

ILARIA BERNARDI

Dal caldo al freddo.

Il Teatro delle mostre all'interno del percorso di Mario Ceroli, fra tradizione e modernità

“Il *Teatro delle Mostre* è stata la più moderna mostra contemporanea, moderna quale dovrebbe essere l'arte e quale è stata l'arte per molti anni. È stata una dimostrazione di come noi, in Italia, siamo stati abbastanza bravi, forse perché è anche nella nostra indole, a seguire una tradizione dell'arte: infatti, in fondo, se pensiamo a Giotto, a Michelangelo, a Leonardo, a Raffaello, o alle botteghe d'arte, per esempio quella del Verrocchio... che cosa strana! L'arte è stata sempre spettacolo”.¹

Così Mario Ceroli ricorda una rassegna di fondamentale importanza nella storia dell'arte italiana della seconda metà degli anni sessanta, la quale, seppur ripetutamente citata, è rimasta finora non del tutto esplorata e documentata nelle numerose pubblicazioni dedicate alla ricerca artistica di quel periodo.²

Il *Teatro delle Mostre*, svoltosi dal 6 al 31 maggio 1968 presso la galleria La Tartaruga di Roma, risulta ad oggi un evento emblematico della vasta rivoluzione culturale ed estetica in corso in quegli anni, non solo per l'innovativa modalità espositiva proposta (“una mostra ogni giorno”),³ ma anche e soprattutto per aver messo in scena il versante italiano delle ricerche, sviluppatesi a livello internazionale, tese ad una “smaterializzazione”⁴ e “de-estetizzazione”⁵ dell'arte attraverso gli strumenti dell'azione, del processo e del comportamento.

Tra gli interventi presentati in occasione del *Teatro delle Mostre*, l'installazione *Dal caldo al freddo* di Mario Ceroli, se contestualizzata all'interno della produzione precedente del suo autore, appare un caso particolarmente significativo per analizzare da un lato, la persistenza della tradizione artistica ed artigianale italiana nelle ricerche d'avanguardia degli anni sessanta, dall'altro le fasi di sviluppo di quell'attitudine scenica e “teatrale” propria dell'artista, da cui il Festival della Tartaruga, ideato dal gallerista Plinio De Martiis, potrebbe aver tratto qualche suggerimento. È lo stesso Ceroli a dichiarare: “L'idea del *Teatro delle Mostre*, che Plinio ha captato subito, era nata da me perché, tra gli artisti che frequentavano La Tartaruga, io ero quello che avevo già lavorato in teatro e lì, sul palcoscenico, avevo tenuto le mie più belle mostre”.⁶

Naturalmente, quella di Ceroli è un'affermazione che fornisce una versione dei fatti alquanto personale. Tuttavia, le modalità operative applicate dall'artista nelle opere realizzate tra il 1964 e il 1968, molte delle quali presentate non a caso alla Tartaruga, sono da considerarsi tra i principali prodromi della rassegna pliniana.

Dal caldo al freddo: dall'archetipo al contingente

“Il *Teatro delle Mostre* è stato un aspetto italiano, ma non ritardatario, anzi abbastanza contemporaneo di tutto questo fermento di ricerche che si svolgevano all'estero e soprattutto in America”,⁷ ribadisce il critico Maurizio Calvesi, facendo riferimento da un lato, alla ricerca artistica internazionale che dall'*happening* e l'*event Pop* era poi giunta, passando attraverso le strutture primarie della Minimal Art, alla messa in scena di processi e comportamenti; dall'altro, alle sperimentazioni teatrali del Living Theatre, del Teatro delle crudeltà di Antonin Artaud – il cui testo fondativo, *Le Théâtre et son double*, uscito in prima edizione francese nel 1938, era stato tradotto in italiano nel 1968 per la casa editrice Einaudi di Torino⁸ – e del Teatro Povero di Jerzy Grotowski, le quali avevano influito sull'ideazione di numerose rassegne italiane precedenti al maggio 1968, che pertanto risultano dirette precorritrici del Festival della Tartaruga.⁹

Tuttavia, quest'ultimo, per la scelta di proporre interventi effimeri della durata di un solo giorno, sembra dipendere più specificatamente dall'eredità lasciata da un movimento artistico italiano: il Futurismo con il suo teatro, rivalutato proprio nel corso degli anni sessanta attraverso numerose mostre e pubblicazioni,¹⁰ e preso come riferimento anche dalla coeva sperimentazione teatrale italiana – quella, tra le altre, di Carlo Quartucci, Luigi Squarzina, Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Luca Ronconi e Carmelo Bene – dalla quale il *Teatro delle Mostre* è stato sicuramente suggestionato. “Io come modello ho sempre avuto il teatro [...]. Andavo sempre al Teatro delle Arti a vedere le prove da Antonio Giulio Bragaglia e quindi io ho sempre avuto come modello quello lì, le letture di questi libri di Bragaglia sul Teatro degli Indipendenti sulle mostre stesse”,¹¹ ricorda infatti il gallerista, il quale, in virtù di tale passione e probabilmente influenzato dal teatro di Carmelo Bene, assume il ruolo di “macchina attoriale”, di vero e proprio regista e autore della manifestazione. Chiamati a raccolta i principali protagonisti dell'avanguardia italiana coeva,¹² li invita a mettere in scena un'azione o un'installazione della durata di un solo giorno, che implichi una partecipazione attiva del pubblico, lo slittamento d'attenzione dall'oggetto finito e quindi mercificabile al processo e al comportamento, ed una collaborazione tra gli artisti nel montaggio e nel successivo smontaggio degli elementi necessari alle diverse azioni. Collaborazione che trasforma la rassegna in opera d'arte in sé, frutto di un lavoro corale, diretto *ex alto* dallo stesso gallerista. Pertanto, spiega Calvesi, “Teatro delle mostre’ non vuol dire tanto, per me, mostre teatrali, quanto mostre che si avvicendano, si succedono come sul filo di un copione, o meglio di una regia”.¹³ De Martiis codifica così una nuova concezione del ruolo del gallerista che da mercante d'arte diventa regista e autore di un evento, o meglio, curatore *ante litteram*.

Inoltre, le venti mostre che si avvicendano negli spazi de La Tartaruga concorrono a ridefinire la funzione della galleria d'arte tramutandola da luogo di esposizione e vendita a spazio allargato per una "teatralizzazione" dell'arte in cui si coniugano le istanze delle coeve ricerche internazionali con il retaggio della tradizione artistica e culturale precipuamente italiana.

A dimostrarlo è in particolare il decimo evento in programma. Venerdì 17 maggio i visitatori, giunti in galleria, sono accolti dall'ambiente "da incubo"¹⁴ ideato ed allestito per l'occasione da Mario Ceroli.

La sala espositiva è occupata da una sequenza di porte in legno con aperture diverse l'una dall'altra, le cui imposte, collegate tra loro e al soffitto con assi dello stesso materiale, sono funzionali, oltre che a sostenere la struttura, a delimitare un arduo e ingannevole percorso ad ostacoli [fig. 1].

Gli spettatori che desiderano cimentarsi nell'impresa, si trovano di fronte ad una prima porta chiusa: trovato il modo di aprirla, la superano e procedono in quello che da subito appare come un vero e proprio labirinto. Coloro che riescono a varcare anche l'ultima soglia, l'unica costituita da due battenti verticali, si trovano di fronte un'alta parete costituita da blocchi di ghiaccio sovrapposti e appoggiata alla parete a segnalare la conclusione e l'uscita laterale del percorso [fig. 2].

Intanto, dall'esterno della struttura, altri visitatori osservano incuriositi i coraggiosi esploratori. "La gente intorno ti guarda e vuol vedere come esci dalla situazione. Qualcuno si arrende ed esce dal percorso senza proseguire. Altri, più ostinati, scoprono il trucco e passano oltre", racconta Filiberto Menna.¹⁵ Pertanto, lo spettatore rimane tale finché si limita a seguire con lo sguardo le persone che all'interno del labirinto cercano la via d'uscita, ma quando arriva il suo turno, acquisisce il ruolo di attore nei confronti degli altri che dall'esterno ne osservano con molta attenzione i movimenti e le espressioni.

Il percorso messo in scena da Ceroli, come qualsiasi labirinto, assume quindi due valenze: da un lato, esso risulta una struttura progettata, definita e in sé conclusa per i visitatori che lo osservano dall'esterno e per il suo artefice; dall'altro, per coloro che ne fanno diretta esperienza, è uno spazio di cui si conosce l'inizio, ma si ignora la fine e il cui percorso si mostra progressivamente, a piccoli tratti.

Dal punto di vista strutturale, *Dal caldo al freddo* sembra tradurre in contingente il prototipo del labirinto classico di cui parla ad esempio Platone nell'*Eutidemo*: non dedalico, ma unicursale, con una sola entrata e un unico vicolo cieco in fondo al percorso, di forma quadrata o circolare.

Tale struttura è un archetipo di provenienza mediterranea, simbolo molto spesso del tortuoso itinerario dell'uomo verso la conoscenza. Fin dalla leggenda di Teseo e il Minotauro infatti, la forma labirintica sottende una

prova iniziatica che, se superata, conduce ad una sorta di rinascita. Inoltre, sostiene Bonito Oliva, essa è anche allegoria dell'opera d'arte che l'artista/Teseo crea esplorando i sentieri misteriosi del linguaggio in quel luogo definibile del "silenzio imparziale".¹⁶ L'arte, quale esito vittorioso della sfida, ribadisce il critico, è dunque strettamente connessa all'archetipo del labirinto "in quanto portatrice di una coscienza metalinguistica del proprio operare".¹⁷ Forse, proprio per la valenza primigenia ad essa intrinseca, tale struttura ha accompagnato lo sviluppo dell'arte dall'antichità fino ai giorni nostri, assumendo tuttavia forme e valenze diverse.

Durante gli anni sessanta, Robert Morris, prima di Ceroli, aveva presentato, all'interno di una serie di concerti e *performances* organizzati dal compositore La Monte Young nel loft di Yoko Ono a New York nel 1961, *Passageway*: un corridoio semicircolare lungo circa quindici metri, realizzato in legno compensato dipinto di grigio, precursore dei *Labyrinths* progettati successivamente dallo stesso artista. Gli spettatori erano costretti a percorrere il corridoio delimitato da due pareti che progressivamente si restringevano fino a convergere in un punto. Come negli antichi labirinti, lo spettatore, sorpreso per l'impossibilità di uscita, era quindi costretto a ripercorrere il tragitto all'indietro.¹⁸

L'intervento di Ceroli prevede invece un'apertura, laterale rispetto alla parete di ghiaccio, che conduce il visitatore fuori dall'arduo percorso. Inoltre, se per Morris lo spazio dedalico, oltre a comportare disorientamento, simboleggia un cammino interiore, di messa in discussione del proprio essere, da cui si esce rinnovati; per l'artista romano esso sembra piuttosto un dispositivo ironico-ludico volto a prendersi gioco del suo fruitore.

Come nella tradizione barocca, il labirinto allestito a La Tartaruga è un percorso senza centro, nasconde l'inganno, imprigiona il suo esploratore, il quale potrà "salvarsi" soltanto grazie alla propria intelligenza e perspicacia. Non rimanda né ad un cammino interiore di conoscenza né ad un qualsiasi altro significato simbolico/allegorico. È invece concepito come un dispositivo volto a mettere in risalto le opposte caratteristiche intrinseche ai materiali naturali utilizzati. Ai colori scuri del legno si oppone il bianco abbagliante del ghiaccio, all'opacità del primo la trasparenza del secondo, al caldo il freddo. Tale contrasto, evidenzia Calvesi, produce in chi lo esperisce un effetto disorientante, di sorpresa "fisiologica".¹⁹ Da qui l'esperienza "dissociante" di cui parla Trini: "sul tracciato obbligato del comportamento lo spettatore ha esperito sensazioni nettamente contrastanti con un'efficace sauna mentale".²⁰ Tuttavia, alla stregua dei *labyrinths* di Morris e dei *Corridors* di Nauman, l'intervento di Ceroli permette ai singoli individui di abbandonare le consuete concezioni di tempo, di spazio e di opera d'arte. Ciascuna porta, conferma Bonito Oliva, è concepita dall'artista come "falsa occlusione o falso

occultamento”, giacché, una volta superata, non vi si incontra nulla e nessuno, ma “le porte svelate si ritirano su se stesse”, dando origine ad una “tensione a procedere”²¹ fino alla parete di ghiaccio, “un’accoglienza fredda dopo la tensione del percorso, che si propone come scacco finale al percorso stesso”,²² quale strumento di azzeramento di tutte le verità precostituite.

Proprio in virtù dell’assenza di significati altri rispetto al contrasto tra i materiali presentati, *Dal caldo al freddo* accoglie i favori del pubblico che lo esperisce come una divertente *boutade*, a differenza di quanto era accaduto in occasione della presentazione di *Passageway* di Morris il cui percorso era sembrato ai visitatori troppo angusto e costrittivo. Il labirinto di Ceroli invece, dall’evidente componente ludica ed ironica di matrice futurista, è un “gioco” piacevole nel quale cimentarsi più volte. Goffredo Parise, in una registrazione audio presentata a commento del Festival in galleria, nel giorno della sua conclusione, lo assimila addirittura al tradizionale castello degli spiriti del Luna Park: “le porte che si aprono e che si aprono con difficoltà: non è tipico del castello degli spiriti nei Luna Park? È tipico: si aprono molte porte, quando il carrello si inoltra nel castello incantato apre delle porte e suggerisce imprevedibili immagini come è imprevedibile una parete di ghiaccio contro cui si va a sbattere”.²³

Per quanto invece concerne i materiali utilizzati, è opportuno sottolineare che, rispetto alle coeve ricerche processuali e “poveriste”, Ceroli non impiega il legno ed il ghiaccio per mettere in scena il processo della loro consunzione, né attribuisce loro valenze alchemiche. Essi sono considerati dall’artista due dei molteplici *media* possibili attraverso cui agire, dando loro una forma e aggregandoli in una struttura geometrica e regolare, al fine di coinvolgere lo spettatore in un percorso alla cui esperienza abbandonarsi completamente. Il legno, per le sue caratteristiche fisiche, è semplicemente funzionale a far sì che la parete ghiacciata funga da “specchio [...], qualcosa capace di fermare il tempo”,²⁴ di congelarlo attraverso il repentino passaggio dal caldo al freddo. Ed è così che viene a crearsi un’atmosfera di metafisica attesa, stasi temporale, tanto simile a quella di un *En attendant Godot* di Samuel Beckett e delle dechirichiane *Piazze d’Italia* nelle quali è collocata la statua di Arianna dormiente, figura femminile che rimanda proprio al mito del labirinto e dell’abbandono.

Inoltre, la struttura geometrica cadenzata dagli snodi delle porte, può evocare il celebre labirinto con i nodi vinciani disegnato da Leonardo al cui repertorio di immagini, come vedremo, Ceroli si è più volte ispirato.

Pertanto, *Dal caldo al freddo*, non può essere interpretato se non attraverso i principali modelli che ne stanno alla base: non le strutture primarie né le coeve sperimentazioni d’oltreoceano, giacché, come sostiene Quintavalle, “i referenti storici, restano le strutture geometriche della tradizione

rinascimentale”.²⁵ Tradizione che, assieme alle immagini tratte dal patrimonio storico-artistico italiano, aveva da sempre caratterizzato la produzione dell’artista la cui analisi può quindi fornire un’importante chiave di lettura per tentare di delineare un’interpretazione più completa dell’intervento proposto da Ceroli al *Teatro delle Mostre*.

La tradizione artigianale e culturale italiana come modalità operativa e fonte d’ispirazione di Mario Ceroli

Mario Ceroli, abruzzese di nascita ma romano di adozione, è uno dei maggiori esponenti di quella che comunemente viene denominata “scuola di Piazza del Popolo”, spesso definita “Pop Art italiana”.²⁶

Tuttavia, se è vero che la Pop Art si era imposta anche in Italia a seguito della Biennale di Venezia del 1964, è altrettanto opportuno rilevare che gli artisti romani, pur avendo prestato molta attenzione alle coeve esperienze d’oltreoceano, hanno sempre dimostrato una loro originalità per temi, ideologie ed abilità tecnica.

A dimostrarlo è la produzione di Ceroli che, alla stregua delle parallele ricerche degli altri protagonisti della sua “scuola”, si differenzia dalla Pop statunitense per due elementi: il primo è il forte intervento artigianale/manuale; il secondo consiste nel lavorare su stereotipi culturali – anziché soltanto su oggetti merce e su quelli della comunicazione di massa – con una più spiccata manipolazione delle immagini.

Pratiche e scelte che evocano inevitabilmente quelle applicate parallelamente da Tano Festa, il quale dal 1963 focalizza l’attenzione sulle icone della storia dell’arte, dapprima realizzando su legno collages fotografici di celebri capolavori del passato e dipingendovi sopra al fine di amalgamare l’immagine al fondo; in seguito, proiettando su paraventi lignei riproduzioni fotografiche di opere di Michelangelo, di Picasso, di Mondrian – per citarne solo alcuni –, restituendo l’immagine originale mediante la tecnica del ricalco ed intervenendovi con smalti e colori acrilici dai colori brillanti, stesi in campiture piatte.²⁷

Per quanto riguarda invece l’intervento artigianale praticato da Ceroli, esso si manifesta con il taglio e l’incastro del materiale scelto dall’artista quale principale elemento linguistico e materia archetipica: il legno, con cui costruisce anche l’intero percorso presentato in occasione del *Teatro delle Mostre*. Ricorda Quintavalle:

Sul tavolo di studio di Ceroli stanno tre spazzole, una di ferro, una di saggina, una di pelo. Servono per tirar fuori il colore (e il ruvido) delle assi quando il legno si copre di polvere. Un legno particolare, [...] pino di Russia, un legno agevole a lavorare ma resistente, che cambia colore col tempo, diventa rosaceo, giallo

caldo, certe volte più cupo. [...] Anche la tecnica esecutiva è singolare: un disegno ridotto, un profilo, come il progetto schematico di una struttura è proiettato sulla carta, che è ritagliata in sagome, a loro volta applicate al legno; questo poi viene segato, composto ad incastro, incardinato, legato a snodo a seconda delle esigenze.²⁸

A tale tecnica esecutiva, Ceroli giunge dopo aver lavorato la ceramica in studio da Leoncillo Leonardi, Pericle Fazzini ed Ettore Colla, e dopo aver distrutto nel 1962 la serie dei legni coi chiodi infissi realizzata nei tre anni precedenti.

La necessità di rottura rispetto alla violenza espressiva dell'Informale e l'urgenza di azzeramento nei confronti della tradizione, lo avevano indotto a ripartire dai segni più elementari, intagliando con la sega elettrica lettere e numeri come elementi di un nuovo linguaggio, per poi dedicarsi alla realizzazione di sagome antropomorfe e di forme geometriche la cui composizione può ricordare, nei giochi di pieno e di vuoto dati dalla sovrapposizione delle superfici, le sculture di Pietro Consagra e nel rigore della geometria e dell'incastro, il Costruttivismo russo.

La prassi esecutiva applicata dall'artista rinvia ad una tradizione prettamente manifatturiera, che non ha niente a che vedere con le tecniche industriali utilizzate dalla Pop americana. Se infatti il medium scelto, seppur "povero", può rientrare nella logica della società dei consumi (è infatti un materiale di scarto), "quelle asticelle scabre", rileva Giuliano Briganti, ritagliate, aggregate, sovrapposte, sommate, "sono materiale per un'operazione pur sempre artigianale, e in fondo tipicamente italiana, perché, dopo tutto, c'è ancora qualcosa di naturale, e di amico, nel legno".²⁹ Pertanto, continua il critico, "è soprattutto nell'intelligente recupero di ancestrali e sane doti artigiane che consiste il merito maggiore della carpenteria di Ceroli".³⁰

Il legno è considerato dall'artista un mezzo dalle infinite potenzialità, con una propria vita latente e quindi capace di suggerire temi, figure e modalità operative. Prima fra tutte quella della sequenza che ritroviamo nelle porte disposte una dopo l'altra in *Dal caldo al freddo*. Il *topos* della moltiplicazione in Ceroli non sottende tanto la serializzazione su cui si fonda l'attuale società del consumo; quanto uno studio "leonardesco" sull'ombra svolto attraverso il disegno:

Il mio lavoro nasce dalla curiosità verso l'ombra. [...] Facevo il disegno sulla carta, che era l'ombra, la tagliavo, la sovrapponevo all'asse di legno, tagliavo il legno, riprendevo la carta, la rimettevo nel posto dal quale era stata tagliata e rimaneva il piccolo segno del contorno. Io la incollavo solamente con un po' di scotch qua e là, e quella suggeriva ancora di più, creava ancora un'altra immagine.³¹

Il lavoro che ne deriva risulta però fortemente connesso anche alla necessità

di operare una ricognizione sul reale, volta a tradurre ciò che ci circonda – dalle immagini tratte dal mondo dei *massmedia* a quelle del patrimonio culturale ed artistico italiano – in icone, in stereotipi culturali privati del loro originario significato.

Tuttavia le sculture di Ceroli, pur evocando in tale de-significazione i meccanismi della comunicazione pubblicitaria e le modalità operative della Pop Art, se ne distanziano, come sottolinea Crispolti, “per i termini di libertà d’impostazione, di implicita diversione ironica, e d’insinuazione di ambiguità”.³² Attraverso i processi di riduzione e schematizzazione, l’artista non si propone di rappresentare immagini celebri; si limita piuttosto ad evocarle sottolineandone la finzione. Del resto, continua Crispolti, “lessicalmente sagoma deriva dal dorico *sákōma*, contrappeso, e concettualmente equivale a contrappeso del reale, surrogandolo”.³³ L’ironia che caratterizza le opere di Ceroli deriva proprio da tale ambiguità tra il reale e il virtuale, tra derivazione dalla cultura alta e popolare delle immagini, tra il dritto ed il rovescio della scultura, e, nel caso dell’intervento proposto alla Tartaruga, tra il caldo e il freddo.

Ambiguità che scorgiamo già nelle prime due personali tenute alla Tartaruga nel 1964 e nel 1965, dove da un lato, troviamo le icone dell’odierna era del benessere (*Mister, Miss Universo, La pantera, Telestar, Eurovision, Asso di fiori, Il telefono*); dall’altro, riconosciamo *Adamo ed Eva, l’Uomo di Leonardo, La casa di Dante, Ultima Cena, Mobili nella valle* a dimostrazione, afferma Calvesi, di quanto “la storia, profana o sacra, [...] e l’arte e i tanti simboli di Roma diventino subito e necessariamente, per chi operi in questa città, parte ironicamente, o metafisicamente, o indifferentemente integrante di un certo tipo di ricognizione del quotidiano”.³⁴ Ricognizione compiuta da Ceroli proiettando una venatura ironica su tali immagini che, facendo ancora parte della realtà italiana coeva, rinviano sia alla storia dell’uomo sia alla sua attuale condizione. Attraverso l’ironia, le icone e gli archetipi del passato – come il labirinto del *Teatro delle Mostre* – perdono la loro aura per divenire contingenti, quotidiani, l’“Adamo ed Eva di tutti i giorni; l’uomo non iscritto ma imballato nel cerchio”.³⁵

Nonostante i paralleli riferimenti ad immagini *massmediatiche*, Quintavalle, concordando con Calvesi, indica quale modello di riferimento della produzione dell’artista la cultura toscana e romana fra i secoli XV e XVII, ed in particolare la figura di Leonardo da Vinci con cui, come abbiamo visto anche in relazione a *Dal caldo al freddo*, Ceroli sembra identificarsi.³⁶ *L’Uomo di Leonardo* del 1964 [fig. 3] ha infatti la sua effigie. Nessi con Leonardo, sono inoltre verificabili in *Pantera* (1964) [fig. 4], evocante il leone del *San Gerolamo* (1480 ca., Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano); in *Ultima Cena* (1965) [fig. 5], ispirata al Cenacolo di Santa Maria delle Grazie; nelle *Farfalle* [fig. 6] esposte nel 1966 a

New York che ricordano gli studi sul volo; in *La punta del mondo* (1967) [fig. 7] per la quale l'artista assume direttamente il noto disegno leonardesco di una trivella idraulica, ed infine, nei sei cavalli del *Riccardo III* [fig. 8] che sembrano gli studi di Leonardo per il Monumento Trivulzio.³⁷

Tuttavia, a suggestionare Ceroli non è soltanto Leonardo da Vinci, bensì l'intero Rinascimento con la sua prospettiva centrale, la ricerca dell'ordine e delle proporzioni, e il recupero di forme e miti della classicità, tra cui appunto quello del labirinto.

Se nell'*Adamo* [fig. 9] della sua prima personale alla Tartaruga riconosciamo il David trionfante di Piazza della Signoria, alla stregua della serie michelangiolesca che Festa aveva realizzato nel 1964, nella *Cassa Sistina* (1966) [fig. 10] ci troviamo a tu per tu con i personaggi affrescati da Michelangelo nella Cappella vaticana tradotti in sagome di legno. Tuttavia, sebbene la serie di Festa avesse già proposto alcune scene tratte da tali capolavori cinquecenteschi, essa trae origine e giustificazione dal coevo consumo di immagini culturali diffuse sotto forma di riproduzioni fotografiche, e non da un'osservazione diretta di quegli stessi affreschi.³⁸

La *Cassa* di Ceroli nasce invece dalla visita dell'artista alla Cappella e agli appartamenti vaticani, nonché dal ritorno dagli Stati Uniti della Pietà di Michelangelo concessa in prestito, e dal timore conseguente che un giorno anche quella Cappella, alla stregua dell'intero patrimonio artistico italiano, potesse essere imballata e spedita in America. Da qui la *Cassa* come immaginario imballaggio di una possibile e temuta spedizione, la cui rigida e geometrica struttura esterna, nota Giorgio De Marchis, “non ha tanto un valore spaziale quanto archetipico, di temenos, di recinto”;³⁹ valenza applicabile anche alla *Gabbia* cubica dei Centouccelli [fig. 11], esposta a Foligno nel 1967 ne *Lo spazio dell'immagine*,⁴⁰ ed all'ortogonale percorso di *Dal caldo al freddo*.

In tale rigore geometrico Ceroli, sottolinea poi Quintavalle, sembra suggestionato sia dal metodo prospettico elaborato dal Brunelleschi e descritto dal Vasari, sia dagli studi rinascimentali sui solidi regolari di Piero della Francesca, di Leonardo e di Luca Pacioli, riconoscibili in particolare nell'organizzazione secondo strutture geometriche semplici – quali ad esempio la *Sfera* – della scenografia del *Riccardo III* presentato al Teatro Stabile di Torino nel 1967 [fig. 12]. Non a caso, Cesare Brandi, colti tali modelli rinascimentali nell'innovativa versione del dramma shakespeariano, definirà il lavoro dell'artista: “quanto di più italiano [...] ci sia oggi in Italia”.⁴¹

Ma il suo non è un recupero nostalgico del passato; è piuttosto una ricognizione del presente. Pertanto, è conseguente che accanto ai segni della storia di cui il nostro Paese è stato teatro, compaiano gli effetti che quella stessa storia ha prodotto nella contemporaneità.

Tra gli altri, il *Burri* del 1966 [fig. 13]: un *assemblage*, costituito da riquadri ed

assi in legno disposti ad evocare una tipica composizione di Burri, è appeso ad una parete della galleria La Tartaruga; di fronte, sulla prima di tre file di sedie la sagoma di Cy Twombly contempla l'opera.

Le sculture di Ceroli quindi, afferma Calvesi, “ricondono ad una linea di cultura mediterranea: non sconfessata, ma smontata nello humor [sic] e riattivizzata in nuovi meccanismi psicologici”.⁴² Linea che dalle immagini archetipiche del labirinto e dei solidi geometrici giunge fino alle icone dell'arte moderna ed alle immagini *massmediatiche*, le quali, schematizzate, dilatate, serializzate palesano la loro distanza dai loro modelli, e, così facendo, riattivano nell'osservatore quelle potenzialità intellettive che la Pop Art aveva atrofizzato.

A buon diritto quindi, Argan, in occasione della rassegna *Nuove tecniche d'immagine*,⁴³ indicherà quale possibilità di salvezza per l'arte coeva, la ricerca di artisti, tra cui Pascali e Ceroli, che recuperando il primario, gli archetipi, le potenzialità fisiche e vitalistiche dell'immaginazione, rendono effettivo il passaggio dalla dimensione tecnologica a quella culturale dell'arte. Dimensione che da lì a poco sarebbe diventata il manifesto della nascente Arte Povera nella quale, non a caso, Ceroli sarà immediatamente cooptato.

Dallo studio alla galleria, dalla galleria al teatro, dal teatro al Teatro delle Mostre

In riferimento alla ricerca svolta nel corso degli anni sessanta, Ceroli ha dichiarato: “Forse, inconsciamente, il tema dominante del mio lavoro di quegli anni è stato quello dell'invasione dello spazio, dell'happening, dell'installazione, del distacco dalla retorica di fare LA SCULTURA, IL QUADRO”.⁴⁴

Con uno sguardo *a posteriori*, è infatti possibile scorgere fin dagli inizi del suo lavoro, quegli elementi che poi lo condurranno ad assumere in *Dal caldo al freddo* una dimensione spazio-temporale prettamente “teatrale”, intendendo con questo termine un'azione che si svolge all'interno di un luogo architettonicamente circoscritto (il percorso), e con una durata definita (il pomeriggio del 17 maggio) e che presuppone la presenza e la partecipazione dello spettatore.

Tale sconfinamento dell'arte nel “teatro” sembra nascere dall'urgenza sentita dall'artista di occupare lo spazio a tal punto da abolirne la possibilità di fruizione. Primo tra tutti, lo spazio del suo studio. Riferisce in proposito Claudio Cintoli: “lo studio era così pieno, che quasi bisognava camminare di profilo. [...] riempie lo spazio di tante cose in modo da cacciare via lo spettatore, quasi spremerlo fuori o soffocarlo oppure obbligarlo a diventar parte della cosa stessa. [...] Così si può continuare senza fine con quinte e

fondali da imballaggio, sempre più invadenti, sempre più prepotenti, tanto da provocare il “teatro del disturbo”⁴⁵.

Un “teatro del disturbo” che inizia a manifestarsi dalla prima personale tenutasi alla Tartaruga. Le opere, dotate ciascuna di un dritto e di un rovescio, occupano l’intera sala espositiva; tuttavia lasciano ancora spazio al visitatore chiamato a girarvi attorno così da farne “opposte” esperienze, alla stregua del labirinto presentato alla Tartaruga fruibile da due diversi punti di vista: dall’interno e dall’esterno.

In occasione della seconda personale inauguratasi nella stessa galleria il 10 dicembre 1965, lo spettatore è chiamato anche ad intervenire direttamente nell’opera d’arte come personaggio tra i personaggi (le sagome), o meglio, come attore tra gli elementi di una pseudo-scenografia. Nell’*Ultima Cena* [fig. 5] infatti, l’artista lascia uno spazio vuoto tra le dodici sagome degli apostoli, a ricordare secondo Fagiolo “un imprevisto *en attendant Godot* (dove *Godot* siamo proprio noi, spettatori-attori)”⁴⁶.

Inoltre, alcune opere esposte nella stessa personale, sembrano affrontare in nuce il tema archetipico del labirinto quale sistema di percorsi, poi approfondito in *Dal caldo al freddo: La scala* [fig. 14] sulla quale le sagome, salendo e scendendo, delineano una serie di opposti tragitti; la dechirichiana *Piazza d’Italia* concepita come luogo di collegamenti e itinerari potenziali tra le stanze/scenari de *La casa di Dante*, il *Balcone*, la *Bocca della Verità* e *La scala* che la costituiscono; ed infine il *Piper* [fig. 15] sulla cui pista da ballo, sopraelevata da terra come un palcoscenico teatrale, Ceroli inscena gli infiniti moti dei clienti/sagome stipati su quella esigua superficie a tal punto da non permettere l’ingresso ad alcuno spettatore che osservi l’opera dall’esterno.

La serializzazione delle sagome riscontrabile in questi lavori come nelle porte di *Dal caldo al freddo*, produce una sorta di rifrazione della scultura nello spazio che sottende una riflessione da parte dell’artista sul tema dell’*environment*. “Alla registrazione passiva dell’avvenimento”, rileva Nello Ponente, si è ora sostituita “una finalità morale che, se non è di denuncia, è certo di avvertimento. Alla negatività di tempo e di luogo della pop-art, contrappone un’unità d’azione, di tempo e di luogo”⁴⁷. Unità che, non a caso, è propria dell’*environment*, ma anche del teatro.

Un teatro che, abbiamo detto, in Ceroli assume la valenza di “teatro del disturbo” e come tale si manifesta il 19 novembre 1966, in occasione della terza personale alla Tartaruga, quando l’intera sala espositiva è occupata da *La Cina* [fig. 16], un’“allarmante teatralizzazione di un fatto di cronaca”,⁴⁸ nata dalla lettura del libro *Cara Cina* di Parise. Calvesi, nel saggio pubblicato in catalogo, fa notare che se nelle opere della Pop Art il concetto di serie implicava un bombardamento percettivo nei confronti dell’osservatore a cui veniva chiesto di stare al centro come spettatore “integrato, riconfuso, e

magari succube e azzerato”, ne *La Cina* le cento sagome in legno, occupando l’intero spazio espositivo, negano all’osservatore di entrarvi, chiedendogli soltanto di affacciarsi secondo diversi punti di vista, cioè “da spettatore angolato e staccato, e soprattutto da spettatore pensante, coordinante, mentalmente provato ed attivo”.⁴⁹

Da qui quell’“articolato e ‘mediterraneo’ plasticismo” di cui Calvesi parlerà anni dopo per definire l’originalità ed autenticità della ricerca ambientale romana rispetto a ciò che Allan Kaprow aveva definito *environment*: artisti quali Ceroli e soprattutto Pascali non si limitano ad occupare lo spazio, ma lo articolano plasticamente, proiettandolo oltre i limiti della galleria ad evocare un ambiente più vasto rispetto a quello materialmente ingombrato.⁵⁰

Tuttavia, quanto lo spettatore ne *La Cina* è estromesso dal luogo della rappresentazione, tanto torna ad essere protagonista dell’opera e dello spazio espositivo, di nuovo agibile e quindi interpretabile, in *Burri* [fig. 13], esposto in occasione della medesima personale, dove, come sottolinea Luigi Ficacci, la triplice fila di sedie in legno, emblema della contemplazione, dà luogo ad una sorta di “orazione panegirica”, “una macchina allegorica, che attende, accoglie e fa agire la presenza eventuale dell’osservatore, quanto la *Cina* l’escludeva e la respingeva”.⁵¹

Dal caldo al freddo riuscirà ad unificare le due tipologie di fruizione ponendosi da una lato, come “macchina allegorica” per coloro che vorranno penetrarvi e tentarne il percorso, dall’altro come palcoscenico, realtà “altra”, per coloro che ne resteranno al di fuori per osservare le peripezie degli arditi sperimentatori.

Inoltre, non solo l’opera in sé, ma anche l’atto di allestire la mostra diverrà per Ceroli un momento per fare “spettacolo”, per uscire cioè dalle modalità operative proprie della scultura e della pittura tradizionali.

Una tappa fondamentale in tale percorso è costituita dalla *Cassa Sistina* [fig. 10], presentata alla Biennale di Venezia del 1966. A differenza dei poco precedenti *Cannoni* di Pascali che, esposti alla galleria Sperone di Torino, costituivano un ambiente soltanto se allestiti tutti assieme all’interno di uno spazio, la cassa di Ceroli è di per sé un *environment*, o meglio, spiega Nello Ponente, “è la definizione dell’ambiente lasciato allo spettatore che, così, è pienamente partecipe, ed egli stesso protagonista, della vicenda che si svolge all’interno che può essere variata semplicemente mutando la posizione, e quindi il rapporto con lo spazio, dei profili intagliati”.⁵² Vicenda che, pur evocandola, palesa così la sua finzione rispetto a quella narrata dagli affreschi michelangioleschi.

Tale riflessione sull’*environment* viene ulteriormente approfondita dall’artista durante i suoi due soggiorni negli Stati Uniti tra il 1966 e l’anno successivo. Dalle lettere inedite da lui inviate a De Martiis emerge chiaramente la volontà

di realizzare una mostra intesa come opera in sé, come “unico pezzo nelle due sale delle galleria”,⁵³ capace di coinvolgere attivamente lo spettatore.

Inoltre, si legge che a New York “per una settimana ci sono stati degli spettacoli, art tecnologi fatti da Rauschenberg, Faltrome, Jan Cage e molti altri, il tutto però abbastanza disastroso ma sempre con moltissimo pubblico [sic]”.⁵⁴ Ceroli fa riferimento a 9 *Evenings: Theatre & Engineering*: un ciclo di *performances* (perlopiù una per sera) basate sull'utilizzo delle nuove tecnologie, organizzato da Robert Rauschenberg e dall'ingegnere Billy Klüver e tenutosi tra il 13 e il 23 ottobre 1966 nell'edificio di New York dove nel 1913 si era svolto l'*Armory Show*. È quindi probabile che De Martiis, venuto così a sapere dell'evento, abbia iniziato a pensare ad un possibile *Teatro delle Mostre*. Successivamente, l'artista rende conto dei suoi rapporti con Roy Lichtenstein, con Jasper Johns ed in particolare con Andy Warhol: “Sono stato allo studio di WARHOL. È veramente molto simpatico e gentile nei prossimi giorni viene a studio poi lui è stato molto contento di conoscermi”.⁵⁵ E proprio a Warhol avrebbe dovuto essere dedicata la personale alla Bonino Gallery del 1967, costituita da enormi farfalle dalle ali pieghevoli in legno e in lamiera ondulata occupanti una sala espositiva [fig. 6] a cui si accedeva attraversando un primo spazio nel quale era collocata la sagoma di un uomo e la sua ombra proiettata sul pavimento e sulla parete. “Vorrei intitolarlo WARHOL l'uomo sarebbe lui e le farfalle per i suoi fiori”,⁵⁶ scrive Ceroli, facendo probabilmente riferimento alla personale del 1965 in occasione della quale l'artista americano aveva decorato le pareti della galleria Sonnabend di Parigi con sagome serigrafiche dei fiori colorati, dando vita ad un vero e proprio *environment*.

Tuttavia, la mostra allestita alla Bonino Gallery, forse perché troppo influenzata dal modello statunitense, appare meno innovativa di quanto lo sarebbe stata se Ceroli avesse portato a termine l'idea iniziale, di cui aveva fatto partecipe De Martiis attraverso un disegno inviatogli pochi mesi prima. La prima sala espositiva sarebbe stata occupata da cassette in legno contenenti fiori e farfalle ad evocare il vicino Central Park, mentre all'esterno della galleria un “MARCIAPIEDE di LEGNO CON SOPRA una folla ENORME che sono fermi e che camminano in mezzo alla strada (che l'attraversano)”.⁵⁷ Di nuovo il tema dei percorsi incrociati che darà poi luogo a *Dal caldo al freddo*. Lo spettatore potenziale, quello che cammina per la strada, diviene sagoma, attore immobile ma colto nell'atto di fare un passo, ed è circondato, a differenza delle statue in gesso di George Segal, dalla realtà vera, transeunte e contingente.

La mostra newyorkese avrebbe inoltre previsto la realizzazione di una terza opera: “si tratta di due grandi ascensori che si muovono verticalmente, di cui uno è pieno delle mie sagome e l'altro è vuoto e vorrei farci salire la gente”.⁵⁸ Sagome come spettatori e spettatori come sagome. Il visitatore sarebbe così

divenuto necessario ed indispensabile, non solo come parte attiva, osservatore pensante, elemento che dà vita, intervenendovi, all'opera; bensì come vero e proprio medium, il cui corpo avrebbe assunto la stessa densità e valenza delle sagome in legno.

Dopo tale equiparazione, il passaggio dal camminare cristallizzato della sagoma sul marciapiede all'esterno della galleria, a quello reale dei visitatori in *Dal caldo al freddo* risulta logicamente conseguente.

Equiparazione che, un anno prima del *Teatro delle Mostre*, torna nella *Gabbia dei Centouccelli* presentata in occasione de *Lo spazio dell'immagine* [fig. 11].⁵⁹ Come le assi di legno designano l'area del labirinto presentato alla Tartaruga, a Foligno i tre cubi concentrici rivestiti di rete metallica delimitano uno spazio, una scena aperta verso la platea, in cui è possibile entrare. Inoltre, in questa struttura esiste ancora un centro in cui lo spettatore può sedersi di fronte ad una sagoma già seduta che forse allude al suo stesso autore.

Il lavoro di Ceroli si addentra così sempre di più in una dimensione spazio-temporale teatrale, nel senso definito da Alberto Boatto nel testo di presentazione della collettiva tenutasi alla galleria L'Attico di Roma dal titolo *Fuoco Immagine Acqua Terra*.⁶⁰ L'arte, afferma il critico, è divenuta spettacolo, giacché, facendo riferimento alla tradizionale concezione del quadro come finestra affacciatesi sull'al di là, sul mondo, adesso "lo spettacolo al di là si è rovesciato nel di qua e, non rimandando più ad un 'altrove' ma svolgendosi nel 'qui', d'ora in avanti occorre non già fingere bensì fare spettacolo".⁶¹ E uno dei numerosi modi possibili per trasformare l'arte in spettacolo, scrive Boatto, è il genere teatrale della pantomima proposto da Ceroli: sagome in legno salgono e scendono una scala mentre un'altra silhouette è seduta nella prima di tre file di sedie disposte su una piattaforma leggermente rialzata da terra. Il teatro metafisico ed illusionistico di cui queste sono protagoniste, diviene teatro reale grazie alla partecipazione dello spettatore che "è chiamato ancora una volta a sostenere un ruolo inventivo di partner nei confronti delle silhouette appiattite"⁶²: spostando il suo sguardo da una figura all'altra, fa scorrere le sagome in sequenza come se fossero fotogrammi su una pellicola, ed aprendo e chiudendo con le mani alcune parti di esse, conferisce loro movimento proprio come fa un marionettista con i suoi burattini.

Dalla pantomima al teatro il passo è breve. Ma prima di giungere al teatro vero e proprio, Ceroli mette in scena un teatro di natura artificiale.

Nel 1968 allestisce a Milano una serie di grandi *Ninfee* in legno galleggianti su blocchi di ghiaccio in liquefazione [fig. 17]. L'utilizzo del ghiaccio, come in *Dal caldo al freddo* e nell'azione *Io, piramide di ghiaccio* presentata al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1969,⁶³ trova la sua motivazione nel legno: i blocchi ghiacciati, alla stregua dei molteplici materiali utilizzati successivamente, sono considerati dall'artista nella loro elementarità e povertà, come elementi

alternativi e comparativi rispetto al suo strumento prediletto. È la materia la sua prima fonte d'ispirazione ed il principale elemento su cui agire.

Parallelamente, Ceroli accetta la proposta offertagli dal regista Luca Ronconi di realizzare le scenografie per il *Riccardo III*, dramma shakespeariano da presentare al Teatro Stabile di Torino nel febbraio 1968.

La valenza scenica delle sue sculture era stata riconosciuta “ufficialmente” nel 1967, quando, in occasione della V Biennale di Parigi, alcune di esse erano state esposte nella sezione dedicata al teatro.⁶⁴ Consapevole quindi che il suo lavoro “di scultore è sempre teatrale e ‘enviromentale’”,⁶⁵ l'artista, per il *Riccardo III* non progetta *ex novo* alcuna scenografia, bensì ripropone, cambiandone le dimensioni ed il raggruppamento, alcune opere già esposte nelle mostre precedenti.

Infatti, come messo in luce da Crispolti, la scultura di Ceroli, non è concepita per un luogo preciso (come gli *environments* tradizionali), ma può occupare innumerevoli spazi, assumendo ogniquale volta significati e “ruoli” diversi, proprio come l'attore sul palcoscenico: nascendo dall'incastro e dalla giustapposizione di sagome bidimensionali, essa azzerà la problematica strutturale della scultura tradizionale e rinuncia ad una spazialità totale, per proporre costruzioni sceniche “alternative perché innaturali rispetto alla spazialità corrente, praticabili quali altra realtà, spazio di sorpresa e di ammiccante immaginazione, d'evocazione ironica”.⁶⁶

La mostra/evento che ne deriva risulta pertanto “teatrale”: atto in sé che coinvolge attivamente lo spettatore, costringendolo, come già accadeva nella scultura *Sì-No* (1964) [fig. 18], “a dubitare dell'affermazione dello spettacolo che la scultura offre, mentre gli gira intorno”;⁶⁷ o, come succede nel *Riccardo III*, mentre la osserva dalla platea del teatro; oppure, in *Dal caldo al freddo*, mentre ne percorre i meandri.

“Sul palcoscenico, ho tenuto le mie più belle mostre”,⁶⁸ dichiarerà l'artista, sottintendendo una coerenza ed una continuità nel passaggio, messo in luce da Celant nel 1968 su *Casabella*, dall’“archi-scultura” dei suoi esordi alla “scenoscultura” del *Riccardo III*, tra i cui modelli di riferimento, secondo il critico, devono essere annoverati: il Teatro Povero di Grotowski per la volontà di rendere partecipe il pubblico all'azione; *En Attendant Godot* di Samuel Beckett per il senso di metafisica attesa, e di nuovo, Leonardo Da Vinci.⁶⁹

Franco Quadri invece dichiarerà che il *Riccardo III* “fu un'esperienza memorabile destinata a lasciare un segno preciso”; infatti, chiuso il sipario, “si sente parlare già al di fuori del palcoscenico di un teatro delle mostre”,⁷⁰ ipotizzando così un possibile nesso tra la scenoscultura dell'artista e l'ideazione del Festival della Tartaruga. Dopo aver tenuto la sua mostra sul palcoscenico teatrale, Ceroli è pronto per trasferire il teatro in galleria.

Osservazioni conclusive: il balletto infinito della scultura

Dal caldo al freddo, pur non presentando le tipiche sagome antropomorfe in legno, appare un'opera emblematica della ricerca del suo autore, giacché postula, a partire dal titolo, la *liminalità* quale dimensione specifica del fare artistico.

La dimensione delle sculture di Ceroli infatti non è assertiva, né definitiva, ma evanescente come evanescente ed effimero è il processo che trasforma un elemento nel suo contrario. L'artista ci chiama ad agire intorno e/o all'interno della scultura, in un moto perpetuo tra gli opposti che alla fine, tendendo all'infinito attraverso l'*escamotage* della serializzazione, arrivano a coincidere: il passato con i suoi archetipi, la sua arte, la sua storia precipuamente italiana sconfinano nel presente *massmediatico* e globale; il Sì nel No; il caldo nel freddo; l'arte nell'architettura o nel teatro; e viceversa.

“Ho usato il teatro come una mostra, ho usato il palcoscenico come fosse una galleria”, dichiarerà Ceroli che a partire dal 1968 codifica ed applica un'effettiva interscambiabilità tra arte e teatro: “Da allora è cambiato tutto. Ogni lavoro diventava l'assaggio per quello che accadeva dopo. Era un balletto infinito”.⁷¹

Infatti, dall'intervento presentato in occasione del *Teatro delle Mostre* scaturiranno da un lato, la scenografia del *Candelaio* presentato al Teatro La Fenice di Venezia nel 1968 e l'azione *Io, piramide di ghiaccio* messa in atto al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1969; dall'altro, il *Labirinto*, esposto l'anno successivo alla mostra *Quatre artistes italiens plus que nature* al Musée des Arts Décoratifs di Parigi.⁷²

La scenografia del *Candelaio* [fig. 19] prevederà infatti due ripiani di porte, tra le quali, quelle del fondo saranno disposte l'una dopo l'altra, imponendo agli attori una sequenza di aperture e un continuo incrociarsi di percorsi. Tuttavia, se alla Tartaruga le porte del labirinto vengono costruite *ex novo*, al Teatro La Fenice acquisiranno lo statuto di *objet-trouvé*, giacché prelevate dai depositi dei teatri di Roma, dai rovecchi, da vecchi palazzi in demolizione. “Questa assenza del tipico medium costruttivo, il legno glabro di pino”, puntualizza Quintavalle, implica una “riduzione della materia a sistema di percorsi”, “dunque, teatro come architettura di percorsi, e, quindi di rappresentazione di spazi possibili”,⁷³ o meglio, di spazi moltiplicabili come quelli che l'artista aveva proposto nelle gallerie d'arte attraverso la sequenza delle sue sagome prima, e delle porte in legno poi. Ceroli infatti, anche in galleria, agisce come “architetto di strutture con i passaggi presupposti, coi percorsi obbligati, un progettista che non esita ad elaborare in funzione di tale scopo una sintassi particolare”.⁷⁴

Lo avevano già dimostrato le cento sagome dell'*Aria di Daria* [fig. 20], *environment* allestito alla galleria De' Foscherari di Bologna nel gennaio 1968,

le quali, attraverso i loro tre profili incernierati, suggerivano infinite combinazioni e relazioni spaziali. “Il visitatore”, spiegava Pietro Bonfiglioli, “trova assiepata di fronte all’ingresso ed è costretto ad attraversare questa giungla illusionistica [...] Il percorso che egli traccia per uscire dal labirinto è una ricerca di significato, un tentativo di superare l’insignificanza a cui si sente esposto”.⁷⁵ Inoltre, alla stregua di *Dal caldo al freddo*, il labirinto presentato a Bologna aveva già offerto al visitatore la duplice possibilità di penetrarvi facendone esperienza dal suo interno, e al contempo di averne visione d’insieme, osservandolo da un angolo della sala dove era stato collocato un pozzo di mattoni contenente del ghiaccio secco fumante, anticipazione del rapporto tra il caldo materiale del legno ed il freddo blocco ghiacciato che sancisce la conclusione del percorso proposto alla Tartaruga nel maggio 1968. Dall’*Aria di Daria*, passando *Dal caldo al freddo*, Ceroli giungerà a progettare il *Labirinto* del 1969 [fig. 21], il quale, composto da quaranta elementi modulari di materiali diversi, costituirà un’articolazione spaziale molto più geometrica, ortogonale e complessa, ma per questo non meno capace di coinvolgere lo spettatore nel suo arduo percorso.

Il modello preso a riferimento per tali strutture geometriche, rimane la perfezione della cultura classico-rinascimentale, della quale l’artista offre un’interpretazione personale, basata probabilmente, come ipotizza Quintavalle, sulla possibilità per gli italiani di creare in nome di “un sostrato occidentale che sta alla base della nostra cultura. [...] Noi cioè elaboriamo forme storiche, pensiamo forme storiche, e tali sono appunto, per eccellenza le strutture di Ceroli”.⁷⁶

Dunque, la nostra identità visiva e culturale si cala e si reifica nel presente, acquisendo però quella sottile, ma spietata ironia che caratterizza non solo la produzione dell’artista in questione ma anche l’arte italiana fino ai giorni nostri.

In particolare, Ceroli attraverso l’aspetto ironico-ludico, ha dotato di ambiguità le immagini, le strutture e i materiali che nella coeva ricerca americana (dalla Pop Art alla Minimal Art) erano presentate invece nella loro perentorietà ed emblematicità. Così facendo, l’appropriazione del reale è divenuta, come evidenzia Crispolti, “familiarizzazione, ricostruzione di una naturalezza di rapporti, di sensi, del sentire, contro l’invasiva alienazione della sfera meccanica, industriale, contro l’obbligante persuasione pubblicitaria, misura unilaterale del banale quotidiano”.⁷⁷

Possiamo pertanto concludere ribadendo che Ceroli, pur avendo sicuramente captato ed elaborato le modalità operative proposte dalle coeve ricerche internazionali, nell’arco della sua attività è sempre riuscito a conservare e a farsi mentore di un’autonomia linguistica e di un’identità visivo-culturale prettamente italiane.

TAVOLE

1 Mario Ceroli, *Dal caldo al freddo* allestito alla galleria La Tartaruga di Roma, 1968. Fotografia b/n, courtesy Mario Ceroli, Roma.

2 Mario Ceroli, *Dal caldo al freddo* allestito alla galleria La Tartaruga di Roma (fine del percorso), 1968. Fotografia. Da *Teatro delle Mostre* (Roma: Marcalibri/Lerici editore), p. n. n. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

3 Mario Ceroli, *Uomo di Leonardo*, 1964. Legno, 203 x 200 x 22 cm, collezione Franchetti, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

4 Mario Ceroli, *La pantera*, 1964. Fotografia b/n. Da *Ceroli* (Firenze: La casa Usher, 1983), p. n. n. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

5 Mario Ceroli, *Ultima cena*, 1965. Legno, 147 x 230 x 65 cm, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

6 Mario Ceroli, *Farfalle*, 1966. Fotografia b/n. Da *Mario Ceroli* (New York, 1967), p. n. n. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

7 Mario Ceroli, *La punta del mondo*, 1967. Legno, 400 x 200 x 200 cm, proprietà dell'artista, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

8 Mario Ceroli, tre *Cavalli* della scenografia per il *Riccardo III*, Teatro Stabile di Torino, 1968. Fotografia b/n. Da *Ceroli* (Parma, 1969), fig.58. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

9 Mario Ceroli, *Adamo ed Eva*, 1964. Legno e smalto, 212 x 163 x 22 cm, collezione Franchetti, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

10 Mario Ceroli, *Cassa Sistina* (esterno ed interno), 1966. Legno, dimensioni esterne: 245 x 300 x 207 cm, proprietà dell'artista, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

11 Mario Ceroli, *Gabbia*, 1967. Fotografia b/n. Da *Lo spazio dell'immagine* (Venezia: Alfieri edizioni d'arte, 1967), 80. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

12 Mario Ceroli, scenografia per il *Riccardo III* di Shakespeare, regia di Luca Ronconi, Teatro Stabile di Torino, 1968. Fotografia b/n, courtesy Mario Ceroli, Roma.

13 Mario Ceroli, *Burri*, 1966. Legno, 350 x 400 cm, collezione Mariella Genova, Biella. Fotografia b/n, courtesy Mario Ceroli, Roma.

14 Mario Ceroli, *La scala*, 1965. Legno, 248 x 353 x 200 cm, proprietà dell'artista, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

15 Mario Ceroli, *Piper*, 1965. Legno, 200 x 200 x 200 cm. Fotografia b/n. Da *Ceroli* (Parma, 1969), fig. 18. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

16 Mario Ceroli, *La Cina*, 1966. Legno 500 x 500 x 200 cm, proprietà dell'artista, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

17 Mario Ceroli, *Ninfee*, 1968. Legno, ciascuna: 29 x 33 x 14 cm, vasca: 400 x 300 cm. Fotografia b/n. Da *Ceroli* (Parma, 1969), fig. 47. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

18 Mario Ceroli, *Sì-No* (recto e verso), 1964. Legno, 142 x 150 cm, proprietà dell'artista, Roma, courtesy Mario Ceroli, Roma.

19 Mario Ceroli, *CaldeLaio*, 1968. Fotografia b/n. Da *Ceroli* (Parma, 1969), fig. 68. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

20 Copertina da *Ceroli*. *Aria di Daria* (Bologna, 1968). Courtesy Mario Ceroli, Roma.

21 Mario Ceroli, *Labirinto* (particolare), 1969. Legno, vetro, plastica e materiali vari, 40 elementi di 100 x 100 x 25 cm ciascuno, collezione privata. Fotografia b/n. Da *Ceroli* (Parma, 1969), fig. 53. Courtesy Mario Ceroli, Roma.

- ¹ Mario Ceroli, intervista dell'autore, 1° dicembre 2009.
- ² L'autrice ha dedicato uno studio monografico alla rassegna: Ilaria Bernardi, *Il Teatro delle Mostre, Roma, maggio 1968* (Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, a. a. 2009/2010); in parte confluito nel saggio ID., "Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre", *Quaderni di scultura contemporanea*, n. 10 (2011): 75-92. Inoltre, per quanto riguarda la tipologia di documentazione fotografica realizzata durante la manifestazione, con particolare riferimento all'intervento presentato da Cesare Tacchi, si veda: Giuliano Sergio, "Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70", *RolsA II, Rivista on line di Storia dell'Arte*, n. 2 (2004): p. n. n. Infine, per approfondimenti di più ampio respiro si vedano i recenti: Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970* (Milano: Electa, 2010); *Il confine evanescente. Arte italiana: 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio ed Anna Mattiolo (Milano: Electa, 2010); *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*. A cura di Silvia Bignami e Alessandra Pioselli (Milano, Museo del Novecento, 2011). Cat. (Milano: Electa, 2011); *Arte Povera 2011*. A cura di Germano Celant (Bologna: MAMbo; Roma: MAXXI; Torino: Castello di Rivoli; Milano: Triennale di Milano, Bergamo: GAMeC; Napoli: Museo MADRE; Bari: Teatro Margherita; Roma: Galleria nazionale d'arte moderna, 2011-2012). Cat. (Milano: Electa, 2011).
- ³ Locandina della rassegna riprodotta in: *Teatro delle Mostre* (Roma: Galleria La Tartaruga, 1968). Cat. (Roma: Marcalibri/Lerici editore), p. n. n.
- ⁴ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1972).
- ⁵ Harold Rosenberg, "De-aestheticization", in *The De-definition of Art* (Londra: Secker & Warburg, 1972). Trad. "La de-estetizzazione dell'arte", in *La s-definizione dell'arte* (Milano: Feltrinelli, 1975), 25-34.
- ⁶ Ceroli, intervista dell'autore, 1° dicembre 2009.
- ⁷ Maurizio Calvesi, intervista dell'autore, 1° aprile 2009.
- ⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938; Parigi: Gallimard, 1964). Trad. *Il teatro e il suo doppio* (Torino: Einaudi, 1968).
- ⁹ Si ricordino, tra le altre, le prime mostre dell'Arte Povera, *Lo spazio dell'immagine* (Foligno: Palazzo Trinci, 1967); *No stop teatro* (Roma: Libreria Feltrinelli, 1968); ed *Il percorso* (Roma: Galleria Arco d'Alibert, 1968).
- ¹⁰ Si vedano, a titolo esemplificativo, i numeri della rivista *Sipario* interamente dedicati, l'uno [n. 230 (1965)] al Teatro della crudeltà, l'altro [n. 260 (1967)] al Teatro futurista.
- ¹¹ Plinio De Martiis, "Conversazione con Plinio De Martiis", intervista di Arabella Natalini, in id., *La galleria La Tartaruga. Verso le poetiche dell'oggetto. Roma 1954-1964* (Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a. a. 1994/1995), 121.
- ¹² Gli artisti in ordine di partecipazione sono: Gioietta Fioroni, Ciriaco Ciriaco, Giulio Paolini, Ettore Innocente, Paolo Icaro, Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari, Franco Angeli, Enrico Castellani, Paolo Scheggi, Mario Ceroli, Cesare Tacchi, Alighiero Boetti, Gino Marotta, Renato Mambor, Fabio Mauri, Laura Grisi, Sylvano Bussotti, Loreto Soro, Nanni Balestrini, Goffredo Parise.
- ¹³ Maurizio Calvesi, "Arte e tempo", in *Teatro delle Mostre*, p. n. n.
- ¹⁴ Lorenza Trucchi, "Il festival della disobbedienza", *Europa*, 22 giugno, 1968, 58.
- ¹⁵ Filiberto Menna, "Il Teatro delle Mostre ovvero delle sorprese", *Il Mattino*, 9 giugno, 1968.
- ¹⁶ Achille Bonito Oliva, *Luoghi del silenzio imparziale: labirinto contemporaneo* (Milano: Feltrinelli, 1981).
- ¹⁷ Ibid., 81-89.
- ¹⁸ Per approfondimenti, si veda: Robert Morris. *From Mnemosyne to Clío: The Mirror to the Labyrinth*. A cura di Thierry Prat (Lione:

- Musée d'art contemporain, 1998-2000). Cat. (Milano: Skira, 2000).
- ¹⁹ Calvesi, "Arte e tempo", p. n. n.
- ²⁰ Tommaso Trini, "Le notti della Tartaruga", *Domus*, agosto 1968, 41.
- ²¹ Achille Bonito Oliva, "Per nuove grammatiche: Il Teatro delle Mostre", *Marcatrè*, luglio -settembre 1968, 206-207.
- ²² ID., "Un festival della pittura alla 'Tartaruga' di Roma. Il teatro delle mostre", *Sipario*, luglio 1968, 7.
- ²³ Goffredo Parise, *Conversazione su nastro*, audiocassetta, trascritta dall'autore, 1968, Fondo La Tartaruga-Materiali audio e video, Archivio di Stato, Latina.
- ²⁴ Ceroli, intervista dell'autore, 1° dicembre 2009.
- ²⁵ Arturo Carlo Quintavalle, "Il progetto e l'ambiente", in *Ceroli* (Parma: Istituto di Storia dell'arte, 1969). Cat. (Parma, 1969), 30.
- ²⁶ Non essendo possibile affrontare in questa sede la complessa questione terminologica relativa alla denominazione degli artisti gravitanti attorno alla galleria La Tartaruga, si segnalano alcuni testi che ne rappresentano i principali snodi: Cesare Vivaldi, *La giovane scuola di Roma*, "Il Verri", n. 12 (1963), 101-105; Maurizio Calvesi, "Ricognizione e Reportage", in *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, 7ª ed. (1966; Bari: Editori Laterza, 2008), 280-294. Originariamente pubblicato in: *Collage. Dialoghi di cultura*, n. 1 (1963); Maurizio Fagiolo Dell'Arco, "La figurazione «novissima»", in *Rapporto '60: le arti oggi in Italia* (Roma: Bulzoni Editore, 1966), 20-26; Maurizio Calvesi, in *8 pittori romani*. (Bologna: Galleria De' Foscherari, 1967). Cat. (Bologna, 1967), p. n. n.
- ²⁷ Cfr.: Denis Viva, "L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta", *Palinsesti*, n. 1 (2011): 63-82, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/17/16>.
- ²⁸ Arturo Carlo Quintavalle, "I «segni» di Ceroli", in *Ceroli* (Parma), 11.
- ²⁹ Giuliano Briganti, "Lo scultore con la sega elettrica", *L'Espresso*, 9 gennaio, 1966.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Mario Ceroli, [dichiarazione dell'artista], in Luigi Ficacci, "Allegoria della moltiplicazione", in *Mario Ceroli. Carte*. A cura di id. (Roma: Istituto Nazionale per la Grafica-Calcofografia, 2002). Cat. (Milano: Mazzotta, 2002), 38, 46.
- ³² Enrico Crispolti, "Il linguaggio - Sul linguaggio plastico di Ceroli", in *Mario Ceroli. Analisi di un linguaggio e di un percorso*. A cura di id. (Bari: Castello Svevo, 2003). Cat. (Milano: Federico Motta editore, 2003), 20.
- ³³ Ibid., 14.
- ³⁴ Maurizio Calvesi, "Dritto e rovescio", in *Catalogo 2*, febbraio 1965, p. n. n.
- ³⁵ Dario Micacchi, "Una neo-metafisica degli oggetti della città", *L'Unità*, 10 aprile, 1965.
- ³⁶ Arturo Carlo Quintavalle, "Architettura, scultura, storia", in *Ceroli* (Parma), 15-22.
- ³⁷ Il riferimento è ai leonardeschi *Studies for the Equestrian Monument* (1508-10) conservati presso la Royal Library di Windsor.
- ³⁸ Cfr.: Viva, "L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta", 63.
- ³⁹ Giorgio De Marchis, "Ceroli costruisce una casa", in *Catalogo 3*, giugno 1966, p. n. n.
- ⁴⁰ *Lo spazio dell'immagine* (Foligno: Palazzo Trinci, 1967). Cat. (Venezia: Alfieri edizioni d'arte, 1967).
- ⁴¹ Cesare Brandi, "Il meglio delle scene", *La fiera letteraria*, 21 marzo, 1968. Per approfondimenti relativi ai parallelismi finora tracciati tra le opere di Ceroli e le immagini storico-artistiche italiane, si veda: Quintavalle, "Architettura, scultura, storia", 15-22.
- ⁴² Maurizio Calvesi, "Le idee sono di tutti", in *Ceroli* (Roma: Galleria La Tartaruga, 1966). Cat. (Roma, 1966), p. n. n.
- ⁴³ Giulio Carlo Argan, "Nuove tecniche d'immagine", in *VI Biennale d'Arte della Repubblica di San Marino. Nuove tecniche d'Immagine*. (San Marino: Palazzo dei Congressi, 1967). Cat. (Venezia: Alfieri edizioni d'arte, 1967), 13-17.

- ⁴⁴ Ceroli, [dichiarazione dell'artista], in Ficacci, "Allegoria della moltiplicazione", 31.
- ⁴⁵ Claudio Cintoli, [testo scritto nel 1967], cit. in Ceroli (Parma), 60-62.
- ⁴⁶ Maurizio Fagiolo dell'Arco, "L'archi-scultura di Ceroli", in *Rapporto '60*, 184.
- ⁴⁷ Nello Ponente, "I profili di legno di Ceroli", *Avanti!*, gennaio, 1966.
- ⁴⁸ Alberto Boatto, "Mario Ceroli", *Qui arte contemporanea*, marzo 1967, 26-27.
- ⁴⁹ Calvesi, "Le idee sono di tutti", p. n. n.
- ⁵⁰ Maurizio Calvesi, "Cronache e coordinate di un'avventura", in *Roma anni '60: al di là della pittura*. A cura di Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1990-1991). Cat. a cura di Rossella Siligato (Roma: Carte Segrete, 1990), 28.
- ⁵¹ Ficacci, "Allegoria della moltiplicazione", 31.
- ⁵² Nello Ponente, "Gruppi di opere: pitture, sculture e grafiche", in *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte*. (Venezia: varie sedi, 1966). Cat. (Venezia, 1966), 91-92.
- ⁵³ Mario Ceroli, lettera a Plinio De Martiis, fine 1966 ca., busta 23, Fondo La Tartaruga, Archivio di Stato, Latina.
- ⁵⁴ Ibid.
- ⁵⁵ Mario Ceroli, lettera a Plinio De Martiis, 23 gennaio 1967, busta 23, Fondo La Tartaruga, Archivio di Stato, Latina.
- ⁵⁶ Ibid.
- ⁵⁷ Ceroli, lettera a Plinio De Martiis, fine 1966 ca.
- ⁵⁸ Ibid.
- ⁵⁹ "Mario Ceroli: Gabbia. 1967", in *Lo spazio dell'immagine*, 80-81.
- ⁶⁰ *Fuooooooooo Immmmmagine Accqqqua Terrrrrrra* (Roma: Galleria L'Attico, 1967). Cat., testi di Alberto Boatto e Maurizio Calvesi (Roma, 1967).
- ⁶¹ Alberto Boatto, "Lo spazio dello spettacolo", in *ibid.*, p. n. n.
- ⁶² Ibid.
- ⁶³ *Io, piramide di ghiaccio* consisteva in una piramide di ghiaccio sormontata da una palla di fuoco atta a produrre lo scioglimento dei blocchi ghiacciati sottostanti.
- ⁶⁴ Si veda: Giorgio de Marchis, "Biennale di Parigi", *Marcatrè*, aprile 1966, 320-322.
- ⁶⁵ Marisa Rusconi, "Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico", *Sipario*, aprile 1969, 20.
- ⁶⁶ Crispolti, "Il linguaggio – Sul linguaggio plastico di Ceroli", 14-16.
- ⁶⁷ Germano Celant, "La scenoscultura di Ceroli", *Casabella*, luglio 1968, 60-62.
- ⁶⁸ Ceroli, intervista dell'autore, 1° dicembre 2009.
- ⁶⁹ Celant, "La scenoscultura di Ceroli", 60-62.
- ⁷⁰ Franco Quadri, "Questo è il teatro di Ceroli", intervista a Mario Ceroli, in *Ceroli*. A cura di Maurizio Calvesi (Firenze: Forte Belvedere, 1983). Cat. (Firenze: La casa Usher, 1983), 93.
- ⁷¹ Mario Ceroli, [dichiarazione dell'artista], cit. in Ficacci, "Allegoria della moltiplicazione", 36.
- ⁷² *Ceroli Kounellis Marotta Pascali. 4 artistes italiens plus que nature* (Parigi: Musée des Arts Décoratifs, 1969). Cat. testi di Maurizio Calvesi (Milano, 1969).
- ⁷³ Arturo Carlo Quintavalle, "L'ironia; scultura come rappresentazione", in *Ceroli* (Parma), 27.
- ⁷⁴ Ibid., 28.
- ⁷⁵ Piero Bonfiglioli, "La gaia scienza di Ceroli", in *Ceroli. Aria di Daria*. (Bologna: Galleria de' Foscherari, 1968). Cat. (Bologna: 1968), p. n. n.
- ⁷⁶ Quintavalle, "Architettura, scultura, storia", 17.
- ⁷⁷ Enrico Crispolti, "Il percorso", in *Ceroli Analisi di un linguaggio e di un percorso*, 39.