

14

I QUADERNI DELLA  
FONDAZIONE MARCONI

Lettere

Lettere

la ripetizione differente  
la ripetizione differente

1974/2014

a cura di  
Renato  
Barilli

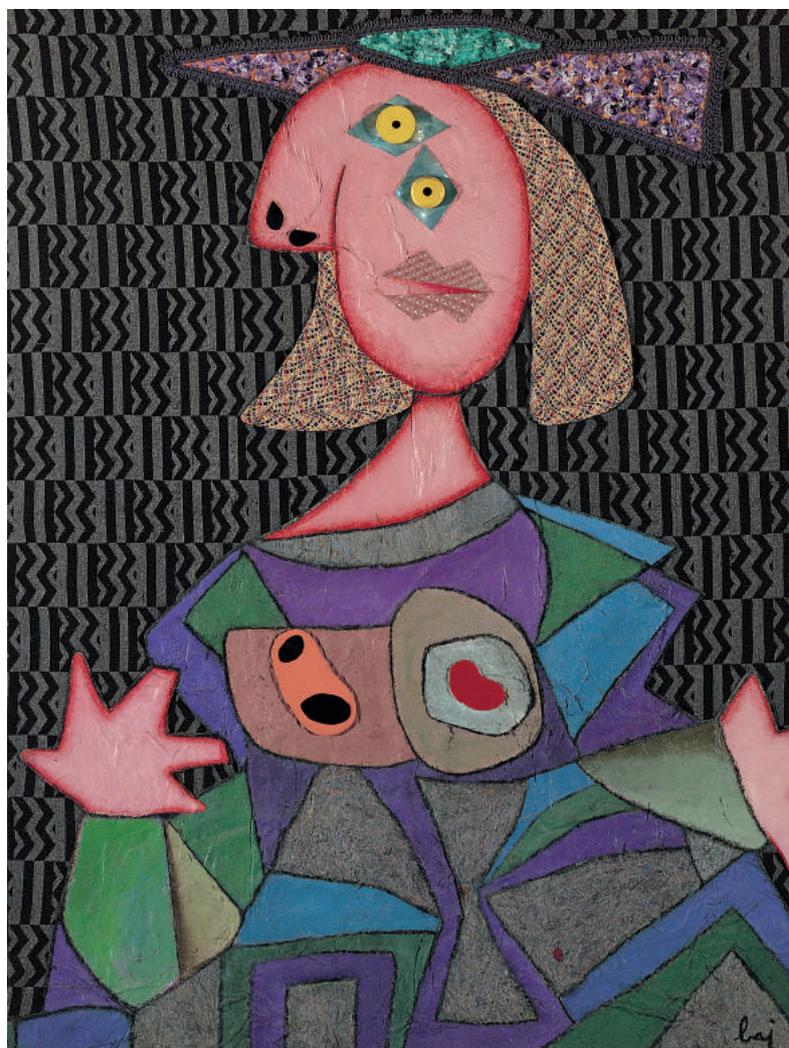
Fondazione Marconi  
Arte moderna e contemporanea

Renato Barilli

# LA RIPETIZIONE DIFFERENTE 1974 / 2014

Sono molto grato a Giorgio Marconi che, alla testa della sua attuale Fondazione, ha accettato di riaccogliere nelle sue sale una mostra già da lui ospitata esattamente quarant'anni fa, avente il titolo de *La ripetizione differente*. Credo di poter dire con un pizzico di orgoglio che in quella rassegna spiccavano già tutti i caratteri di quanto stava per essere denominato il postmoderno. Allora c'era stato appena un timido annuncio l'anno prima, ma sul versante letterario, quando un critico statunitense, Ihab Hassan, aveva proposto un *Toward a Postmodern Literature*, mentre in ambito artistico si sarebbero dovuti attendere un altro nordamericano, Charles Jenks, e il suo *Language of Postmodern Architecture*, del 1977, o il saggio filosofico di Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, dell'anno dopo. Ma, nell'ambito che qui ci interessa delle arti visive, stavano per partire etichette assai più calzanti come "citazionismo", *mode rétro*, o la stessa *Ripetizione differente*, da me ricalcata da un altro filosofo francese, Gilles Deleuze, che però l'aveva destinata ad altri orizzonti. Insistendo in qualche mio titolo di merito, posso mettere nel paniere una rilettura di De Chirico che avevo già condotto nel '71, quando proprio a Milano se ne era tenuta una retrospettiva, dove i capolavori del periodo metafisico stavano accanto a quelle che sembravano deplorevoli cadute di gusto tipiche dei dipinti rivolti a fare il verso ai secoli bui del barocco e del naturalismo. Io allora avevo proposto una linea interpretativa coerente e continua, di un De Chirico intento a rivisitare comunque il passato e il museo, caricandoli ed esasperandoli in modi volutamente grotteschi. Nell'esposizione del '74 saggiavo il movimento *rétro* a vari livelli, dimostrando come esso si insinuava in ogni piega dei lavori in corso. E dunque, spiccava in primo luogo un livello iconico, per il quale funzionava benissimo la squadra raccolta con amore e dedizione proprio da Marconi, dei **Baj** e **Tadini** e **Adami**, i primi due, ahimé, nel frattempo scomparsi, i quali, concordi, avevano respinto per i loro lavori l'etichetta, pur dominante nei nei primi anni Sessanta, della Pop Art, evitando

Enrico Baj  
*Femme d'après Picasso*, 1969  
tecnica mista su stoffa / mixed media on cloth  
130 x 92 cm  
collezione privata. Courtesy Fondazione Marconi





Valerio Adami  
*H. Matisse che lavora su un quaderno di disegni*,  
1966  
acrilici su tela / acrylic on canvas  
200 x 300 cm  
collezione privata.  
Courtesy Fondazione Marconi



Emilio Tadini  
*Archeologia con de Chirico*, 1972  
acrilici su tela / acrylic on canvas  
162 x 130 cm  
collezione privata.  
Courtesy Fondazione Marconi

così di rimanere impigliati nell'attualità, nella prosaicità chiassosa dei mass media, come invece sembrava essere destino, per esempio, dei Pop romani all'inseguimento dei loro colleghi statunitensi. Nel materiale su cui intervenire entravano anche le icone del passato, remoto o recente, che però dovevano essere rivisitate in modi leggeri, profanatori, stranianti. Baj ne faceva una saga barbarica e apotropaica, Tadini una sorta di tavolo di lavoro ricco di reperti provenienti da tutti gli angoli dell'orizzonte culturale, Adami si rivolgeva, e continua a farlo, a tutte le immagini care del nostro albo di ricordi, pubblici e privati, adottando una specie di scannerizzazione, svuotando i corpi delle loro sostanze per trarne un apparato di linearismi sciolti e scorrevoli. Ma in quella squadra Marconi, sempre attento a un orizzonte internazionale, aveva incluso anche il grande inglese **Richard Hamilton**, che purtroppo nel frattempo anche lui ci ha lasciato, colui che ha aperto la strada a Warhol, rubando le foto d'epoca, ma ritagliandole, incollando le une con le altre, corrodendole agli orli, con mobilità irrequieta e sempre stimolante.

Forse in quel gruppo avrebbe potuto entrare anche lo spagnolo **Eduardo Arroyo**, strettamente legato ad Adami in un perfetto rapporto solidale. Dobbiamo a lui un dipinto assolutamente precorritore, esposto in una galleria italiana già nel 1967, con un titolo che potrebbe addirittura funzionare alla perfezione per introdurre questo intero fenomeno, *Dans le respect des traditions*, dove un medesimo paesaggio veniva redatto in quattro stili diversi, dai più tradizionali ai più avanzati e sperimentali. Purtroppo, come anche in altri casi, in questo *remake* non sempre è stato possibile ricollocare le medesime opere, ma ce ne sono sempre altre del tutto equipollenti, come per esempio, nel caso di Arroyo, un omaggio niente meno che all'*Olympia* di Manet. Allargando ancora lo sguardo all'intera situazione come si presentava in quel momento, non potevo certo far mancare all'appello **Ugo Nespolo**, anche lui intento a riversare i vari capolavori del museo, compreso quello delle avanguardie più recenti, in un sistema recuperato da tecniche del tutto tradizionali, nel suo caso si trattava delle tarsie, chiamate a segmentare, e dunque a impreziosire le opere destinatarie degli omaggi.



Eduardo Arroyo  
*Le coussin d'Olympia*, 1964  
 olio su tela / oil on canvas  
 56 x 46 cm  
 collezione privata, Arona

Ugo Nespolo  
*Andy Dandy*, 1973  
 acrilici e nitro su legno ritagliato / nitro acrylic on wood  
 182 x 153 cm





Portrait of the artist by Francis Bacon

R Hamilton 41/100

Richard Hamilton

*Portrait of Artist by Francis Bacon, 1970*

serigrafia con collotype su carta /

screenprint over collotype on paper

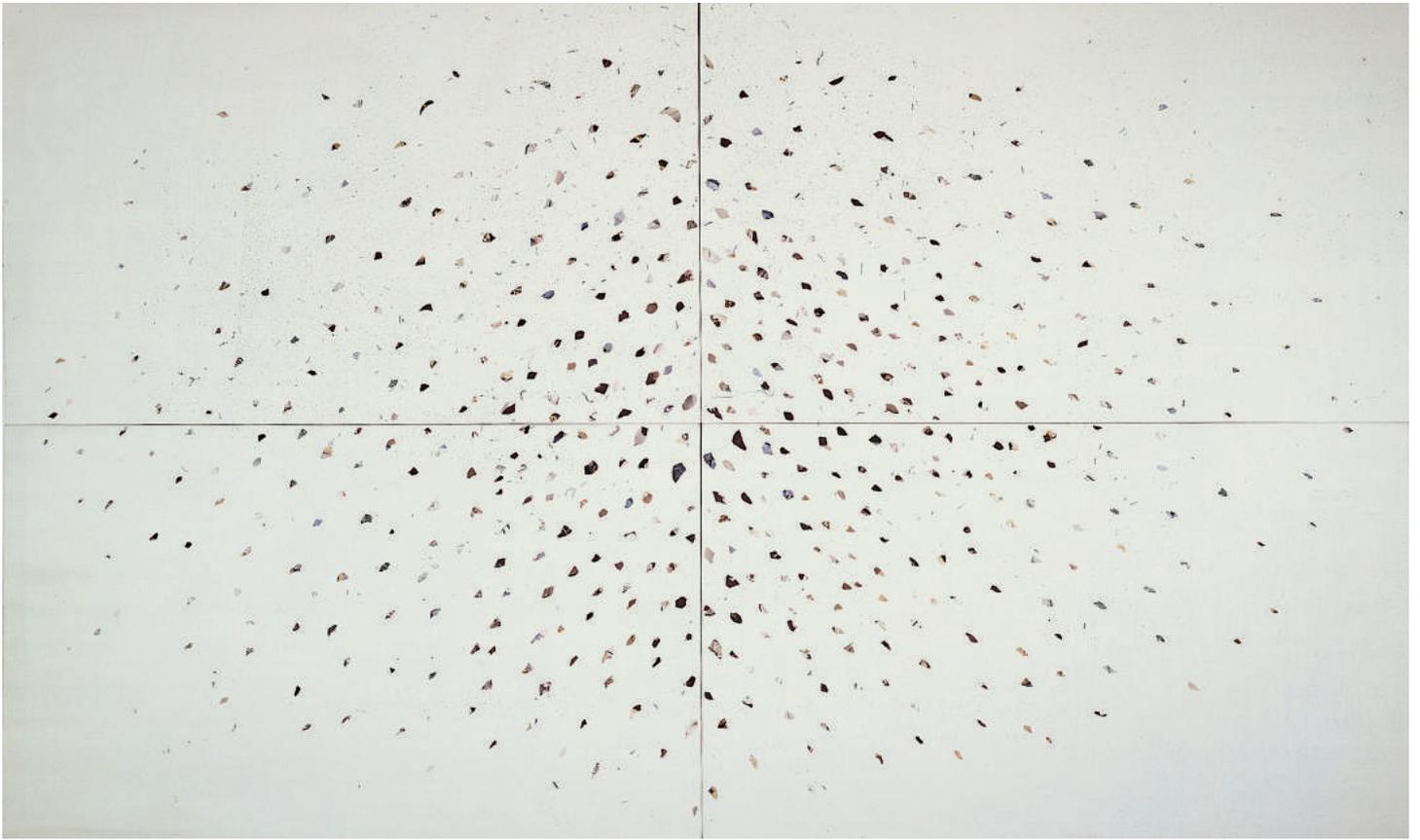
82 x 69 cm

collezione privata. Courtesy Fondazione Marconi

Questo il livello iconico a cui era possibile condurre l'impresa, alla ricerca dei richiami del passato. Ma il '68 c'era già stato, e si sa bene che esso aveva comportato la "morte della pittura", con in primo luogo il rifiuto delle icone, comunque le si volesse confezionare. L'Arte povera aveva già imposto i suoi canoni. Anche a questo proposito mi si consenta di rivendicare qualche merito. Per una mostra bolognese, detta con coincidenza cronologica *Gennaio 70*, me ne ero andato in giro con una piccola équipe Philips a riprendere con telecamere di fortuna le performances, installazioni, o quanto altro, di Mario Merz e compagni, inoltre il capofila di quell'intera formazione era stato da me invitato alla Biennale veneziana del '72, sezione *Opera o comportamento*, assieme a **Luciano Fabro**, e vi erano anche comparsi alcuni protagonisti estranei all'équipe "povera" ma di pari valore, quali Franco Vaccari e Gino De Dominicis. Ma lo spirito dei tempi filtra inesorabile, e dunque, la mostra che qui si ricorda volle dimostrare che il fenomeno regressivo si insinuava anche, e in misura copiosa, tra le file dei poveristi. In fondo, si tratta quasi di una legge di natura, che perfino nei fatti della biologia gioca la carta del destrogiro come del levogiro, e si pensi anche all'algebra, che procede sia coi valori positivi che con quelli negativi. Tra le file dei "torinesi" spiccava **Giulio Paolini**, che fin dall'inizio aveva imboccato la strada, diciamo così, mancina, e fu grande vanto di Marconi averlo capito prendendolo per qualche tempo a contratto. La mostra si poté vantare di distendere su un'intera parete una magnifica realizzazione di Paolini in cui l'artista si rivolgeva, pure lui, a un padre della prima avanguardia come Edouard Manet, prendendone un capolavoro, ma spezzettandolo in tanti minuti lacerti. Non esiterei a ricorrere a una similitudine di alto bordo, che poi sarà possibile applicare anche ad altri casi. Quel gesto di Paolini in qualche modo rinnovava l'atto dell'eucaristia, quando Cristo prende un pezzetto di pane e lo dà da mangiare agli Apostoli, fondando il rito della comunione. Allo stesso modo Paolini voleva dire che ci dobbiamo nutrire di frammenti del passato, così introducendo nella misura più tangibile l'indice di "differenza" che bisogna pur inserire, perché la "ripetizione" non sia solo pedissequa. Sempre tra le file dei poveristi potevo cogliere anche altri episodi di un simile "grande ritorno". Fabro, in una serie di litografie che ora si ripresenta tale e quale, si era rifatto addirittura al Palladio, primo superbo campione di un simile atteggiamento che riprende i vecchi stili del buon manuale

Luciano Fabro  
*Piede*, 1969  
bronzo e seta / [bronze and silk](#)  
Courtesy Daniella Betta





Giulio Paolini  
*Vedo (l'opera completa di Edouard Manet come decifrazione del mio campo visivo)*, 1974  
 collage su tela preparata / collage on canvas  
 225 x 375 cm  
 collezione privata. Courtesy Fondazione Marconi

Jannis Kounellis  
*Senza titolo*, 1978  
 ferro, legno, frammenti di calchi in gesso parzialmente immersi  
 nello smalto nero / iron, wood, fragments of plaster casts partly  
 soaked in black enamel  
 100 x 70 cm

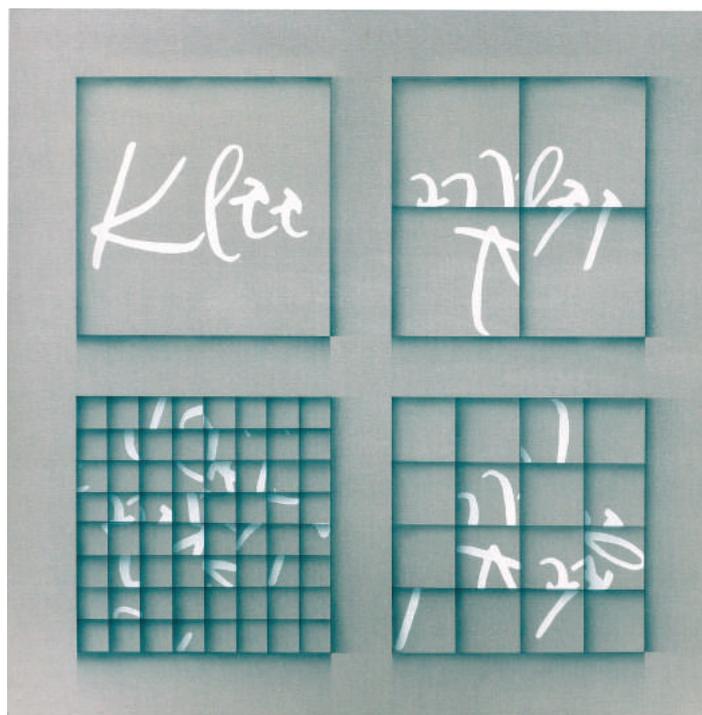
architettonico e ne esplora tutte le possibili combinazioni. Oppure, grazie a un altro dei galleristi storici che hanno nutrito i recenti passi dell'arte, Massimo Minini, posso onorare ulteriormente Fabro esponendo una delle sue imprese volutamente ibride, dove un modestissimo calco di una zampa di gallina viene fuso in bronzo e dotato di un fastoso gambale di shantung. Entrava poi in scena una delle migliori installazioni che **Jannis Kounellis** abbia mai concepito, *Apollo*, con suonatore di flauto, esposizione di personaggio con maschera greca e di corvo impagliato al seguito di ben note suggestioni da Edgar Allan Poe. Non è stato possibile riavere quel lavoro favoloso, ma Kounellis ci ha fornito ugualmente un "ibrido" straordinario, e siamo ancora alla pratica dei lacerti, simile al modo di procedere di Paolini: candidi frammenti di statue classiche vengono intrappolati come in morsa poderosa entro grezze putrelle metalliche.





Gerhard Richter  
*Senza titolo*, 1971  
olio su tela / [oil on canvas](#)  
70 x 55 cm  
collezione privata, Milano.  
Foto di Roberto Marossi

Ma anche su questo versante occorre guardare fuori d'Italia, ed ecco le procedure straordinarie di **Gerhard Richter**, che parte magari anche lui da ben note icone, ma poi è come se le stampasse l'una sull'altra, facendole naufragare in un mare di indistinzione pittorica, da cui tuttavia si leva un brusio di soluzioni appena accennate e subito scomparse. Quanto a **John Baldessari**, egli è sempre stato un giocoliere, e quindi, se anche lui ruba qualche lembo da dipinti o comunque da immagini del passato, ne approfitta per svolgervi in margine astruse elucubrazioni ironiche, ponendosi così a capofila della Narrative Art. Ricordiamo che circa un trentennio dopo, queste sue argute e illuminate fantasticherie sono state premiate con un Leone d'oro alla Biennale di Venezia. Un diverso modo di onorare i mostri dell'arte fuori del tempo, per esempio Klee, è stato saggiato a lungo e in mille varianti da **Bruno Di Bello**, che si attacca alla loro firma, smembrandola, e dunque ripetendo, anche lui, il tentativo di farsene cibo per una devota ma laica comunione.



Bruno Di Bello  
*Variazioni sulla firma di Klee*, 1975  
 tela fotografica / [photographic canvas](#)  
 120 x 120 cm  
 collezione privata. Courtesy Fondazione Marconi

John Baldessari  
*Thaumatrope Series: Horse and Rider (For Muybridge)*, 1975  
 due fotografie in bianco e nero / [two black and white photographs](#)  
 27,9 x 35,6 cm cad. / [each](#)  
 collezione Francesca e Massimo Valsecchi, Milano



Quella mostra, dunque, metteva in evidenza quanto di levogiro, di avanguardia al negativo fosse già contenuta nell'Arte povera. Ma a dire il vero il fine più impellente era di mettere in pista coloro che di quell'impostazione furono i primi a trarre le conseguenze, andando anche un poco oltre, mi riferisco a **Salvo**, col suo proposito, sulla scia di De Chirico, di ricominciare dalle origini della pittura, ritornando a "prima di Raffaello", coi suoi Arcangeli e Santi, irrorati di una cromia paradisiaca, che però era la stessa di cui si stava dotando la televisione, finalmente approdata al colore.

Accanto a lui, **Luigi Ontani**, con la sua poetica dell'"alibi", dell'essere altrove, di andare a inserire il suo volto nelle sacre immagini dei musei, in attesa di passare dalla fotografia alla ceramica e ad altri materiali della tradizione. Nella mostra non entrava Carlo Mariani, per la semplice ragione che all'altezza del 1974 non aveva ancora iniziato la sua rivisitazione, "anacronistica" per antonomasia, di immaginari capolavori museali.

Quando poi vi sarebbe arrivato, dal '76, avrebbe usufruito di un mio biglietto di pieno e fervido riconoscimento.

I prossimi campioni della Transavanguardia, anche i più pronti nei loro inizi, come Francesco Clemente e Sandro Chia, erano allora ai primi vagiti, così come del resto i numerosi componenti della compagine che avrei denominato dei Nuovi-nuovi, questo va detto per riaffermare come la mostra in quell'anno giocava d'anticipo bruciando i tempi.

Ma c'erano le valide testimonianze di **Giancarlo Croce**, coi suoi personaggi raggiunti dalla foto mentre se ne stanno assisi solenni ai bordi di una ricostituita Tavola Rotonda di Re Artù, o invece le documentazioni registrate da **Plinio Martelli** riferite a una modalità oggi straripante, di impreziosire la propria epidermide ricorrendo ai tatuaggi, i quali, va ricordato, per il nostro conforto e bisogno di riconquistare spessori epici, saccheggiano i depositi del mito e della leggenda.



Luigi Ontani  
*StagiONE*, 1975  
foto a colori grandezza naturale su carta roma /  
life size colour photograph on roma paper  
220 x 130 cm  
collezione dell'artista

Plinio Martelli Garelli  
*Pas de chance sans patrie*, 1974/2001  
acrilico su fotografia /  
acrylic on photograph  
190 x 125 cm  
Courtesy Castello di Rivara



Salvo  
*San Michele*, 1973  
pastello su carta / pastel on paper  
320 x 200 cm  
Courtesy Massimo e Daniella Minini

Giancarlo Croce  
*Autoritratto sociale della serie "Alla Corte di Re Cremonesi"*,  
1972/73  
fotografia su tavola / photograph on panel  
60 x 51 cm collezione dell'artista



Per finire, anche in questo territorio propriamente “citazionista” comparivano due ospiti stranieri, la coppia francese **Anne e Patrick Poirier**, che avevano cominciato col fare rinascere dalle tombe i membri di lontane confraternite, ridando consistenza a corpi dissolti e divenuti invisibili attraverso l'applicazione di involucri cartacei.

In seguito sarebbero passati a provvederli di lussuose ubicazioni in necropoli, non si sa bene se recuperate dal regno dei morti o invece avvistate in lontani pianeti, approdo di navicelle spaziali.

In questo caso l'anima buona, fautore dei loro successi nel nostro Paese, è la figura di un illuminato collezionista quale Massimo Valsecchi.

Infine, l'inaugurazione di quella mostra, ormai ormeggiata nel tempo, venne solennizzata dalla performance di **Urs Lüthi**, che per ore sfogliò centinaia di rose, spargendole sul pavimento, a contrastare la bassezza e volgarità dei rifiuti, del *trash* che vi si era accumulato.

Anche per lui quella partecipazione ha fornito uno stimolo di continuità, egli ha insistito nel riprenderne il tema, nel giocare appunto sulla contrapposizione tra il *trash* e le rose, che si tramuta anche in una lotta estrema tra la vita e la morte.

La mostra in oggetto ha aperto un ciclo che poi si è concluso circa un decennio dopo, quando, diciamo così, le due spinte dialettiche, il positivo e il negativo, il destrogiro e il levogiro, sono stati sorpassati e conclusi in una felice sintesi degli estremi opposti, in cui ci troviamo ancora avvolti al giorno d'oggi.



Anne et Patrick Poirier  
*Bordeaux. Stele*, 1973 (particolare)  
teche in legno, vetro, calchi in carta / [wood and glass cases and paper casts](#)  
160 x 40 x 15 cm cad. / [each](#)  
collezione Francesca e Massimo Valsecchi, Milano

© Valerio Adami, by SIAE 2014

© Eduardo Arroyo, by SIAE 2014

© Jannis Kounellis, by SIAE 2014

© Ugo Nespolo, by SIAE 2014

© Anne & Patrick Poirier, by SIAE 2014



Urs Lüthi

*Mille rose rosse*, 2005

due fotografie della performance di Urs Lüthi del 9 ottobre 1974  
presso lo Studio Marconi / [two photographs of Urs Lüthi's  
performance at Studio Marconi, October 9, 1974](#)

foto a sinistra / [left](#) 36 x 27 cm - foto in basso / [below](#) 36 x 56,5 cm.  
Foto di Giovanna Dal Magro



Renato Barilli

# LA RIPETIZIONE DIFFERENTE 1974 / 2014

I am very grateful to Giorgio Marconi, head of the eponymous Foundation, who has agreed to hold in his exhibition space the return of a show titled *La ripetizione differente*, which he originally hosted exactly forty years ago. I think I can say with a touch of pride that all the characteristics of what was to be called postmodernism were already in evidence at that earlier event. The term had first been vaguely mentioned the year before, but in a literary context, when the American critic Ihab Hassan published *Toward a Postmodern Literature*. The art world, however, had to wait until 1977 for the celebrated architect and critic Charles Jenks' *The Language of Postmodern Architecture*, and for the philosophical essay *La condition postmoderne* by Jean-François Lyotard.

But in the sphere of the visual arts, which is what interests us here, other, very much more appropriate labels were ready to emerge, such as *citazionismo* and *mode rétro*, and even *Ripetizione differente*, a title I borrowed from another French philosopher, Gilles Deleuze, who had actually destined it for other horizons. For my part, moreover, I can claim as my own contribution a reinterpretation of De Chirico I had advanced back in 1971, when a retrospective of his work was held in Milan and the masterpieces of his metaphysical period were displayed alongside ones that seemed a deplorable decline in taste, typical of paintings that attempted to ape the dark centuries of baroque and naturalism.

At the time I proposed a coherent and continuous line of interpretation: a De Chirico who, from the outset, had been intent upon revisiting historical museum masterpieces, inflating and exaggerating them in a way that was deliberately grotesque. In the 1974 exhibition, I explored the *rétro* movement at various levels, showing how it had crept into every fold of the then current ways of working. An iconic level was the most evident, and so **Baj**, **Tadini** and **Adami**, the team Marconi selected with love and dedication, worked perfectly. The first two artists, who, alas, have since passed away, both rejected the dominant, early Sixties "pop art" label to describe their work, and thus avoided being caught up in topical trends and the mundane babble of the mass media, which, for example, seems to have been the destiny of the Rome pop artists in pursuit of their American counterparts. Among the material chosen as subject matter were also icons from the past, both recent and remote, but these had to be treated in light, irreverent and distancing ways. Baj created a barbaric and apotropaic saga; Tadini a sort of work table full of artefacts from all corners of the cultural horizon, whereas Adami turned to (and still does) all the cherished images from our public and private register of memories, adopting a kind of scanning approach, emptying bodies of their substance in order to turn them into supple, flowing, linearistic forms.

Marconi, however, ever aware of the international scene, included in the team the great English artist **Richard Hamilton**, who, sadly, has also since left us. It was Hamilton who opened the way for Warhol by appropriating vintage photos, cropping them, sticking them together and abrading their edges, working with a restless and endlessly stimulating vitality.

Perhaps the Spanish artist **Eduardo Arroyo** might also have fitted that group, closely related to Adami in a perfect sympathetic relationship. To him we owe an absolute "first" – a painting already exhibited in an Italian gallery in 1967, with a title, *Dans le respect des traditions*, that could actually function perfectly as the introduction to this whole phenomenon. The work shows the same landscape treated in four different styles, from the traditional to the most advanced and experimental. Unfortunately, as in other cases, it has not always been possible to assemble the original works for this "remake" show, but there are always other equivalents: for example, in Arroyo's case, a tribute to Manet's *Olympia*. Looking even further afield in order to take in the whole scene as it was at the time, I could certainly not have left out **Ugo Nespolo**, who was also intent on revisiting various museum masterpieces, including ones from the most recent avant-garde movements, using an approach based on traditional techniques, in his case marquetry, which involved cutting up and embellishing the works he chose to honour. This, then, was the iconic level the project was able to reach in seeking references from the past. But 1968 had been and gone, and with it, as we well know, the "death of painting", and, above all, the rejection of icons in whatever shape or form. The Arte Povera movement had already imposed its canons. Allow me to claim some credit with regard to this, too. For an exhibition in Bologna, titled with chronological coincidence *Gennaio 70*, I went around with a small team from Philips, using the first TV cameras to film performances, installations, and other art events by Mario Merz and company. Moreover, I also invited Merz, the leader of the whole group, to take part in the 1972 Venice Biennale in the *Opera o comportamento* section, together with **Luciano Fabro**. Some other artists unrelated to the Arte Povera team, but of equal merit, also participated, such as Franco Vaccari and Gino De Dominicis. However, the spirit of the times spreads inexorably, and so the show recalled here was meant to demonstrate that the "regressive" attitude had also heavily infiltrated the ranks of Arte Povera.

Fundamentally, it is virtually a law of nature, that even among the principles of biology, clockwise and anticlockwise rotation plays its part. Algebra, too, has both positive and negative values. Among the ranks of the "Turin" group, **Giulio Paolini** stood out, and from the start he chose to take what we could call the "anticlockwise" route. Thus it was to Marconi's great credit that he understood him and for a while took him under contract. The exhibition was able to boast a magnificent work that took up an entire wall, for which Paolini also turned to Edouard Manet, one of the great fathers of the first avant-garde, taking one of his masterpieces and reducing it to tiny

pieces. I have no hesitation here in employing a radical simile, also applicable in other cases. Paolini's gesture somehow renewed the act of the Eucharist, when Christ took a piece of bread and gave it to the Apostles to eat, thus founding the rite of communion. In the same way, Paolini wanted to say that we have to feed on fragments of the past, thus introducing to the most tangible degree the index of "difference", which it was essential to include so that "repetition" was not merely pedestrian.

Again from among the ranks of Arte Povera, I was also able to include other cases of a similar "great return". In a series of lithographs presented here exactly as before, Fabro used Palladio as a direct source (the first great champion of a similar approach), in which he took the old styles from a good architectural manual and explored all the possible combinations. Moreover, thanks to Massimo Minini, another historic gallery owner who has nurtured art's recent developments, I am able to further honour Fabro by showing one of his deliberately hybrid works in which a simple cast of chicken's foot has been fused in bronze, or in other cases carved in marble, each time attired in a precious shantung bootleg. Also present was one of the best installations that **Jannis Kounellis** ever conceived: *Apollo*, with a flute-player, a character with a Greek mask, and a stuffed raven, bearing the notable influence of Edgar Allan Poe. It was impossible to have that fabulous work back again, but Kounellis has instead provided us with an extraordinary "hybrid", and we are again dealing with fragments, similar to Paolini's approach: pale pieces of classical statues are trapped between bare metal beams, as though in the grip of a powerful vice.

But also in this area it was necessary to look beyond Italy, in this case to **Gerhard Richter's** extraordinary methods. He also starts from celebrated icons, but then it is as if he prints one on top of the other, shipwrecking them in a hazy pictorial sea, from which, nonetheless, a hum of briefly mentioned solutions rises, only to immediately disappear. As for **John Baldessari**, he has always been a jester, and so if he also steals pieces from paintings or other images from the past, he then uses them indirectly to pursue abstruse ironic speculations, thus putting himself at the head of Narrative Art. We should recall that about thirty years later, his brilliant and witty imaginings were awarded a Golden Lion at the Venice Biennale.

A different way of honouring great and timeless artists – Klee, for example – was explored at length and in countless variations by **Bruno Di Bello**, who in this case takes the famous Swiss artist's signature and divides it into pieces, in this way also repeating the attempt to provide food for a devout but secular communion.

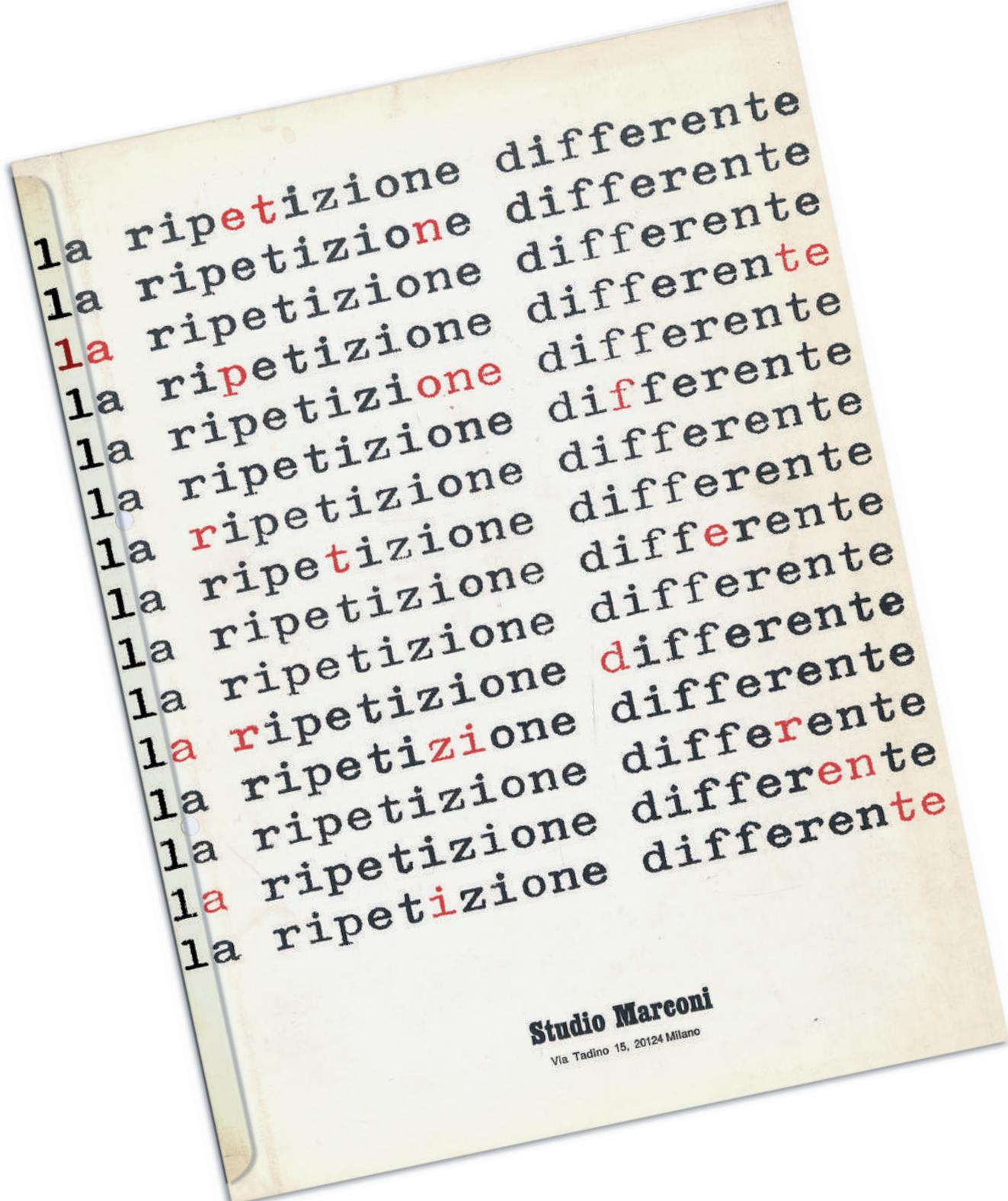
Thus that early exhibition emphasised how much "anticlockwise" movement, and avant-garde "in negative" Arte Povera already contained. But to tell the truth, the most compelling goal was to help establish those artists who were the first to feel the consequences of that approach and took it even further, I refer to **Salvo**, who, in the wake of De Chirico, proposed starting again from the beginning of painting, and so went back "before Raphael" with his Archangels and Saints bathed

in paradisiacal hues, which were indeed the same as those newly acquired by television, which had finally arrived in colour. Next to him was **Luigi Ontani**, with his concept of the "alibi", of being elsewhere, of inserting his face among sacred museum images, using a range of techniques for this revivalism, from photography to ceramics and other traditional materials. Carlo Mariani was not part of the show for the simple reason that by 1974 he had not yet begun his quintessentially "anachronistic" reworkings of imaginary museum masterpieces. When in 1976 he embraced solutions of this kind, I was ready to grant him my full and sincere acknowledgement.

The next champions of the Transavantgarde, including those who began first, such as Francesco Clemente and Sandro Chia, were at the time at the first stirrings – as were, for that matter, the numerous components of the group I dubbed the *Nuovi-nuovi*. This must be said to underline how that year's show was already ahead of its time. But there was valid evidence of this in the work of **Giancarlo Croce**, with his photographed characters solemnly seated around a reconstituted Arthurian Round Table, or **Plinio Martelli's** documentation of what is now an overwhelming trend of embellishing the skin with tattoos, indicating our profound need to regain epic significance by plundering the store of myth and legend.

To finish, even in this land of *citazionismo*, two foreign guests appeared: the French couple **Anne** and **Patrick Poirier**, who began by resurrecting members of distant brotherhoods from their tombs and returning solidity to the disintegrated and invisible bodies by wrapping them in paper. They subsequently moved on to providing them with luxurious locations in necropolises, though it remains uncertain as to whether these were retrieved from the kingdom of the dead, or sighted on distant planets, the landfall of spaceships. In this case, the benevolent spirit, the champion of their successes in Italy, was the enlightened collector Massimo Valsecchi. The opening of that earlier exhibition, now anchored in time, was solemnised by the performance of **Urs Lüthi**, who for hours pulled the petals from hundreds of roses, scattering them on the floor as a contrast to the meanness and vulgarity of waste and accumulated trash. His participation also proved to be a stimulus for further work: he took up the same theme again and again, exploring the juxtaposition of trash and roses, which also transmutes into the great struggle between life and death.

The exhibition in question opened a cycle which ended about a decade later when, we could say, the two dialectical forces, the positive and the negative, the clockwise and the anticlockwise, were surpassed and culminated in a happy synthesis of opposite extremes, in which we still find ourselves enveloped to this day.



**Studio Marconi**

Via Tadino 15, 20124 Milano

# LA RIPETIZIONE DIFFERENTE

## 1974 / 2014

*a cura di Renato Barilli*

**Inaugurazione: 10 giugno 2014 ore 18**  
**11 giugno / 18 luglio 2014**



**Fondazione Marconi**

Arte moderna e contemporanea

Via Tadino, 15 - 20124 Milano  
Tel. 02 29419232  
info@fondazionemarconi.org  
www.fondazionemarconi.org

Da lunedì a venerdì,  
orario Fondazione:  
10.00 - 13.00  
15.00 - 19.00