Pratesi 1986: M. Pratesi, *Giovanni Colacicchi*, in “Westuff”, n. 4, giugno/agosto 1986, pp. 14-17.

Pratesi – Uzzani 1991: M. Pratesi, G. Uzzani, *Arte italiana del Novecento, La Toscana*, Venezia 1991.

Poli 1999: F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, Roma-Bari 1999.

Tonchi 1984: S. Tonchi, *Magazzini Criminali*, in “Westuff”, primavera 1984.

Tonchi 1985: S. Tonchi: *Pier Vittorio Tondelli: ipotesi romanzesche sul presente*, in “Westuff”, n. 2 settembre 1985, pp. 66-68.

Tondelli 1984: P. V. Tondelli, *Fauna d'arte*, in “Westuff”, primavera 1984.

Tondelli 1990: P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Milano 1990.

Tondelli 1993: P. V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti degli anni Ottanta*, Milano 1993.

Toschi 2016: C. Toschi, *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)*, in A. Acocella e C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quolibet Studio, Macerata 2016, pp. 21-38.

Vettese 1985: A. Vettese, *La calda estate dell'arte*, in “Flash Art”, n. 129, novembre 1985, pp. 30-31.

Vinca Masini 2002: L. Vinca Masini, *La Toscana e il contemporaneo: un problema risolvibile?*, in B. Corà, C. D'Afflitto, G. Gori, C. Sisi (a cura di), *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000. Regesto generale delle mostre*, Pistoia 2002, pp.13-19.



imagines





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali