



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

Il ruolo della musica nella produzione artistica di Giuseppe Chiari

The role of music in the artistic production of Giuseppe Chiari

Relatore

Prof. Guido Bartorelli

Laureando: Matteo Comparin

Matricola: 1101882

Anno Accademico 2022/2023

Indice

3	Introduzione
4	Scheda Biografica
7	Ricognizione storiografica della saggistica critica su Giuseppe Chiari
7	Premesse Metodologiche
8	Bibliografia Ragionata
59	Temi e criticità ricorrenti nella storiografia su Giuseppe Chiari
59	Il valore del gesto
61	Una considerazione rinnovata dell'oggetto
63	Una sfaccettata sintesi linguistica
66	La forza didattica di un'esigenza sociale
69	Una storicizzazione complessa in una bibliografia diradata
71	Conclusione
73	Opere
87	Elenco delle illustrazioni
91	Bibliografia

Introduzione

Nel corso della mia esperienza universitaria ho maturato nel tempo un particolare interesse per tutte quelle esperienze di convergenza di discipline ai confini tra i vari linguaggi visivi e sonori, soprattutto tra arte e musica.

Nell'approcciarmi a questo lavoro di tesi mi sono avvicinato alla figura di Giuseppe Chiari, una figura sicuramente peculiare nel panorama artistico del secondo novecento seppur poco approfondita, che della sua formazione musicale ha fatto punto di partenza e perno fondamentale per tutta la sua carriera d'artista. Ho compiuto quindi un'indagine storiografica, accurata e il più approfondita possibile secondo le fonti oggi a disposizione, per esaminare in che modo l'anima musicale di Chiari si declini nella sua pratica artistica e il ruolo che la musica ha nella sua produzione in tal senso.

Partendo dai documenti critici che hanno preso in esame la figura di Giuseppe Chiari, ho cercato di far emergere al meglio quelli che sono i temi ricorrenti presi in esame dagli studiosi e anche quelle che sono le complessità di approccio ad una figura poliedrica come è quella di Chiari.

Scheda Biografica

Giuseppe Chiari nasce a Firenze nel 1926. Dopo aver conseguito la maturità al liceo scientifico prosegue gli studi universitari in Matematica e in Ingegneria, tra il 1946 e il 1951. Parallelamente si dedica agli studi di pianoforte e composizione, con un particolare interesse per la musica jazz. Negli stessi anni si interessa anche d'arte francese, affascinato da artisti quali Archipenko, Derain e Braque.

Già attratto dalle esperienze di John Cage, fondamentale per Chiari è l'incontro con Pietro Grossi, con il quale nasce un'intesa immediata che trova un fertile terreno comune nell'interesse di entrambi per il calcolo combinatorio applicato alla musica.

Proprio insieme a Grossi nel 1961 partecipa alla nascita dell'associazione Vita Musicale Contemporanea. Questa si propone di diffondere la conoscenza della musica contemporanea organizzando concerti di musica da camera di compositori italiani e internazionali. All'interno dell'associazione Chiari fa la conoscenza, tra gli altri, di Sylvano Bussotti e Heinz Klaus Metzger. Quest'ultimo, come sottolinea lo stesso Chiari nella sua autobiografia, lo introduce all'avanguardia internazionale.

Altri snodi significativi degli anni Sessanta furono il confronto con le ricerche di poesia visiva del Gruppo 70 e l'incontro con Fluxus, fondamentale per la nascita

e la diffusione dei suoi celebri *Gesti sul piano*, eseguiti nel 1962 da Frederic Rzewski al *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* di Wiesbaden.

Gli anni Settanta e Ottanta vedono un susseguirsi di occasioni che si rivelano tappe fondamentali per lo sviluppo del peculiare percorso artistico di Chiari. Tra queste vi sono delle significative rassegne collettive, come ad esempio Documenta 5 di Kassel, nel 1972, la partecipazione nello stesso anno alla Biennale di Venezia, a cui seguiranno altre due partecipazioni nel 1976 e nel 1978, nonché una serie di numerosi concerti e performance in tutta Europa e negli Stati Uniti.

Grande sperimentatore, Chiari sostiene sempre l'interazione tra musica, linguaggio, gesto e immagine. Si cimenta nell'ideazione di diversi *Metodi per suonare*, che vedono l'utilizzo di un ampio ed eterogeneo ventaglio di oggetti, dall'acqua, alla carta, sassi, capelli, che diventano non solo talvolta dei tramite di interazione con gli strumenti tradizionali, ma spesso anche veri e propri oggetti musicali.

Un'altra testimonianza di questa sperimentazione vede protagonista anche le partiture che, arricchendosi di segni e rappresentazioni grafiche dei gesti da eseguire, si trasformano fino al punto di rivendicare la loro autonomia di immagini come puri prodotti visuali. Questa evoluzione porta Chiari ad esplorare anche altri mezzi espressivi, primo fra tutti forse il collage, ma non manca una grande ricerca di soluzioni pittorico-gestuali che fanno ampio uso di scritte, segni

e timbri.

Questa ricerca del linguaggio, infine, fa di Chiari anche un prolifico scrittore: non solo scrive i suoi metodi per suonare, ma anche una serie di scritti e di riflessioni a carattere musicologico, nonostante non ne abbiano propriamente il fine, e artistico. Gli scritti di Chiari infatti traggono la loro forza nell'uso di *statement*, nel valore della parola atta non tanto ad esaurire un significato precostituito quanto più a farsi traccia, veicolo di tutta la forza espressiva della visione di Chiari dell'arte e della realtà che lo circonda.

Ricognizione storiografica della saggistica critica su Giuseppe Chiari

Premesse metodologiche

Posto come obiettivo di questo lavoro l'indagine storiografica della critica che si è occupata fino ad oggi della figura di Giuseppe Chiari, è doveroso prima di tutto rendere noto il criterio di ricerca e di analisi delle fonti su questo argomento.

In primo luogo, si è scelto di prendere in esame solamente il materiale saggistico che ha come oggetto, totale o parziale, la figura di Chiari e la sua produzione artistica. Vengono quindi esclusi i libri-opera pubblicati dall'artista, estratti di conferenze e interviste, fatta eccezione per i casi in cui questi ultimi risultino inseriti in volumi miscelanei.

In secondo luogo, l'analisi si è concentrata solamente sulle fonti ancora reperibili tramite reti bibliotecarie, online o, dove possibile, tramite l'acquisto diretto. Conseguentemente si omettono tutte le fonti primarie il cui accesso non è più

direttamente possibile.

Infine, il criterio di esposizione adottato è quello cronologico, nel tentativo di delineare al meglio se e come ci sia stata un'evoluzione contigua nell'approccio allo studio dell'artista, oppure in che momenti e in quali occasioni siano sorte nuove direttrici di analisi.

Bibliografia ragionata

ACHILLE BONITO OLIVA, *Come respiro primario* in ACHILLE BONITO OLIVA (A cura di), *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze, Centro Di, 1973, pp. 73-80.

Questo testo può essere considerato il primo testo critico nel quale compare citata la figura di Giuseppe Chiari. Il volume curato da Achille Bonito Oliva consta di una raccolta di saggi attraverso i quali l'autore ragiona sulla relazione tra la figura del critico d'arte e l'arte stessa, in un'epoca – quella della redazione del testo – in cui i confini tra artista e fruitore, tra spazio espositivo e spazio reale erano venuti meno.

Pur non essendo dei capitoli veri e propri, ogni saggio prosegue continuativamente il ragionamento generale ma è al contempo autonomo nella sua interezza, indagando aspetti specifici del tema attraverso uno costante confronto trasversale con le esperienze artistiche e culturali del Novecento.

Il saggio in esame propone una riflessione sul tema della corporeità dell'artista, che cessa di essere delineata come tramite della sua pratica (e quindi come confine tra artista e opera, tra messaggio e fruizione), e sull'urgenza di rendere così il corpo dell'artista il messaggio stesso¹. In quest'ottica anche la spazialità assume contorni nuovi, divenendo non più luogo di contemplazione della situazione, ma luogo di relazione in cui l'artista altro non è che un uomo che si rivolge ad altri uomini².

Poste queste premesse anche la dimensione temporale assume significati nuovi, non più intesa come parabola di un'esecuzione ma come apposizione di singoli attimi, trasgredendo così le forme spettacolari del teatro naturalistico per realizzarsi in un dilatamento orizzontale in cui le azioni non sono preconcepite ma nascono e avvengono nell'azione presente dell'artista³.

Nella riflessione dell'autore, qui restituita nelle sue parti essenziali, Chiari viene citato in qualità di esponente del movimento Fluxus, come occasione di

¹ A. BONITO OLIVA, *Come respiro primario* in ACHILLE BONITO OLIVA (A cura di), *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze, Centro Di, 1973, p. 73

² *Ivi*, p. 74

³ *Ivi*, p. 75

realizzazione di uno spazio fluido e orizzontale in cui le azioni sonore e gestuali travalicano la distanza con gli spettatori, stabilendo uno spazio di relazione umana e intercomunicante⁴.

TOMMASO TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, pp. 50-56.

Questo intervento di Tommaso Trini è il primo, tra quelli reperibili, interamente dedicato alla figura di Giuseppe Chiari, pubblicato nel numero tredici della rivista “Data, dati internazionali d’arte” nell’autunno del 1974.

Il saggio fonda le sue premesse sull’indagine del singolare approdo di Chiari al mondo dell’arte, in una transizione dall’essere un musicista tradizionalmente inteso all’essere artista, che si connota in modo peculiare anche all’interno dello stesso contesto culturale nel quale Chiari opera.

Dopo una riflessione sulle avanguardie storiche, connotate da un modello di trasgressione e anticipazione secondo lo schema edipico di uccisione del Padre e del passaggio del figlio a nuovo capo, la premessa del testo origina dalla crisi che tale modello assume nel contesto delle neoavanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta. In questo contesto in cui il Padre, inteso come padre delle avanguardie,

⁴ *Ivi*, p. 80

diventa egli stesso simbolo di superamento e trasgressione, le due strade possibili identificate dall'autore sono quelle dell'arte totale e dell'arte didattica⁵. Trini, poste queste condizioni, indaga su come Chiari si ponga in un'area di convergenza tra le due facendo perno su uno degli allora più recenti lavori di Chiari, "Musica Madre", in un duopolio in cui la figura del Padre rappresenta la continuità e la figura della Madre una capacità generativa sempre nuova e quindi discontinua⁶.

In quest'ottica in cui l'ultima possibilità di separazione dalla regola risulta la ripetizione dell'uguale, l'autore sottolinea come Chiari si ponga in maniera nuova, adottando come misura la "variazione nella differenza", andando a sottolineare quello che è un tema ricorrente nel pensiero e nell'opera dell'artista, ossia l'alterità contro l'identità⁷. Nel suo superamento del ruolo di musicista Chiari travalica l'alienazione gerarchica dei ruoli di compositore, esecutore e ascoltatore in una nozione di totalità che diventa atto di rivolta sociale, abbandonando il simulacro della specificità di un linguaggio⁸.

L'autore prosegue con un rapido excursus di alcune opere di Chiari, soffermandosi poi sul movimento Fluxus, precisando che l'artista è collocato all'interno del movimento nel settore del "teatro acustico" assieme, tra gli altri, a

⁵ T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, p. 50

⁶ *Ivi*, p. 51

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ivi*, pp. 52-53

Cage, Riley, Tudor e La Monte Young⁹. Si concentra poi sulla peculiarità della pratica artistica di Chiari, caratterizzata dal trattamento paritetico di qualsiasi materiale sonoro e visivo che egli aggrega attraverso la pratica della *performance*. In questa visione l'artista trova una nuova considerazione dell'oggetto nella quale non importa più lo specifico della sua funzione; l'oggetto musicale viene trattato come se non avesse alcuna funzione e al contrario oggetti senza funzione vengono trattati come oggetti musicali. In questo ribaltamento, in cui ogni oggetto è considerato come ogni altro, l'ultimo scarto da compiere per l'artista è fare sì che la musica sia per tutti, riprendendo quella trasgressione al concetto di ruolo che è emblematica nel suo *statement* "l'arte è facile"¹⁰.

CLAUDIO CERRITELLI (a cura di), *Giuseppe Chiari. Interventi di Claudio Cerritelli, Alessandra Vaccari, Enrico Pedrini*, Echo, Reggio Emilia, 1990

Il testo è un catalogo curato in occasione della mostra antologica dedicata a Giuseppe Chiari, organizzata a Reggio Emilia dall'Istituto di Cultura "ECHO" nel 1990. Gli interventi costituiti di questo testo sono volti a documentare la conferenza-spettacolo che l'artista ha tenuto nella serata inaugurale della mostra.

Il primo saggio, di Claudio Cerritelli, dal titolo "Sette note per Chiari" analizza,

⁹ *Ivi*, pp. 53-54

¹⁰ *Ivi*, p. 55

con un gioco di parole con l'immagine comune delle sette note musicali, sette aspetti dell'opera dell'artista. Il primo indugia sul rapporto tra la definizione di arte e l'arte che viene allestita in mostra, in un'urgenza, quella dell'allestimento di una mostra su Chiari, di rinnovare il rapporto presente delle opere con il pubblico in un contesto in cui non vi è la presenza diretta dell'artista, abbandonando qualsiasi dovere cronologico o intento dimostrativo¹¹. Il secondo indaga il valore della parola dell'artista in tempo reale, in cui l'autore ritrova allo stesso tempo la carica provocatoria che ha contraddistinto la carriera di Chiari e anche nuove fonti di polemica nei confronti del mondo codificato dell'arte. Sottolinea in particolar modo il flusso di considerazioni pungenti e impertinenti sullo stato delle arti, in cui si ritrova come un continuo presente tutta la carica rivoluzionaria dell'artista¹². Il terzo si occupa del rapporto tra arte e vita, tra le quali non c'è una separazione possibile, in un totale disimpegno nei confronti delle categorie dell'arte¹³. Il quarto è volto all'azione gestuale dell'artista, in cui l'autore sottolinea come la *performance* «determina senza volerlo uno spazio sacrale in cui la coscienza collettiva si sottomette alla concentrazione che l'artista emana nel luogo in cui è situato lo spettatore»¹⁴. Il quinto indaga la fisicità della musica, che nell'opera di Chiari non ha una codificazione rigida ma anzi si

¹¹ C. CERRITELLI (a cura di), *Giuseppe Chiari. Interventi di Claudio Cerritelli, Alessandra Vaccari, Enrico Pedrini*, Echo, Reggio Emilia 1990, p. 2

¹² *Ivi*, pp. 2-3

¹³ *Ivi*, p. 3

¹⁴ *Ivi*, pp. 3-4

ammanta di qualsiasi gesto possibile, in uno spettro di possibilità che rovescia e mescola l'identità dell'artista professionista e quella del dilettante¹⁵. Il penultimo si sofferma sul rapporto tra le partiture e la componente pittorico-visuale dell'artista, in una commistione sinestetica di annullamento dei confini linguistici verso una totalità della pratica artistica¹⁶. Il testo si chiude con un settimo punto, una chiosa che delinea la continuità della pratica artistica di Chiari¹⁷.

Il secondo saggio di Alessandra Vaccari, dal titolo "Basta un segnale" si apre con una riflessione su quanto sia sempre più difficile da parte di un artista svolgere attività critica. L'autrice, partendo dalle riflessioni di Chiari durante la conferenza-spettacolo, delinea come l'attività critica rimanga, anzi di come ciò che non è attività critica non sia competenza dell'artista. Questa attività critica è però sublimata, un'attività in cui l'opera è da leggere in senso complessivo, in cui significanti e significati si mescolano. In un'epoca in cui l'arte non ha un senso semantico diretto, anche la polemica diretta perde il suo motivo d'essere. La critica dell'artista assume quindi la forma dello "scherzo", che diventa metodo di lavoro e riscatto nei confronti del potere che lo prende sul serio, in una società ancora dominata dal culto dell'artista e dalle categorie dell'arte¹⁸. L'autrice, quindi, indaga come nella riflessione di Chiari venga data importanza alle sensazioni, al non rinnegare ciò che dà piacere estetico fino a prescindere dalla

¹⁵ *Ivi*, p. 4

¹⁶ *Ivi*, p. 5

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ivi*, p. 7

sua realizzazione tecnica e il suo statuto di “copia” o “originale”¹⁹. Successivamente l’autrice propone una riflessione sul rapporto, inestinguibile in Chiari, tra uomo e mondo, in cui la dimensione sociale è indispensabile, allo stesso tempo base per la nascita dell’arte e disfatta dell’artista²⁰. In quest’ottica di superamento della figura dell’artista, l’anticonformismo non origina più dai prodotti dell’artista, quanto più dalla relazione che il pubblico instaura con essi; demistificata la sua figura l’unica possibilità dell’artista è quella di esortare il pubblico ad affinare le proprie capacità di selezione tra la mole confusa e sterminata di segnali che lo investe²¹.

L’ultimo intervento del catalogo, scritto da Enrico Pedrini, si intitola “L’alterità in Giuseppe Chiari”. Questo saggio si apre con una digressione che prende la forma di un’accurata analisi dell’influsso che l’evoluzione dello studio della fisica ha avuto sul mondo dell’arte, i cui snodi principali si articolano nella sostituzione del principio di indeterminazione di Heisenberg al principio di ragion sufficiente di Leibniz, nella duplice natura della materia e nella concezione di una realtà unitaria, indivisibile e perennemente in mutamento²².

Successivamente, l’autore si concede un parallelismo sul sincretismo tra arte e scienza nella città di Firenze. Così come avvenuto durante il rinascimento con la

¹⁹ *Ivi*, p. 8

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ivi*, p. 9

²² *Ivi*, p. 10

nascita della prospettiva brunelleschiana e l'integrazione di misurazioni matematiche nel mondo della pittura (dalla matematica prospettica di Paolo Uccello, allo studio anatomico di Leonardo), Pedrini vede nella Firenze di metà Novecento un nuovo punto di incontro tra arte e scienza nell'associazione Vita Musicale Contemporanea - fondata da Pietro Grossi proprio assieme a Chiari e, tra gli altri a Sylvano Bussotti - che fa perno sulle esperienze di John Cage portate a Firenze proprio da Bussotti stesso²³.

La seconda parte del testo si concentra, invece, sul tema cardine in Chiari dell'alterità contro l'identità. Partendo dalla premessa che l'arte è viva solo quando fondata sul costantemente variabile e che la musica è intesa come un rapporto fattuale, e non proporzionale, tra corpi e gesti, l'autore sottolinea come in Chiari l'arte sia la "definizione dell'inverso dell'arte"²⁴. Un'arte che non può essere preconcepita, determinata dal comportamento delle sue parti, perché rinuncia a qualsiasi idea preconstituita, in cui è il tutto a determinare il comportamento di ogni singola parte e di cui non si può predire l'esito, quanto più la probabilità di verificarsi²⁵. In questa visione probabilistica, l'autore richiama la caratteristica della fisica quantistica per cui l'osservatore non è più solo indispensabile all'osservazione del fenomeno, ma la sua presenza diventa parte del fenomeno stesso. In quest'ottica l'opera di Chiari assume i contorni di

²³ *Ivi*, p. 11

²⁴ *Ivi*, p. 12

²⁵ *Ibidem*

un'azione liberatoria nei confronti del diaframma culturale legato alle categorie convenzionali dell'arte²⁶.

ENRICO PEDRINI, *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, Napoli, Ulisse & Calipso, 1992

Questo testo, pubblicato in occasione della mostra “Giuseppe Chiari - Studio Oggetto” tenutasi nella primavera del 1992, raccoglie tre saggi di Enrico Pedrini e si propone di fare una panoramica su quello che è uno dei temi più cari all'autore, ossia il sincretismo che intercorre tra l'alveo concettuale della Teoria Quantistica e le esperienze Fluxus nella Firenze degli anni Sessanta, all'interno della pratica artistica di Giuseppe Chiari.

Il saggio d'apertura, dal titolo “L'Irreversibilità nella Fisica e nell'Arte”, si propone come un ampliamento della prospettiva, già presentata dall'autore in altri interventi, sul riflesso che il portato epistemologico del progredire della Teoria Quantistica ha avuto sulla concezione della realtà. In un primo momento si concentra sullo scarto generato dalla sostituzione delle categorie del determinismo e della stabilità della Fisica Classica, con le categorie

²⁶ *Ivi*, p. 13

dell'indeterminazione e dell'imprevedibilità²⁷. In secondo luogo, si sofferma sulla categoria dell'irreversibilità, proveniente dalla Teoria dei Sistemi Dissipativi²⁸. L'autore pone poi l'accento sulle ripercussioni che queste hanno sull'esperienza umana, aventi come risultato la perdita di attribuzione di senso e di un fine oggettivo alla vita, ridimensionandola ad un flusso continuo di interazioni con l'universo e le sue parti. In quest'ottica «l'azione, per non perdere del tutto il suo senso attivo, è costantemente indotta da un potente bisogno di comunicare ed è sostenuta continuamente da una forte tensione a conoscere»²⁹. Il testo si chiude esprimendo un'esigenza di adeguamento tra il quadro cognitivo e quello esistenziale.

Gli altri due saggi si occupano specificatamente della figura di Chiari. Il primo, "Giuseppe Chiari e le Logiche Paraconsistenti", riprende *l'exkursus* scientifico del testo precedente, per sfociare poi in un'analisi seminale del ruolo dell'artista nell'opera di John Cage, nel suo essere partecipatore e non più osservatore del mondo che osserva (come l'osservatore nella teoria quantistica)³⁰. Segue poi una riflessione sulla parità del silenzio rispetto al suono, e dell'ascolto come momento

²⁷ E. PEDRINI, *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, Napoli, Ulisse & Calipso, 1992, p.9

²⁸ *Ivi*, p. 11

²⁹ *Ivi*, p. 9

³⁰ *Ivi*, p.24

di rilevazione passiva del fenomeno musicale³¹.

In quest'ottica il ruolo dell'artista non è più quello di produttore, ma di rilevatore dell'evento, in un'eco della pratica del ready-made di Duchamp³². L'autore si spinge poi nell'individuazione di due direttrici di questa rivoluzione compiuta da Cage, la prima nella pratica dell'Happening e la seconda in Fluxus. In particolare, di quest'ultimo sottolinea la tensione dialettica tra la soggettività dell'artista e l'oggettività del mondo, in una concezione totalizzante dell'esperienza umana in relazione alla pratica artistica, di comunione tra arte e vita. Si concentra infine sulla figura di Chiari, riprendendo la riflessione già operata da Trini sulla posizione dell'artista in un'area di convergenza tra arte totale e arte didattica, sul duopolio tra la figura del Padre e della Madre e sulla pluralità di tecniche, supporti e gesti operati in una costante tensione alla trasgressione di ciò che è continuo e ripetuto³³.

In questa dimensione di pluralità, Pedrini sottolinea come nella figura di Chiari siano ammesse delle logiche che egli chiama di tipo "paraconsistente", in un capovolgimento di prospettiva in cui non è più la realtà a determinare le logiche che la regolano ma è l'uomo a scegliere "idee diverse di un mondo possibile" a seconda delle proprie esigenze, travalicandone all'occorrenza la coerenza

³¹ *Ibidem*

³² *Ibidem*

³³ *Ivi*, pp. 25-26

logica³⁴.

Il secondo saggio, intitolato “L’Alterità e la Didattica”, si apre riprendendo le premesse enunciate nel precedente, ribadendo l’esigenza di Chiari di fondare l’arte sul differente affinché sia un’arte viva, rispetto alla tentazione della ripetizione del sempre uguale³⁵. Segue poi una disamina storica delle esperienze artistiche di Chiari, accompagnata da una riflessione sull’evoluzione del percorso dell’artista. Per prime vengono citate le opere presentate da altri esecutori, partendo da “Gesti sul piano”, eseguita nel 1962 al *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden*, di cui l'autore approfondisce il significato di una gestualità volta ad indagare tutte le possibilità nell’approccio allo strumento affinché questo sia il più autentico possibile. Si passa poi alla prima esecuzione dell’opera “Teatrino”, avvenuta nell’agosto del 1963 alla *Judson Hall* di New York da parte di Frederic Rzewski, che consta di una successione il cui ordine è lasciato alla decisione dell’esecutore a patto che queste non siano sovrapposte tra loro ma eseguite in successione. L’ultima presa in analisi è “Per Arco”, eseguita dal violoncellista Italo Gomez alla “IV Settimana Internazionale della Nuova Musica” di Palermo nel 1963³⁶. Viene poi accennata l’esperienza di Chiari con il Gruppo 70 con cui partecipa alle mostre

³⁴ *Ivi*, pp. 27 -28

³⁵ *Ivi*, p. 32

³⁶ *Ivi*, pp. 32-33

“Tecnologia”, “Arte e Comunicazione” e “Arte e Tecnologia”³⁷.

Pedrini poi continua recuperando le riflessioni sulla rinnovata concezione dell’oggetto, legandola alla produzione dei vari “Metodi per suonare” di Chiari, una sorta di prontuari di approccio all’esecuzione di momenti musicali e non dei veri e propri metodi riguardanti la tecnica di uno strumento³⁸. Segue poi una riflessione sulla produzione artistica degli anni Settanta, in cui l’artista inizia una denuncia nei confronti dell’aspetto manipolativo dei *mass-media*. Nello stesso periodo l’artista inizia a sviluppare sempre più anche l’utilizzo di *statements*³⁹. Il testo si conclude quindi con una rassegna delle pubblicazioni di Chiari, volte ad elaborare e sostenere le tesi a fondamento della sua pratica artistica, e delle partecipazioni ad eventi, mostre e conferenze nel ventennio che intercorre tra gli anni Settanta e Ottanta⁴⁰.

LARA VINCA MASINI, *Giuseppe Chiari, da sabato 15 maggio 1993*, Firenze, Centro Tornabuoni arte moderna internazionale, 1993

Questo testo è un catalogo pubblicato in occasione della mostra “Giuseppe Chiari”, tenutasi nel 1993 a Firenze. Nel catalogo è presente un saggio

³⁷ *Ivi*, p. 35

³⁸ *Ivi*, pp. 36-37

³⁹ *Ivi*, pp. 38-40

⁴⁰ *Ivi*, pp. 40-42

introduttivo di Lara-Vinca Masini, dal titolo “Bisogna evitare di disprezzare il reale”. Il saggio si apre con una considerazione sul rapporto di Chiari con il tema della città, dell’architettura e delle sue persistenze, che l’autrice identifica come una costante del pensiero dell’artista riprendendo una citazione di Chiari presente nella rivista “Arte In” del febbraio 1992⁴¹:

Sono assolutamente sicuro di essere entrato nel mondo dell’arte contemporanea attraverso l’architettura. Ero stanco delle case di Firenze rifatte tutte in stile rinascimentale con i cornicioni di tipo brunelleschiano: dopo aver visto alcune costruzioni di tipo razionalista (come la stazione di Firenze, in particolare il retro di questa e i servizi, e le illustrazioni di alcuni libriccini di Le Corbusier) attraverso la feritoia che mi porta a guardare l’arte contemporanea e a prendere coscienza delle sue ragioni.

Propone poi una riflessione sulle partiture musicali, considerate da Chiari nel loro valore grafico-visuale, che dà seguito a una considerazione sull’unitarietà delle operazioni dell’artista che pone l’accento non tanto sulla realizzazione dell’opera quanto più sull’idea che l’origina, la quale gli permette di spaziare dalle espressioni musicali, a quelle grafiche e testuali, operando degli scarti minimi⁴². Viene così posto l’accento sull’azione di rottura nei confronti delle categorie

⁴¹ L. V. MASINI, *Giuseppe Chiari, da sabato 15 maggio 1993*, Firenze, Centro Tornabuoni arte moderna internazionale, 1993, p. 9

⁴² *Ivi*, p. 10

artistiche e culturali, che assume i tratti di un gesto di liberazione⁴³.

Segue così una considerazione sul rapporto dell'artista con l'oggetto, inteso non come strumento ma – prendendo in prestito le parole del compositore Giancarlo Cardini - come organismo «da lasciare esprimere nella sua materialità grezza, pre-estetica»⁴⁴. Questa riflessione indugia sull'opera “Gesti sul piano”, nella quale il rapporto materiale delle dita con lo strumento esce da dinamiche precostituite per lasciare spazio alla libertà di un'espressione creativa. Viene inoltre sottolineato il valore di questa azione che diventa simbolo di trasgressione al conformismo, rappresentato simbolicamente dal pianoforte, che assume i contorni di una distruzione rituale ma anche in parte materiale dello strumento⁴⁵.

La riflessione poi prosegue creando un passaggio tra due degli *statements più famosi* di Chiari “suonare è facile” e “l'arte è facile”, che si attua nella «messa in crisi degli strumenti specifici del fare arte» che l'artista riduce alla loro consistenza minima. Questa considerazione viene poi esemplificata nell'opera “Giocare con la macchina fotografica” (presentata alla manifestazione “L'Esperienza - Orientamenti attuali del lavoro artistico” tenutasi a Certaldo e Prato nel 1977-78)⁴⁶.

Vengono successivamente riproposte le riflessioni di Trini sul tema della

⁴³ *Ivi*, p. 11

⁴⁴ *Ivi*, p. 12

⁴⁵ *Ivi*, p. 13

⁴⁶ *Ivi*, pp. 13-15

connotazione didattica dell'opera di Chiari e di Cerritelli sul suo aspetto sociale di dialettica e dialogo⁴⁷.

Il testo, infine, si conclude con una rapida lettura di alcuni degli allora più recenti lavori di Chiari⁴⁸.

ENRICO PEDRINI (A cura di), *Conceptual music - Giuseppe Chiari*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 1996

Questo volume è il catalogo della mostra omonima, tenutasi a Chiavari nel 1996, e contiene una raccolta miscellanea di vari contributi da parte di diversi autori.

I primi due, a cura di Vittorio Agostino ed Enrico Baccino – all'epoca rispettivamente sindaco e assessore alla cultura della città - compongono una sorta di cappello introduttivo riprendendo brevemente tematiche e spunti già emersi negli autori fin qui presi in esame.

Troviamo poi un saggio di Enrico Pedrini, "L'Indeterminazione e la Flessibilità di Giuseppe Chiari", che riproponendo le premesse già espresse dall'autore nei suoi scritti precedenti - ovvero i risvolti culturali della teoria quantistica e la figura seminale di Cage - sottolinea il passo successivo che Chiari compie nella

⁴⁷ *Ivi*, pp. 15-16

⁴⁸ *Ivi*, pp. 17-18

direzione di un'arte intesa come «luogo totale disponibile ad accogliere qualsiasi possibilità creativa»⁴⁹.

Avanzando poi una riflessione nei confronti di una società permeata dalle esperienze multimediali, l'autore identifica nell'esperienza artistica di Chiari un fondamentale momento di confronto attraverso cui l'uomo può far fronte alle sfide di una società tecnologica sempre più veloce, che richiede cambiamenti rapidi. In questa prospettiva trova nella multidimensionalità linguistica di Chiari il valore della flessibilità, indispensabile per affrontare le complessità e le difficoltà del futuro⁵⁰.

Segue poi un intervento di Vittorio Gelmetti, che partendo dall'opera "Qualche oggetto", indugia sull'evoluzione musicale di Chiari, del suo superamento dell'esperienza di Cage e della negazione della musica come «arte da concerto», in un'azione che – rivalutando la dimensione dell'oggetto usato per produrre esiti sonori – genera una tensione dialettica con il pubblico. A quest'ultimo è offerta una scelta: rispondere con una reazione polemica o con un atto di fede nel seguire l'artista nel suo «salto nel vuoto». In questo sta il superamento del "silenzio" di Cage: il produrre delle "non musiche" alla ricerca di un senso da definire a posteriori, solo qualora ci fosse l'esigenza di farlo, in un rischio dell'assurdo che

⁴⁹ ENRICO PEDRINI (A cura di), *Conceptual music - Giuseppe Chiari*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 1996, pp. 10-13

⁵⁰ *Ivi*, pp. 14-15

rende l'esperienza di "Qualche oggetto" un momento vivo di trauma e catarsi⁵¹.

Vengono poi inseriti i saggi, già affrontati in precedenza, di Tommaso Trini e di Alessandra Vaccari, e una riduzione del testo di Achille Bonito Oliva presente ne "Il Territorio Magico".

Segue un testo di Giancarlo Cardini, pianista e compositore. L'intervento, per la prima volta in questa disamina da parte di un musicista, si concentra sull'uso che Chiari fa degli oggetti, sottolineando come l'artista li tratti come degli organismi da lasciare esprimere nella loro autonomia⁵². L'autore continua poi la riflessione delineando due direzioni delle opere sonore di Chiari. La prima, che egli chiama "musica gestuale" (che si esemplifica bene nell'opera "Gesti sul piano") nella quale l'artista supera il concetto tradizionale di tecnica esecutiva per giungere a un approccio creativo e libero allo strumento; la seconda, la "musica solo acustica", legata alle prime esperienze musicali di Chiari degli anni Cinquanta, in cui lo scarto linguistico doveva ancora giungere al momento di rottura dei "Gesti sul piano", lavorando ancora sulla dimensione teorico-concettuale della scrittura musicale⁵³.

Troviamo successivamente un intervento di Francesca Alinovi, che partendo dal superamento del ruolo di musicista, riassume in un rapido excursus l'evoluzione

⁵¹ *Ivi*, pp. 147-148

⁵² *Ivi*, p. 153

⁵³ *Ibidem*

artistica di Chiari negli anni Sessanta e i primi Settanta, dall'approdo in Fluxus all'arrivo a una pluralità univoca di linguaggi che comprendono suono, azione, parola parlata e scritta. Si sofferma infine sul valore simbolico del rapporto tra l'artista e il pianoforte, strumento da dissacrare, da superare e da abbandonare in una liberazione freudiana del sistema edipico⁵⁴.

Dopo questi contributi si trovano altri tre interventi di Enrico Pedrini. Il primo, "Chiari e la seconda avanguardia", si delinea come una riflessione di carattere generale sugli effetti che lo sviluppo tecnologico ha avuto a livello sociale e culturale per la nascita e lo sviluppo di determinate tendenze artistiche, in un parallelismo tra prima avanguardia (nel periodo 1900-1925) e seconda (1955-1970)⁵⁵. Nel secondo, "Chiari e la storia", l'autore propone un rapido sguardo alla nascita di Fluxus e dell'incontro di Chiari con esso⁵⁶; nel terzo, "Chiari e la continuità non contro il nuovo ma con il nuovo", si trova una considerazione su come «le definizioni e i lavori di Chiari partono dal presupposto che sia la tecnologia ad utilizzarci ed a trasformarci» e facciano così nascere un nuovo tipo di arte, intesa «come evidenziazione dello sconvolgimento neurosensoriale dell'uomo e trasgressione (ora necessaria) dei linguaggi»⁵⁷.

Infine, troviamo un estratto del testo di Lara-Vinca Masini, "Basta un Segnale",

⁵⁴ *Ivi*, pp. 161-162

⁵⁵ *Ivi*, pp. 165-166

⁵⁶ *Ivi*, pp. 167-168

⁵⁷ *Ivi*, pp. 168-171

e un breve testo di Francesca Storai, che fa perno sull'aspetto di Chiari di opposizione agli schemi precostituiti, per una riflessione sull'autorità che la cultura esercita sulla nozione di musica⁵⁸.

Questo volume è inoltre costellato di altri piccoli interventi, per lo più in forma di citazione, che risultano però essere rielaborazioni di contenuti già espressi in altri testi.

Vita musicale contemporanea: Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi,
Genova, Tip. Artigiani Grafici, 1998

Il primo testo presente, a cura di Mara Borzone, si delinea come una ricognizione storica dell'associazione Vita Musicale Contemporanea, fondata alla fine del 1960 da Pietro Grossi, Sylvano Bussotti e, tra gli altri, proprio da Giuseppe Chiari.

Il testo si propone di mettere in risalto i momenti più significativi della vita dell'associazione, con particolare attenzione allo sguardo multidisciplinare tra musica e arti visive che da subito l'ha contraddistinta. Si sottolinea il rapporto con Fluxus (in particolar modo con Cage, con il quale Bussotti aveva avuto i primi

⁵⁸ *Ivi*, pp. 173-174

contatti già dal 1959) e l'entrata di Chiari nel movimento nel 1962⁵⁹. L'artista viene poi citato in alcuni passaggi significativi, dalla fondazione del Gruppo 70⁶⁰, all'organizzazione e curatela – assieme a Bussotti – di un'esposizione di grafia musicale dal titolo “Musica e Segno”, un momento seminale che ha avuto riverberi internazionali nell'immediato futuro⁶¹. Il testo si conclude con un brano che riassume da un lato tutto l'aspetto innovativo dell'associazione, dall'altro evidenzia tutta la forza del pensiero di Chiari, *in nuce* già nei primi anni Sessanta. Lo si riporta per il suo valore nella sua interezza:

Chiari arriva a negare la musica come “arte da concerto”, e insiste sul suo carattere semantico. Secondo lui, la musica non si regge più con i suoni (del resto, anche Duchamp raccomandava di abbandonare la concezione “retinica” dell'arte), ma potrebbe anche diventare scrittura, traccia o, perché no, programma, nel senso informativo del termine, rendendo superata l'idea di suono in senso stretto⁶².

Il secondo testo presente è un contributo di Enrico Pedrini, che riprende molte delle considerazioni emerse già nei suoi studi sull'artista e sul panorama artistico fiorentino tra gli anni Cinquanta e Sessanta: dal rapporto con l'oggetto al valore

⁵⁹ *Vita musicale contemporanea: Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi*, Genova, Tip. Artigiani Grafici, 1998, pp. 3-5

⁶⁰ *Ivi*, p. 5

⁶¹ *Ivi*, p. 6

⁶² *Ivi*, p. 10

del gesto, dalla pluralità di linguaggi all'esigenza di trasgressione del continuo. Al fine di illustrare l'integrazione tra arte e scienza, nello specifico di un paradigma dell'indeterminazione - per riassumere così la riflessione di Pedrini sulla quantistica – l'autore dedica infine una panoramica all'architettura radicale. Il testo infine presenta una rassegna sintetica delle biografie dei membri di Vita Musicale Contemporanea.

PIERO MAFFESSOLI (A cura di), *Chiari – Miccini – Pignotti – Rinaldi*, Firenze, Tornabuoni arte Contemporanea, 2001

Il volume è il catalogo pubblicato in occasione della mostra tenutasi alla Galleria Tornabuoni di Firenze nel 2001 e raccoglie una serie di contributi di diversi autori in merito ai quattro artisti esposti.

Per quanto riguarda specificatamente la figura di Chiari, troviamo all'interno del catalogo due saggi. Il primo è una riproposizione del testo di Lara-Vinca Masini, già incontrato due volte, "Bisogna evitare di disprezzare il reale".

Il secondo è un testo inedito di Claudio Cerritelli dal titolo "L'immagine del pianoforte nel comportamento di Giuseppe Chiari". In questa riflessione l'autore parte dalle considerazioni già offerte da Francesca Alinovi sul significato freudianamente simbolico, quasi rituale, della dissacrazione del pianoforte, per

analizzare lo sviluppo che la relazione dell'artista con tale strumento ha avuto all'interno della sua pratica artistica. L'autore si sofferma in particolar modo sullo scarto compiuto nell'azione di Chiari che, dopo aver «ripetutamente oltraggiato e profanato» lo strumento con un atteggiamento talvolta perplesso e talvolta aggressivo che arriva a staccarne fisicamente delle parti, giunge ora ad usarlo come supporto per una pratica pittorica, quasi graffitista, rendendo così il pianoforte «un ready made rettificato dall'azione veloce e vibrante del gesto che segna, avvolge, articola, invade, stratifica colori, aloni e gocciolature di pigmento». In questo modo lo strumento perde ogni possibilità d'espressione musicale, divenendo un oggetto destituito di senso, di cui l'artista può rifondare una nuova dimensione estetica⁶³.

L'autore poi indugia sull'atteggiamento dell'artista, visto non come manifestazione (e risposta) di impotenza davanti allo strumento ma come consapevolezza dell'esigenza di fare intercorrere una relazione corporale con il pianoforte, rendendolo un'estensione della gestualità del corpo al fine di creare una libertà di espressione musicale. Questa riflessione porta ad esprimere così, ancora una volta, la valenza profonda di un intento di trasgressione e liberazione dalle convenzioni culturali, che se negli anni Sessanta e Settanta era incarnata dalla soggettivazione di suoni e rumori, vengono ora manifestate direttamente

⁶³ PIERO MAFFESSOLI (A cura di), *Chiari – Miccini – Pignotti – Rinaldi*, Firenze, Tornabuoni arte Contemporanea, 2001, p. 15

dalla sola soggettività fisica dell'artista⁶⁴. L'ultimo passaggio del testo pone così l'accento sul significato dell'arte e della sua definizione, in un'ottica in cui «ciò che conta sono le relazioni e non i presupposti, l'esperienza e non le idee ricevute, l'idea di presente e non quella di passato o di futuro»⁶⁵.

MARIA RITA SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, I, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2003

Questo libro è il primo volume di una raccolta sulla vita e le opere di Giuseppe Chiari, che rielabora come contributo testuale la tesi di laurea di Maria Rita Sbardella.

Il testo si articola in tre capitoli. Il primo “La formazione artistica di Giuseppe Chiari e l'incontro con Fluxus”, compie una panoramica storica sulla nascita del movimento dal primo incontro avvenuto nel 1960 nell'appartamento di New York di George Maciunas fino all'esordio durante il primo *Fluxus Festspiele Neuester Musik* a Wiesbaden nel 1962⁶⁶. In questo excursus l'autrice si sofferma sul legame tra Chiari e l'esperienza di John Cage, e sul superamento di

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ *Ivi*, p. 16

⁶⁶ MARIA RITA SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, I, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2003, pp. 15-20

quest'ultima, recuperando le riflessioni di Pedrini⁶⁷.

Il secondo capitolo si propone invece di compiere una ricognizione storica sulla produzione artistica degli anni Sessanta. In un primo passaggio, l'autrice si concentra sulla relazione tra il concetto di musica aleatoria in relazione alle sperimentazioni di Chiari di quel periodo, partendo dalle prime esecuzioni delle sue opere nei primi anni Sessanta ("Gesti sul piano", "Teatrino" e "Per arco"); ne sottolinea il superamento linguistico in una pratica che travalicava il dibattito sulla natura estetica delle opere al fine di includere il lavoro del compositore e l'ideologia che lo dettava⁶⁸.

Partendo da uno scritto di Chiari, pubblicato nella rivista *Marcaté* nel 1962, il testo si sofferma poi sulla relazione tra alcune delle esperienze musicali distintive di quel periodo (la scuola seriale di Darmstadt, la scuola concreta di Parigi e quella dada di New York) le cui ricerche, contrastanti tra loro, andavano a definire l'impossibilità di identificare uno specifico del linguaggio musicale, sostituendo così il dibattito tra "musica e non-musica" a quello tra "vecchia e nuova musica". In quest'ottica viene inserita una lettura dell'opera "Qualche oggetto" del 1964, che diventa esempio dell'opposizione di Chiari alla musica sinfonica e cameristica e di un'apertura verso una nuova considerazione dell'oggetto⁶⁹.

Viene in seguito proposta una ricognizione sulla nascita del Gruppo 70 e di come

⁶⁷ *Ivi*, pp. 20-21

⁶⁸ *Ivi*, pp. 82-85

⁶⁹ *Ivi*, p. 87-90

Chiari, in quel periodo, cominci ad avvicinarsi da un lato all'integrazione nella sua opera di «materiali ready made ricavati da vari rotocalchi, ma stravolti nel loro significato grazie ad un nuovo, fuorviante utilizzo della parola»⁷⁰, dall'altro all'utilizzo di oggetti comuni nella sperimentazione delle espressioni sonore. Il capitolo si chiude con una riflessione su come, a partire dalla metà degli anni Sessanta, Chiari inizi a mostrarsi sempre più in pubblico, a dare vita a quelle performance il cui oggetto è il suo stesso corpo e la sua gestualità, rendendo sempre più centrale la presenza diretta dell'artista⁷¹.

Il terzo capitolo va ad indagare il rapporto tra arte e società che intercorre nell'opera di Chiari. In un primo momento viene recuperata la riflessione presente in Cerritelli del compito critico dell'arte e delle difficoltà che questo vive nel momento in cui il sistema dell'arte è rapido e responsivo nell'assorbire le nuove tendenze, diluendo quindi la forza critica dei suoi linguaggi. In questa prospettiva viene ripreso il concetto dello "scherzo", inteso come unica pratica rimasta per raggiungere una critica sana, garantita dalla mancanza di una pretesa a essere presi sul serio⁷².

L'ultima riflessione del capitolo, e del volume, si concentra invece sull'azione polemica nei confronti dei mass-media che nasce in Chiari sul finire degli anni Sessanta e che contraddistinguerà di lì in avanti parte del suo pensiero. L'autrice

⁷⁰ *Ivi*, p. 91-92

⁷¹ *Ivi*, p. 95

⁷² *Ivi*, p. 225

si sofferma in particolar modo sugli *statements* dell'artista visti come strumento attivo di opposizione a un sistema di massificazione della cultura, di manipolazione delle informazioni e di omologazione dei linguaggi⁷³.

PAOLO COTENI e altri (A cura di), Giuseppe Chiari, le scelte trasgressive, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 2005

Questo testo è il catalogo della mostra omonima svoltasi nel 2005 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma.

Il volume presenta tre saggi, dei curatori della mostra, e la riproposizione del testo "Giuseppe Chiari e le logiche paraconsistenti" di Enrico Pedrini.

Il primo testo, di Paolo Coteni, riprende la premessa fondante del pensiero di Chiari, che lo rendono secondo l'autore un modello per le nuove generazioni di artisti: la sensibilità verso la contrapposizione dell'arte, vista come trasformazione mediale degli opposti e intesa come impronta dell'agire in una tensione che la rende viva e costantemente variabile⁷⁴.

⁷³ *Ivi*, pp. 235-237

⁷⁴ PAOLO COTENI e altri (A cura di), Giuseppe Chiari, le scelte trasgressive, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 2005, p.15

L'autore così riassume questa visione, radicata nella matrice sonora dell'opera dell'artista:

Il suono è un monocromo nero, tutto e nulla, un'armonia dove tutti i suoni si condensano in una specie di macchia uniforme, una fusione delle due espressioni dell'arte sia visiva che sonora, dove le tecniche dei linguaggi e gli intrecci fanno sì che ne possa scaturire una forma di arte dell'oblio⁷⁵.

L'autore si concentra poi sulla relazione con il progresso tecnologico, i cui prodotti (dal giradischi, alla radio, alla televisione) offrono a Chiari nuove possibilità di approccio al materiale sonoro, organizzandosi da un lato in un risvolto pratico alla realizzazione di suoni e ritmi, dall'altro in uno mentale volto a nuove ricerche espressive nella relazione tra suono, parola, linguaggio, immagine⁷⁶. Da questa riflessione segue il collegamento con l'esperienza del Gruppo 70, che corrisponde con l'introduzione dell'elemento vocale, per giungere poi a quello della parola scritta⁷⁷.

Si trova in seguito una riflessione sull'aspetto liberatorio delle azioni di Chiari, la quale prendendo in esempio l'opera "Gesti sul piano" ne sottolinea la polivalenza del linguaggio, in una matrice che giunge a considerare le forme musicali come

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ivi*, p. 16

⁷⁷ *Ibidem*

estensione delle forme plastiche pittoriche, una sorta di plasticità dei suoni⁷⁸. In questa direzione è anche la considerazione per la quale la musica si muove tra due estremi, quello del silenzio e quello del rumore, in cui sia gli strumenti che il materiale sonoro possono divenire oggetti silenziosi, senza soluzione di continuità tra le possibilità acustiche e quelle visive⁷⁹.

Il secondo testo, di Ada Lombardi, si apre con una lunga parabola sui risvolti estetici ed etici delle correnti artistiche successive agli anni Settanta, in un'ottica di mistificazione e derealizzazione della partecipazione dell'osservatore al fenomeno artistico e all'avvenimento storico. Lo sguardo dell'osservatore si trova in questi contesti svuotato di ogni capacità, se non la percezione estetica, plasmata da un contesto socioculturale che la celebra come filtro di fruizione della realtà⁸⁰. In opposizione a questa visione emerge tutta la forza della poetica di Chiari, che rivendica fortemente la «libertà corale» dell'individuo dalle dinamiche sociali che ne opprimono la capacità a determinarsi⁸¹.

Da questa centralità dell'individuo, riqualificato nella sua libera autonomia e determinazione, emerge quello che l'autrice chiama un "progetto politico" di Chiari, che rivendica la partecipazione di ciascun individuo in una concezione di arte per tutti e alla portata di tutti⁸². In questa prospettiva assumono significato

⁷⁸ *Ivi*, p. 17

⁷⁹ *Ivi*, p. 18

⁸⁰ *Ivi*, pp. 35-38

⁸¹ *Ivi*, p. 39

⁸² *Ivi*, p. 41

tutte quelle esperienze sonore di Chiari in cui il confine tra compositore/esecutore e pubblico si assottiglia, in una rarefazione in cui il gesto sonoro sfiora il confine dell'inudibilità; a questo punto solo una descrizione linguistica diventa in grado di fissare la precarietà di questi eventi e aprirne la possibilità di fruizione agli altri. Il pubblico diventa così soggetto attivo di trasmissione e condivisione, e la musica puro pensiero individuale⁸³.

Il terzo testo, di Carla Michelli, si dipana in una disamina che ripercorre l'iter artistico delle prime esperienze di Chiari - dal confronto con Cage all'incontro con Fluxus, dalla nascita del Gruppo 70 al confronto con il valore visuale della parola scritta, fino all'interesse per l'architettura radicale – in un'ottica che ha permesso alla sua opera di lasciare un segno indelebile nella sua città e al contempo di essere consacrato artista di calibro internazionale⁸⁴.

L'autrice pone poi lo sguardo sul rapporto dell'artista con Roma, città nella quale ha partecipato alle manifestazioni Fluxus “Contemporanea” del 1973 e “Fluxus S.P.Q.R.” nel 1990. Sottolineando l'ampio scarto temporale che intercorre tra le due e nel quale la città non ha più avuto momenti di contatto con la realtà Fluxus, Michelli osserva come nel '90 della matrice puramente sonora di Chiari non sia rimasto più nulla, le opere ora sono spartiti disegnati, segnati da macchie di colore e scritte; è proprio «nel voler scavare nell'assolo dell'immagine della parola che

⁸³ *Ivi*, p. 42

⁸⁴ *Ivi*, pp. 47-49

Chiari si immerge in una sorta di “scrittura-suono”»⁸⁵. Segue poi una panoramica delle occasioni nelle quali Chiari è stato presente a Roma, in occasioni sporadiche di mostre ed eventi culturali⁸⁶.

MARIA RITA SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno, II - III*, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2007

Questo volume è il secondo, e conclusivo, della serie iniziata quattro anni prima a cura di Maria Rita Sbardella.

La prima parte del testo si occupa di analizzare l’evoluzione che occorre nel gesto musicale dell’artista dagli anni Sessanta agli anni Novanta. In una prima riflessione l’autrice compie una considerazione su come arte e musica siano due diverse strade del percorso creativo, le quali – per quanto apparentemente parallele e poco tangenti – trovano una radice comune nell’esperienza sensibile che ne qualifica la valenza da un punto di vista soggettivo; è questa soggettività a spingere talvolta l’individuo a tracciare dei collegamenti al limite del verosimile, dimostrando come nell’arte a volte sia possibile tutto e il contrario di tutto⁸⁷. Questo tipo di esperienza, puramente sensibile e difficilmente

⁸⁵ *Ivi*, p. 50-51

⁸⁶ *Ivi*, pp. 51-52

⁸⁷ MARIA RITA SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno, II - III*, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2007, p. 11

razionalizzabile, emerge preponderante nelle opere di Chiari e nel suo non porre pregiudizi davanti agli avvenimenti artistici, in una fascinazione quasi dadaista nei confronti delle più varie pratiche creative (come dice in una sua dichiarazione l'artista stesso, “fumetti, illustrazioni, parole incrociate, giochi, moda, cinema”), nata in seno all'interesse per le avanguardie storiche⁸⁸.

Segue quindi una riflessione che nasce dal rapporto dell'artista con l'oggetto, in una dimensione che ne trascende l'aspetto materico, per entrare in una relazione viva che lo qualifica come attore del fenomeno acustico. La musica nasce quindi dalle forme del gesto come rumore, suono, fenomeno acustico e cromatico⁸⁹. A questo proposito vale la pena di citare un passo dell'autrice:

Alla stessa stregua, la musicalità di un segno, di una linea, tracciati a biro rapidamente e irregolarmente su uno spartito [...] danno il senso di uno sconfinamento dell'arte nella musica e della musica nell'arte, in un procedimento sensoriale e concettuale che occupa uno spazio dai limiti definiti fisicamente, ma confusi idealmente; attraverso tale spazio la mano dell'artista si muove in un gesto imprevedibile, di evasione quasi dai confini, come a volere entrare di prepotenza in uno spazio totale: nello spazio dell'esistenza.⁹⁰”

⁸⁸ *Ivi*, p. 12

⁸⁹ *Ivi*, pp. 12-13

⁹⁰ *Ivi*, p. 13

Esiste quindi un forte legame dialogico e linguistico, che si evolve divenendo traccia negli interventi pittorici di Chiari sullo scritto musicale; la musica viene ora invasa dal colore, che ne restituisce solo una parte, violandone la continuità linguistica; quest'ultimo diviene invece forza sensibile, evocativa, nello spazio intrasoggettivo dello spettatore. Tale percorso linguistico è lo stesso che l'autrice sottolinea portare Chiari all'uso della componente grafica, nel suo tracciare lettere e segni su supporti cartacei⁹¹.

Riemerge quindi impetuosa la riflessione sull'intento liberatorio, quasi sabotatore, di Chiari in un dialogo personale – e sociale - tra il soggettivo dell'artista e «l'oggetto-mondo», in una tensione al superamento delle categorie della musica e dell'arte, nel tentativo di riportare quest'ultima dal piano della trascendenza a quello dell'immanenza, cercando di ridare senso alle cose e alla vita nel valore dell'esperienza quotidiana di ciascuno⁹².

In questo recupero dell'identità arte-vita, l'artista attua anche il superamento del concetto “quadro” come perno dell'esperienza visiva; si avvicina dapprima alla pratica del collage segnata dal recupero di materiali il cui valore non è mai subordinato o gerarchico. Da questo punto di partenza anche questa pratica evolve, in una dimensione di relazione totale che coinvolge anche la dimensione sonora: viene recuperato il pianoforte, già in precedenza destituito del suo ruolo

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ivi*, p. 15

simbolico dai gesti dell'artista, che diventa ora il supporto per una pratica materica e pittorica⁹³.

Da questa rivoluzione linguistica trasversale l'autrice trae un'ultima riflessione sull'utilizzo di *statements* da parte di Chiari, in un gioco dell'assurdo di dichiarazioni e contraddizioni che fa convergere pensiero, parola e azione gestuale. In questa pratica l'artista può far confluire tutta la sua filosofia, anzi tutto sé stesso in una coincidenza totale di arte e vita, la quale se da un lato squalifica l'arte, dall'altra restituisce tutto il valore dell'esperienza umana di ciascuno⁹⁴.

La seconda parte del volume si occupa invece della relazione che intercorre tra musica, arte e teoria negli scritti di Chiari. Una prima riflessione si sofferma sulla considerazione della musica intesa come "arte dei rumori" in un dialogo tra oggetti e strumenti. In questa dimensione la musica viene sottratta di un valore a priori e questo atto di sottrazione la priva anche di uno specifico del suo linguaggio. La musica è quindi responsabilità del gesto creativo dell'individuo, in cui l'unico «canone da seguire è quello di dare libero sfogo all'istinto». In quest'ottica fare musica è vita e in quanto tale non può essere insegnata, ma si può trasmetterne la facilità in quanto parte dell'esperienza di ogni individuo⁹⁵.

Segue poi una considerazione sull'artista Fluxus, sulla sua esigenza di

⁹³ *Ivi*, p. 19

⁹⁴ *Ivi*, pp. 20-23

⁹⁵ *Ivi*, pp. 24-31

“deisituzionalizzare” la musica, di portarla fuori dal teatro, in strada, a tutti. Emerge così la necessità di renderla universale e quotidiana e l’unico modo per farlo è avvicinarla con umiltà, come colui che la incontra per la prima volta, che per la prima volta si trova davanti ad uno strumento e produce un suono solo per sé stesso. Viene quindi ripreso il concetto della trasgressione dell’imposizione sociale di ruoli precostituiti e di liberazione dagli schemi⁹⁶.

L’analisi si conclude infine con una riflessione, espressa in molti testi di Chiari, sull’arte come uguaglianza, libera da costrizioni sociali e culturali, che può ritrovare nell’azione - e quindi nella vita – di ognuno il suo motivo d’essere⁹⁷.

GABRIELE BONOMO e altri (a cura di), *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2016

Questo volume è una riedizione del testo di Chiari “Musica Madre” nella ricorrenza del novantesimo anno dalla nascita dell’artista fiorentino. In quest’occasione lo scritto di Chiari è stato corredato da alcuni testi introduttivi.

Il primo è una riproposizione del saggio degli anni Settanta di Tommaso Trini “Musica e insegnamento”.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 24-36

⁹⁷ *Ivi*, pp. 36-43

Il secondo è la trascrizione di una video intervista che Girolamo De Simone ha fatto a Chiari nel marzo del 2006, poco più di un anno prima della scomparsa dell'artista. In questa conversazione emerge una riflessione sul senso di sconfitta che un Chiari ormai anziano ha maturato di fronte a una storia della musica che, se anche può aver vacillato, resta comunque un sistema solido di categorizzazione e imposizione. Una storia fatta di momenti chiave e di grandi personaggi, che manca della fluidità e trasversalità delle esperienze musicali nella loro dimensione culturale e sociale, nel loro essere vita. De Simone invece insiste dal canto suo su come la rivoluzione digitale abbia in un certo modo attualizzato le teorizzazioni e sperimentazioni di figure come Chiari e Pietro Grossi, in una dimensione che ha lentamente ridimensionato il ruolo dei luoghi tradizionali delle esperienze musicali (il teatro, sopra a tutti) per trasferirle su *medium* di esperienza quotidiana (nell'epoca della diffusione dell'iPod e dell'inizio della condivisione della musica tramite internet). L'intervista si chiude sull'allora presente dell'artista, concentrato sulla produzione di scritti e di riflessioni⁹⁸.

Segue poi un testo di Claudio Cerritelli, "Sull'arte di Giuseppe Chiari", che riprende molte delle considerazioni già espresse dall'autore: la complessità sintetica del linguaggio artistico dell'artista, la convergenza di suono, azione gestuale e fisicità nell'esecuzione dell'opera, la relazione con il pubblico che testimonia la volontà di scardinare i ruoli e infine il pensiero critico come

⁹⁸ GABRIELE BONOMO e altri (a cura di), *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2016, pp. 28-34

strumento di interferenza nei confronti delle strutture ufficiali del sapere dominante⁹⁹.

L'ultimo intervento è a cura di Giorgio Verzotti, dal titolo "Note Verbali su Giuseppe Chiari". Il testo si apre con una riflessione sull'esperienza di Chiari in Fluxus, il quale anche a distanza di molti anni ha continuato a dichiarare la sua affinità al movimento dal momento che «Fluxus è solo un nome». In quest'ottica, in un sistema dell'arte che tende ad inglobare e a normalizzare le esperienze di avanguardia, da un lato il movimento Fluxus riesce a sottrarsene, dall'altro Chiari riesce sempre a mantenersene affine ma autonomo. Come dice l'autore: «Giuseppe Chiari è lui stesso e basta, non è assimilabile al movimento perché lui stesso ha voluto essere indefinito e indefinibile, e lo sarebbe stato anche se Fluxus non fosse mai esistito o lui non lo avesse mai incontrato»¹⁰⁰.

Segue poi una considerazione sulla scelta politica di Chiari, una scelta non ideologica ma di campo, che l'ha messo quasi istintivamente contro il potere. In quest'ottica la musica diviene solo una parola, una convenzione culturale le cui regole vanno messe in discussione. È attraverso l'esperienza della musica contemporanea che questo può essere attuato, nell'assenza di un linguaggio specifico che permette l'emergere di sperimentazioni gestuali libere. Quando poi, come disse l'artista stesso, anche «la musica contemporanea cominciò a espellere

⁹⁹ *Ivi*, pp. 116-117

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 122

da sé tutti i fenomeni che non offrivano continuità, [...] mi rivolsi con maggiore assiduità alla pittura»¹⁰¹.

Viene quindi ripresa la riflessione sul discontinuo, sulla frammentazione intesa come unico strumento per recuperare nella musica e nell'arte il linguaggio della vita. Quest'esigenza di comunione con la vita rende così l'esperienza artistica e musicale alla portata di ciascuno, nell'annullamento di ruoli tra dilettante e professionista, sottolineando l'aspetto implicitamente didattico dell'opera di Chiari (che l'autore definisce anche come «socializzazione degli strumenti interpretativi - e potenzialmente anche critici - del reale»)¹⁰².

BRUNO CORÀ (A cura di), *Pentachiarì, cinque gallerie e Giuseppe Chiari*, Pistoia, Gli Ori, 2017

Questo volume si presenta come una raccolta di interviste, condotte nel decennale della scomparsa di Chiari, a cinque delle gallerie che maggiormente si sono occupate dell'opera dell'artista.

La raccolta si apre con un testo introduttivo di Bruno Corà. L'autore conduce una riflessione per mettere a fuoco alcuni degli aspetti più importanti dell'analisi

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 122-123

¹⁰² *Ivi*, pp. 123-124

critica che negli anni si è occupata dell'artista. In primis sull'approccio operativo di Chiari a una pratica artistica che fonde l'elemento sonoro a quello visivo, in una rivalutazione dell'aspetto fruitivo che pone alla base la relazione con il pubblico¹⁰³. In secondo luogo, l'azione di rottura verso schemi e pregiudizi che connotano il sistema culturale della musica. Infine, l'aspetto seminale della sua produzione artistica che ha trovato terreno fertile sia nella città di Firenze che a livello internazionale¹⁰⁴. Questa introduzione si chiude con un'osservazione sul rapporto di Chiari con il mercato dell'arte, nella difficoltà di circoscrivere la sua opera alle forme di un collezionismo convenzionale; aspetto da non trascurare nella misura in cui si è relazionato e si relaziona ancora alla diffusione e preservazione delle sue opere¹⁰⁵.

Segue poi una panoramica sulle opere presenti nel volume. Ogni galleria che ha partecipato a questa commemorazione e celebrazione dell'artista ha infatti scelto un nucleo di opere, più o meno omogenee, al fine di costituire assieme un mosaico della diversità morfologica della sua produzione dagli anni Sessanta agli anni Duemila.

Per quanto riguarda la galleria Armanda Gori Arte di Prato, troviamo opere correlate all'interesse matematico e combinatorio di Chiari, molti *statements* e

¹⁰³ BRUNO CORÀ (A cura di), *Pentachiari, cinque gallerie e Giuseppe Chiari*, Pistoia, Gli Ori, 2017, p. 9

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 10

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 13

soprattutto i lavori in cui Chiari pone al centro i media di trasmissione della musica a livello di massa¹⁰⁶.

La galleria Frittelli Arte Contemporanea si è concentrata invece sulle opere a base di segni e colori su spartiti musicali. Si sottolinea il valore critico di questa pratica che, nel suo intervenire su spartiti di altri autori, ne sottolinea l'appartenenza a quel sistema accademico da cui doversi sottrarre¹⁰⁷.

La Galleria Il Ponte presenta opere per la maggior parte fotografiche, tese ad evidenziare quella pratica per cui l'artista era solito appropriarsi tramite la sua firma di stampe non realizzate da lui stesso, che diventavano base per successive rielaborazioni con collages, scritte o disegni¹⁰⁸.

La galleria Santo Ficara ha scelto la serie delle "Chitarre", da cui emerge la capacità dell'artista di compiere variazioni su uno stesso tema, in un atteggiamento Fluxus che è traccia di una sperimentazione materica che abbraccia imprecisioni ed errori¹⁰⁹.

La galleria Tornabuoni propone infine una serie di "Senza Titolo", realizzate tra il 1990 e il 1993. In questa serie, che raccoglie gli esiti prodotti da tecniche miste su spartiti di carta intelata affiancati in un ordine non consequenziale, emerge tutta la carica ironica e critica che priva la notazione musicale di un valore

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 14

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 14-15

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 15

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 16

semantico e la rende puro supporto per l'azione liberatoria dell'artista¹¹⁰.

Nelle successive interviste, ogni galleria approfondisce la nascita del suo rapporto con Chiari, la relazione che li lega e il criterio utilizzato per la scelta delle opere.

GINO DI MAGGIO e altri (A cura di), *Giuseppe Chiari - Fra 0 e infinito*, Milano, Fondazione Mudima, 2018

Questo volume, edito nel 2018, contiene le riflessioni di cinque autori sull'opera di Chiari.

Il primo, a cura di Achille Bonito Oliva, si sofferma su come l'artista abbia sempre posto alla base della sua sperimentazione "il metodo della facilità", in un superamento delle categorie della musica sperimentale – ancorata al principio di disobbedienza linguistica attraverso l'uso degli strumenti interni alla pratica musicale – e anche del «nichilismo distruttivo e puramente performativo dei primi concerti Fluxus» che faceva capo ancora al pianoforte¹¹¹. Attraverso questa pratica della facilità Chiari riesce ad ottenere un'arte democratica e interdisciplinare, che nell'abbandono di ogni categorizzazione e regola si fa

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 17-18

¹¹¹ GINO DI MAGGIO e altri (A cura di), *Giuseppe Chiari - Fra 0 e infinito*, Milano, Fondazione Mudima, 2018, pp. 13-14

prossima allo spettatore, distruggendo ogni «superstizione culturale»¹¹².

Il secondo testo, di Gino Di Maggio, ripercorre il rapporto personale che l'autore ha condiviso con l'artista per oltre trent'anni. Si sofferma in particolare sulla difficoltà nel trovare una definizione per Chiari, nella trasversalità della sua opera e della sua persona, partendo dalle sperimentazioni strettamente musicali degli anni Cinquanta fino al progressivo avvicinamento al mondo dell'arte negli anni Sessanta¹¹³.

Il testo successivo, di Daniele Lombardi, partendo da una panoramica sulla corrente musicale del Minimalismo e dei suoi precursori, conduce una rapida analisi sulle sperimentazioni, ancora strettamente musicali, del ciclo dei “12 Intervalli” di Chiari, composto tra il 1950 e il 1956¹¹⁴.

Segue poi un altro contributo di Lombardi che è una panoramica che va dalla mostra “Musica e Segno”, curata con Sylvano Bussotti agli inizi degli anni Sessanta, all'esperienza di Chiari in Fluxus¹¹⁵. Il testo sottolinea l'originalità dell'artista, il quale partendo dalle sperimentazioni sonore degli anni Cinquanta si apre, attraverso l'aspetto visuale della partitura musicale, all'uso dell'immagine, prima, e della parola, poi. L'autore sottolinea infine l'indifferenza che il mondo musicale ha riservato a Chiari durante tutta la sua carriera e di come

¹¹² *Ivi*, p. 14

¹¹³ *Ivi*, pp. 21-22

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 33-34

¹¹⁵ *Ivi*, p. 153

l'artista avesse negli ultimi mesi maturato un senso di sconfitta nei confronti di un sistema culturale che ha continuato a mantenere illesa la mercificazione dei suoni e di un impianto musicologico dominante che non si è mai interessato di tutte quelle questioni che Chiari ha sempre sentito urgenti¹¹⁶.

L'ultimo testo presente è di Gabriele Bonomo ed è un'analisi dell'opera "La Strada". In quest'opera l'autore riconosce uno dei momenti di maggiore complessità linguistica e operativa in quella traiettoria di sperimentazioni che contraddistingue l'artista negli anni Sessanta e un cardine centrale per quell'esigenza di strappare la musica dal teatro, di farla uscire dalle sale da concerto¹¹⁷.

GIANNI MELOTTI, *La fotografia è facile, Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Firenze, Giunti, 2019

Il libro raccoglie le esperienze professionali e artistiche in cui l'autore, Gianni Melotti, ha collaborato con Giuseppe Chiari tra il 1974 e il 1980. Questo si traduce in un percorso di riflessione, svolto attraverso dieci situazioni in cui è coinvolto l'artista Fluxus, sull'atto del guardare e sulla relazione tra il ruolo del

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 154-155

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 179-180

pubblico e quello dell'autore¹¹⁸. In questo senso la documentazione fotografica presente nel volume non è da considerare solo come documento e nemmeno solo come presenza autonoma, ma come un rapporto dialettico tra questi due fronti¹¹⁹. Di conseguenza Giuseppe Chiari non è il soggetto del libro, ma il mezzo attraverso cui Melotti dà il la a queste considerazioni.

In apertura del volume è presente un testo di Francesca Gallo, che ripercorrendo cronologicamente l'evoluzione del rapporto tra i due artisti mette in evidenza come non ci sia mai stata da parte di Chiari una volontà fotograficamente documentaria nei confronti delle sue performance, quanto più un interesse circa l'efficacia visiva di alcune intuizioni e l'esigenza di sperimentare il mezzo fotografico - tramite l'appropriazione di realizzazioni non sue - per la propria visione artistica¹²⁰. In quest'ottica tra i due è sempre intercorso un rapporto di mutui stimoli, in una comunanza di sensibilità nei confronti di un'indagine dell'arte affine ma che affondava le radici in due ambiti semantici diversi: nella fotografia per Melotti e nella musica per Chiari¹²¹. Va inoltre sottolineato che è proprio in questa reciprocità che nasce la realizzazione dell'opera "Nota", concepita da Chiari e suggerita a Melotti ai tempi della loro collaborazione, ma

¹¹⁸ GIANNI MELOTTI, *La fotografia è facile, Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Firenze, Giunti, 2019, p. 20

¹¹⁹ *Ivi*, p. 21

¹²⁰ *Ivi*, p. 12

¹²¹ *Ivi*, p. 23

realizzata da quest'ultimo solamente nel 2018¹²².

Nel volume sono inoltre presenti due interviste condotte dalla stessa Gallo rispettivamente a Liliana Dematteis¹²³, fondatrice assieme al marito della galleria Martano, e Roberto Peccolo¹²⁴, fondatore della galleria omonima, in merito alle loro esperienze con Chiari.

STEFANO VERRI, *Il suono, la parola e l'azione di Giuseppe Chiari*, Jesi, 2020

Il testo è un saggio introduttivo della mostra “Giuseppe Chiari. Suono, Parola, Azione”, tenutasi a Jesi tra l'estate e l'autunno del 2020.

Data la sua finalità, il testo si propone come una panoramica generale sull'opera di Chiari a partire dal panorama artistico degli anni Cinquanta e Sessanta. Vi ritroviamo tutti i passaggi fondamentali: dalle esperienze fiorentine assieme a Pietro Grossi, al Gruppo 70; le esperienze Fluxus e il rapporto tra suono e gesto; le scelte trasgressive volte al superamento dei canoni istituzionali della cultura e l'arte intesa nella sua dimensione partecipativa e alla portata di tutti¹²⁵.

¹²² *Ivi*, p.18

¹²³ *Ivi*, p. 64-65

¹²⁴ *Ivi*, pp. 184-185

¹²⁵ STEFANO VERRI, *Il suono, la parola e l'azione di Giuseppe Chiari*, Jesi, 2020, pp. 1-10

FRANCESCA GALLO, *Lectures & Discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in «Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, 2021, pp. 205-225

Il testo è un saggio contenuto nel numero 24 della rivista “Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage”, a cura di Francesca Gallo.

Il tema dello scritto è una riflessione sulla fenomenologia di tutte quelle performance che si declinano nella forma di lezioni, conferenze e dibattiti, a partire dall’esperienza di Giuseppe Chiari.

Nella prima parte, l’autrice si sofferma sulla dimensione discorsiva di queste lezioni-performance, tracciando un parallelismo tra Chiari e Joseph Beuys, preso in esempio come caso emblematico di questa pratica artistica. Dell’artista fiorentino sottolinea come in queste lezioni l’aspetto pedagogico diventi tramite per la condivisione della sua poetica, assicurandosi che il pubblico sperimentasse in un certo grado anche gli effetti pratici del suo pensiero¹²⁶. Infine, in Chiari, a differenza di Beuys, non vi è alcun intento di insegnamento, per così dire, parainstituzionale, nonostante la sua visione critica rispetto al ruolo della cultura sulla formazione di un canone preciso¹²⁷.

¹²⁶ FRANCESCA GALLO, *Lectures & Discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in «Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, 2021, pp. 207-208

¹²⁷ *Ivi*, p. 208

In un secondo passaggio, l'autrice si sofferma sul ruolo dell'oralità nell'opera di Chiari. Evidenziando in particolare le esperienze degli anni Sessanta come momento di connubio e transizione tra le esperienze strettamente musicali e quella delle lezioni-performance, il cuore di questo discorso si trova nell'indagine dello strumento dell'oralità in una pluralità di direzioni volte ognuna a destabilizzare le istituzioni culturali all'interno delle quali l'artista si trova a operare, dai canoni musicali, a quelli dell'arte e della comunicazione¹²⁸.

Successivamente si pone l'accento sulle lezioni tenute negli anni Settanta, nelle quali il linguaggio verbale era direzionato verso un approccio più concettuale, che comprendeva talvolta l'uso di supporti – lavagne o fogli di carta – sui quali venivano riportati testi o espressioni algebriche¹²⁹. In queste occasioni le lezioni erano inoltre seguite da un dibattito con il pubblico, in una relazione dialettica che poneva sia l'artista sia la platea nella posizione di soggetto dell'opera¹³⁰.

Il terzo punto del testo indaga quindi proprio la relazione con il pubblico. Sottolinea come Chiari in questi momenti di dibattito compisse l'azione eversiva di fuggire le domande, nonostante la formula introduttiva “Per favore, una domanda”, in un gesto di improvvisazione e variazione rispetto alla premessa che tradisce un aspetto quasi musicale¹³¹.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 209-210

¹²⁹ *Ivi*, p. 210

¹³⁰ *Ivi*, p. 211

¹³¹ *Ivi*, p. 212

L'autrice poi si sofferma su come il formato della discussione giunga ad una maturità nel biennio 1974-1975, indulgiando su alcuni esempi accomunati tutti dal titolo "Discussione". In queste opere Chiari declina molte urgenze della sua poetica, riflessioni sul concetto di arte e sul sistema della cultura¹³².

Si sottolinea infine come l'aspetto dialogico con il pubblico sia sempre complesso; se da un lato l'azione di Chiari genera un intento di orizzontalità comunicativa con il pubblico, dall'altro quasi la nega impedendo a quest'ultimo un ruolo di primo piano nel dialogo, mantenendo presente, in modo sottile, la sua dimensione autoriale¹³³.

La sezione finale del testo si concentra sull'esperienza della partecipazione di Chiari, unico italiano, alla rassegna "*Discussion*", organizzata da Annina Nosei a New York in merito alla forma-discussione di vari artisti¹³⁴. In questa occasione, nella quale Chiari constata come il panorama newyorkese fosse già più abituato a questo tipo di interventi, l'artista propone una discussione che al posto di concentrarsi su un'opera d'arte esterna, diventa essa stessa l'opera¹³⁵.

La riflessione propositiva si concentra sull'evoluzione, di origine musicale, dell'esigenza di creare scandalo e di come agli inizi delle sperimentazioni musicali fosse sufficiente l'azione di non suonare per ottenerlo; tocca inoltre il

¹³² *Ivi*, p. 213

¹³³ *Ivi*, pp. 215-216

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ivi*, p. 217

tema del ruolo dell'artista e dello scarto d'interesse avvenuto nella storia del Novecento dall'arte a quest'ultimo¹³⁶. Vi propone anche una considerazione sulla differenza tra il concetto di facile e di semplice (nel dettaglio tra “*easy*” e “*simple*”), sottolineando la carica politica e culturale del primo termine rispetto al secondo, che delinea semanticamente qualcosa di accessibile a tutti e di possibile per ciascuno¹³⁷.

Viene poi avanzata dall'autrice una considerazione sul rapporto tra l'aura di autorevolezza, data dalla posizione di Chiari dietro un tavolo frontale al pubblico, e la fluidità dello scambio verbale che avviene con esso, data dalla maggior familiarità del panorama newyorkese a queste pratiche artistiche¹³⁸.

Il testo si chiude con una riflessione sul titolo di questa serie di interventi di Chiari, *Discussion*, sottolineandone il valore di forza dialogica e, nell'assenza di indicazione esplicativa di un contenuto, la proposizione di un modo di interazione posto in purezza, al suo grado zero¹³⁹.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 217-218

¹³⁷ *Ivi*, p. 219

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ *Ivi*, p. 220

FRANCESCO MICHI, *La narrazione spettacolarizzata del paesaggio sonoro. Da Giuseppe Chiari a Philip K. Dick e oltre*, in «Geography notebooks. Vol. 4\1: Teatro di suoni. Spazi acustici teatrali e territoriali», 2021

Il testo nasce come parte del lavoro di ricerca dell'autore per quanto riguarda la narrazione del suono e dell'ascolto nella misura in cui queste diventano una questione rilevante dal punto di vista teatrale. L'indagine proposta indaga tre esperienze nelle quali il suono è protagonista dell'avvenimento spettacolare¹⁴⁰; prima di queste è una variazione sull'opera "Fuori" di Chiari del 1965, contenuta in "Musica senza contrappunto". L'opera è una partitura verbale pensata per essere eseguita in situazioni da concerto o nelle performance Fluxus e si compone di una serie di indicazioni per l'esecutore su come egli deve raccontare al pubblico ciò che sta ascoltando. I suoni che emergono vengono accostati da Michi ai suoni del teatro: scricchiolii, brusii, rumori dell'illuminazione e così via¹⁴¹.

L'esecuzione della variazione alla quale l'autore ha lavorato ha visto coinvolti otto esecutori che hanno trasportato "Fuori" all'esterno, in un parco pubblico. Le otto esecuzioni sono state poi condensate in una versione pubblicata, che prende la forma di un racconto sonoro, in cui i suoni sono stati sostituiti dalla loro molteplice narrazione¹⁴².

¹⁴⁰ FRANCESCO MICHI, *La narrazione spettacolarizzata del paesaggio sonoro. Da Giuseppe Chiari a Philip K. Dick e oltre*, in «Geography notebooks. Vol. 4\1: Teatro di suoni. Spazi acustici teatrali e territoriali», 2021, pp. 65-66

¹⁴¹ *Ivi*, p. 67

¹⁴² *Ibidem*

Temi e criticità ricorrenti nella storiografia su Giuseppe Chiari

Il valore del gesto

Il primo dei temi che ricorrono trasversalmente nella storiografia che si è occupata di Giuseppe Chiari è, per il suo aspetto fondante e sminale, il ruolo della gestualità nell'opera dell'artista.

Partendo dalle premesse offerte da Achille Bonito Oliva¹⁴³, possiamo inserire la nascita artistica di Chiari in quella macro-direttrice dell'arte, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in cui l'espressione corporale dell'artista diventa la dimensione fondante della pratica artistica e non più solamente un tramite realizzativo di un'opera in sé autonoma. In quest'ottica Chiari, nell'avvicinarsi al movimento Fluxus, riesce non solo a fare sua l'esperienza del silenzio di Cage

¹⁴³ ACHILLE BONITO OLIVA, *Come respiro primario* in ACHILLE BONITO OLIVA (A cura di), *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze, Centro Di, 1973, pp. 73-80

ma anche a superarla, in un recupero gestuale della dimensione dialettica con lo strumento¹⁴⁴.

In un primo momento la dimensione gestuale dell'artista vive ancora in dei confini, per così dire, musicali, ritrovabili nell'esperienza dei "Gesti sul piano"; un'esperienza che si ammanta di valori linguistici e simbolici, fino ad assumere quasi una connotazione rituale¹⁴⁵.

Ben presto occorre però uno scarto qualitativo che estende l'azione gestuale dal rapporto con lo strumento musicale a un'esperienza trasversale con oggetti di ogni genere che assume un valore semantico. Prescindendo dall'aspetto funzionale di ogni oggetto, è proprio il gesto dell'artista che ne determina il ruolo, in un'ottica in cui gli oggetti musicali sono trattati in modo comune e oggetti comuni in modo musicale¹⁴⁶.

Procedendo nell'avanzare della carriera artistica di Chiari negli anni Settanta, si può notare un'ulteriore evoluzione di questo aspetto nella direttrice che nasce già nel decennio precedente dall'interesse per l'aspetto grafico-visuale nei confronti della notazione musicale¹⁴⁷. Seguendo questa direzione l'artista comincia prima

¹⁴⁴ E. PEDRINI (A cura di), *Conceptual music - Giuseppe Chiari*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 1996, p. 147

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 161-162

¹⁴⁶ T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, p. 55

¹⁴⁷ *Vita musicale contemporanea: Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi*, Genova, Tip. Artigiani Grafici, 1998, p. 6

a integrare azioni pittoriche sullo spartito alterandone così la connotazione linguistica propria della musica, per approdare poi all'uso di diverse tecniche, primo su tutti il collage, e l'utilizzo grafico della parola¹⁴⁸. È in questo stesso periodo che assistiamo al recupero del pianoforte, sul quale non viene più operata una gestualità acustica ma visiva, nel rendere lo strumento un inerte supporto materico per azioni cromatiche, al confine tra gesto pittorico e graffito¹⁴⁹.

Una considerazione rinnovata dell'oggetto

Un secondo elemento ricorrente negli studi che si sono occupati di Chiari è l'attenzione che l'artista ha posto nei confronti dell'oggetto.

Si è già accennato nel paragrafo precedente come l'artista fin dai suoi primi lavori abbia posto uno sguardo democratico nei confronti degli oggetti che sono coinvolti nella sua pratica artistica, in una considerazione, per così dire, orizzontale. A questo proposito, fondamentale è lo sguardo dato in merito da

¹⁴⁸ M. R. SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, II - III, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2007, p. 13

¹⁴⁹ P. MAFFESSOLI (A cura di), *Chiari – Miccini – Pignotti – Rinaldi*, Firenze, Tornabuoni arte Contemporanea, 2001, p. 15

Giancarlo Cardini, che per formazione ne dà una visione di matrice musicale:

Chiari non trattava gli oggetti come strumenti a percussione sopra i quali fare dei ritmi, ma come degli organismi dal lasciare esprimere nella loro materialità grezza, pre-estetica. Gli altri compositori invece, di massima, li usavano più per eseguirvi precise figurazioni ritmiche che per goderne il suono¹⁵⁰.

L'attuazione di questa libertà nei confronti degli oggetti è caratteristica imprescindibile per osservare e comprendere la fluidità e la facilità¹⁵¹ con cui Chiari riesce a spostarsi tra i linguaggi della musica e dell'arte e a mescolarli senza soluzione di continuità¹⁵². Se da un lato possiamo considerare nella sua autonomia la direttrice gestuale, pur restando inscindibile dall'unitarietà della poetica artistica di Chiari, dall'altro ve ne è un'altra che attraversa l'aspetto materico della sua produzione artistica che utilizza suono, colore e scrittura come declinazioni diverse, ma congruenti, di una stessa esigenza linguistica.

¹⁵⁰ E. PEDRINI (A cura di), *Conceptual music - Giuseppe Chiari*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 1996, p. 153

¹⁵¹ Sul tema della facilità come aspetto costitutivo dell'opera di Chiari cfr. A. BONITO OLIVA, *Metodo della facilità nell'opera di Giuseppe Chiari* in GINO DI MAGGIO e altri (A cura di), *Giuseppe Chiari - Fra 0 e infinito*, Milano, Fondazione Mudima, 2018, pp. 13-14

¹⁵² Sul tema dell'intersezione di arte e musica cfr. M. R. SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, II - III, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2007, p. 11-23

La tensione generata da questo tipo di approccio si fa carico di una forte questione dialettica, cuore di uno dei temi trasversali al Chiari musicista così come al Chiari artista, ossia l'esigenza di destituire la musica e l'arte dei loro costrutti culturali, di sradicarle dai loro luoghi prestabiliti per renderle esperienze aderenti alla realtà quotidiana della vita. Questa premessa, presente in vario grado in tutti gli autori che si sono occupati dell'artista, diventa snodo cruciale per una riflessione sull'aspetto plurilinguistico della sua opera.

Una sfaccettata sintesi linguistica

Per comprendere a fondo l'opera di Giuseppe Chiari è fondamentale comprendere la natura del suo approccio alla molteplicità dei linguaggi dell'arte e della musica, in una sintesi delle arti che, se agli inizi della sua carriera risuona in accordo con Fluxus – e risuonerà sempre, come ammesso dallo stesso Chiari¹⁵³-, resta peculiare dell'artista nella sua declinazione specifica.

L'artista fiorentino, pur non rinunciando mai all'identità della sua formazione

¹⁵³ cfr. G. VERZOTTI, *La parola musica. Note verbali su Giuseppe Chiari* in GABRIELE BONOMO e altri (a cura di), *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2016, p. 122

nell'ambiente musicale¹⁵⁴, sperimenta nel corso della sua carriera una ricchezza di tecniche e linguaggi che caratterizzano la sua esperienza artistica in un fluire ininterrotto di pratiche sonore e visive.

Questa continuità di sintesi tra esperienze così diverse nasce, come già sottolineato in precedenza, dalla visione paritetica e democratica di Chiari davanti ai materiali a disposizione, così come ai linguaggi artistici. L'esigenza che Chiari vuole attuare nella sua pratica artistica è infatti il superamento dell'istituzionalità, anche nella sua complessità gerarchica, che caratterizza il sistema dell'arte e quello della musica¹⁵⁵.

Questa esigenza la si può trovare *in nuce* già nel ciclo degli "Intervalli" durante gli anni Cinquanta - nel quale le idee del calcolo combinatorio si sovrappongono ai concetti di armonia musicale -, per esplodere poi in modo dirompente nelle opere degli anni Sessanta, come "Gesti sul piano", "Teatrino" e "Per Arco". Qui Chiari attraverso l'azione gestuale riduce sempre di più il valore specifico del linguaggio musicale, esplorando senza preconcetti tutte le possibilità racchiuse nell'azione del "suonare", privata di ogni forma di pregiudizio che la cultura vi sovrappone. Da qui nasce una prima esigenza di integrare l'elemento verbale, per poter trasmettere le indicazioni per eseguire le opere. In questa prospettiva si

¹⁵⁴ B. CORÀ (A cura di), *Pentachiari, cinque gallerie e Giuseppe Chiari*, Pistoia, Gli Ori, 2017, p. 22 e p. 103

¹⁵⁵ Questo tema è trasversale a quasi tutte le pubblicazioni su Chiari, compare per la prima volta in T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, pp. 52-53

trova la nascita dei primi testi di Chiari, tra cui i vari “Metodi per suonare” e l’approdo alle prime sperimentazioni con l’aspetto verbale legate all’esperienza del Gruppo 70¹⁵⁶.

La rarefazione semantica del linguaggio musicale porta poi Chiari, come già visto in precedenza, a esplorarne l’aspetto grafico al fine di trasgredire tramite l’uso del colore ogni valore comunicativo della sua notazione¹⁵⁷. Questa caratteristica di trasgressione è una costante di tutti i lavori visuali di Chiari, che dalle sperimentazioni cromatiche giunge all’integrazione della parola scritta, per generare quegli *statements* che ancora oggi identificano l’artista.

Proprio in questi *statements* sublima ogni confine, generando una commistione totale di suono-azione-parola¹⁵⁸. Affermazioni come “L’arte è facile” e “La musica è una piccola cosa” condensano tutta la poetica artistica di Chiari, nella sua visione programmatica di abbattere i confini, di destituire del loro valore tutte quelle categorie dell’arte che ne sorreggono un’impalcatura di scissione dalla vita, affinché possa confluire là dove per l’artista appartiene, nella realtà dell’esistenza di ogni individuo.

¹⁵⁶ M. R. SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, I, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2003, pp. 91-92

¹⁵⁷ M. R. SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, II-III, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2007, p. 13

¹⁵⁸ cfr. A. LOMBARDI, *La scelta trasgressiva di Giuseppe Chiari* in P. COTENI e altri (A cura di), *Giuseppe Chiari, le scelte trasgressive*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 2005, p. 39

La forza didattica di un'esigenza sociale

Questa necessità di riappropriazione della musica e dell'arte codifica quello che per alcuni autori è il progetto politico di Chiari¹⁵⁹, nei termini di un'azione di critica alla cultura. L'atto di liberazione dei gesti creativi da uno statuto di valorizzazione, quasi sacrale, dei medesimi da parte dei costrutti socioculturali, provoca un azzeramento nei confronti della gerarchia dei ruoli¹⁶⁰; in quest'ottica la musica non è più intesa come pertinenza del musicista, così come l'arte non lo è più dell'artista, in quanto avvenimenti sensibili che fanno parte dell'esperienza di ogni individuo.

Questa estensione sociale, che vuole abbracciare la trasversalità dell'esperienza umana, nasce prima di tutto dalla disqualifica di ogni linguaggio specifico dell'arte - già presente nelle riflessioni di Tommaso Trini, che permeano più o meno sottilmente tutta la storiografia su Chiari - in un superamento concreto del triangolo Edipico di matrice freudiana. Nell'uccisione del Padre, simbolo di una tradizione e di una legge che viene imposta, non vi deve essere una sua sostituzione da parte del Figlio, quanto più una disqualifica; la figura del Padre

¹⁵⁹ Nello specifico della definizione di progetto politico cfr. A. LOMBARDI, *La scelta trasgressiva di Giuseppe Chiari* in P. COTENI e altri (A cura di), Giuseppe Chiari, le scelte trasgressive, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 2005, p. 43

¹⁶⁰ T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, pp. 52-53

per Chiari deve quindi essere spodestata da quella della Madre¹⁶¹, che rappresenta il generativo, il discontinuo e il costantemente variabile¹⁶². Questo è l'unico modo per fuggire a un sistema culturale dell'arte che tende ad assorbire e a codificare tutte le esperienze che nascono come momento di rottura.

Nella perdita di significato dei ruoli e della specificità dei linguaggi artistici, Chiari recupera così una dimensione dialettica con il pubblico, non più spettatore ma partecipatore del fatto artistico, in una pura relazione umana tra individui¹⁶³.

La relazione con il pubblico è un aspetto indagato in modo indiretto da Francesca Gallo, che dedica un saggio a quell'insieme di conferenze e lezioni tenute da Chiari negli anni Settanta¹⁶⁴. Da questo emerge una considerazione molto

¹⁶¹ Questa riflessione è presente in T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974, pp. 50-51, ed è ripresa successivamente da F. ALINOVI in ENRICO PEDRINI (A cura di), *Conceptual music - Giuseppe Chiari*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 1996, pp. 161-162 e da C. CERRITELLI in PIERO MAFFESSOLI (A cura di), *Chiari – Miccini – Pignotti – Rinaldi*, Firenze, Tornabuoni arte Contemporanea, 2001, pp. 15-16

¹⁶² Queste riflessioni, che si trovano nella direttrice d'analisi che da Trini e Alinovi arriva fino a Cerritelli, possono essere ritrovate anche in Pedrini, nello specifico del suo contributo "L'alterità in Giuseppe Chiari" in CLAUDIO CERRITELLI (a cura di), *Giuseppe Chiari. Interventi di Claudio Cerritelli, Alessandra Vaccari, Enrico Pedrini*, Echo, Reggio Emilia, 1990, p. 13

¹⁶³ Questo concetto è già presente, con un significato più generale, in ACHILLE BONITO OLIVA, *Come respiro primario* in ACHILLE BONITO OLIVA (A cura di), *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze, Centro Di, 1973 p. 74

¹⁶⁴ F. GALLO, *Lectures & Discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in «Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, 2021, pp. 205-225

interessante, ossia l'attitudine di Chiari ad evitare qualsiasi forma di atteggiamento formalmente istruttivo. Nella relazione verbale che l'artista instaura con il pubblico in queste lezioni, che nasce spesso dalla sua richiesta di ricevere domande, egli spesso le fugge, le nega, cercando di instaurare un dialogo che superi la formalità gerarchica a costo anche di negarne il valore semantico.

La risultante di tutte queste pratiche, o per meglio dire atteggiamenti, sottolinea come l'arte sia "facile", alla portata di chiunque nella matrice generativa che fa parte dell'esperienza sensibile di ciascuno; è questa facilità che svela la forza didattica dell'opera di Giuseppe Chiari, nel suo particolare punto di convergenza tra l'arte totale e l'arte didattica¹⁶⁵. Un'esigenza sociale e comunicativa, un atteggiamento universale nei confronti delle possibilità creative di ognuno.

¹⁶⁵ In merito alla questione si rimanda a T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974

Una storicizzazione complessa in una bibliografia diradata

L'ultima considerazione che emerge dalla storiografia che si è occupata di Chiari si lega strettamente ad una questione bibliografica.

L'opera di Chiari è stata più volte nel corso dei decenni attenzione di studi e di analisi, anche se in modo poco continuativo, spesso in occasione di mostre o esposizioni a lui dedicate, oppure in contributi che ne traevano un esempio di confronto in argomentazioni di ampio respiro. Entrambi questi due approcci dimostrano però una certa difficoltà nell'avvicinare la singolare figura dell'artista fiorentino.

Da un lato ogni occasione espositiva che lo ha visto protagonista si è trovata ad affrontare l'arduo, e in un certo modo insuperabile, compito di dover scegliere una particolare prospettiva con cui approcciare la sua opera e la sua poetica, in un atto che, per quanto delicato, compie obbligatoriamente un'azione di scissione della sua unitarietà artistica. In questa difficoltà emerge un ultimo aspetto intimamente caratterizzante l'esperienza di Chiari: la sua opposizione a qualsiasi pratica di storicizzazione, la quale inevitabilmente nella sua prospettiva compie un'azione di mistificazione dell'oggetto trattato e lo inserisce in un sistema di categorizzazione e conservazione radicato in schemi culturali lontani dalla realtà

totale della vita¹⁶⁶. Nonostante i tentativi più virtuosi, su tutti l'esperienza della mostra *Pentachiarì* del 2017, ogni sforzo in questa direzione rimane sempre mancante di qualche tassello, sottolineando ancora di più in un gioco di paradossi il valore del pensiero di Chiari, nella sua totale inscindibilità tra arte e vita.

Dall'altro il valore della sua opera come termine di paragone in discussioni di ampio raggio in merito alle esperienze artistiche di metà Novecento – e non solo – sottolinea ancora una volta quell'aspetto di variazione e di alterità nella peculiarità unica della sua esperienza artistica e, in una visione totale, della sua vita che permettono a Chiari di essere un punto fermo per una molteplicità di riflessioni.

¹⁶⁶ Questa riflessione è compiuta dallo stesso Chiari in merito alla storia della musica in G. BONOMO e altri (a cura di), *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2016, p. 31 ed è ribadita da D. LOMBARDI, *Giuseppe Chiari: l'essenza della musica è la voglia di suonare*, in GINO DI MAGGIO e altri (A cura di), *Giuseppe Chiari - Fra 0 e infinito*, Milano, Fondazione Mudima, 2018, pp. 154-155.

La sfiducia che l'artista ripone davanti ad una storia della musica ancora ancorata a categorie formali e alla mitizzazione dei suoi soggetti può essere legittimamente estesa ai processi costitutivi della storia dell'arte, nella concezione di Chiari di abbattimento dei confini tra i linguaggi della musica e dell'arte.

Conclusione

Al termine di questa indagine storiografica il primo risultato ottenuto è stato la sorprendente virata che le premesse da cui questo lavoro è nato hanno subito.

Indagare il ruolo che la musica - intesa nel suo senso più ampio di disciplina, di linguaggio e di esperienza sonora – ha in relazione all'esperienza artistica di Giuseppe Chiari è un'operazione che si trova inevitabilmente a essere destituita di senso di fronte alla complessità vibrante di una trasgressione totale dei linguaggi come quella maturata da Chiari; o meglio è un'operazione che viene messa sotto scacco per farle ritrovare un nuovo respiro, una nuova direzione da seguire.

In Chiari, infatti, quella di avvicinare arte e vita, di far sì che la vita si riappropri dell'arte e della musica attraverso la disqualifica dei loro paradigmi culturali, non è soltanto un'esigenza ma un'operazione compiuta con successo da un artista che rivendica con tutta la sua forza l'esperienza di essere umano.

In quest'ottica si trova tutto il limite di approccio di avvicinare la figura di Chiari con gli strumenti propri di una singola disciplina, sia essa la storia dell'arte, la musicologia o qualsiasi altra, o anche in modo additivamente pluridisciplinare, perché, per quanto ampio, sarà comunque manchevole di qualche sfumatura di

un'esperienza artistica che si fonde inscindibilmente con l'esperienza di vita dell'individuo Giuseppe Chiari.

In questa complessità e in questa difficoltà sta il valore, ancora eternamente presente, di un artista denso e ampio come Chiari; un valore che a distanza di più di quindici anni dalla scomparsa dell'artista è ancora autonomamente generativo nelle continue prospettive che la sua opera offre. Serve dunque, nel mantenersi consci della necessità di non poter abbandonare le categorie proprie di ogni disciplina - unico punto di partenza possibile -, avvicinarsi alla figura di Giuseppe Chiari con quell'umiltà e quella facilità a lui tanto care, affinché permettano di abbracciare in modo sempre più profondo e trasversale il suo pensiero e la sua opera. Ci tengo a concludere questo scritto con una sua citazione, che ben condensa la delicatezza e al contempo la forza della sua complessità:

Doveva essere musica all'inizio; lo è ancora. In parte è letteratura, in parte filosofia... Forse sono solo battute satiriche... Non mi dispiace questo ballare di aggettivi. Mi piace far saltare le categorie di lavoro.

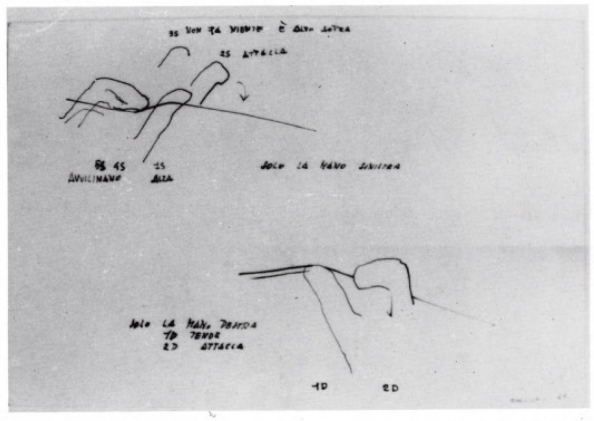
Opere

4-7	3
1-4	3
1-2	1
-6 1	1
10-15	1
6-8	2
4-7	3
6-8	2
10-11	1
1+2	-3
1+4	-7
4+2	-6

1964, Aritmetica

10-2	-8
7-2	-5
2-3	1
10-2	-8
4+1	-5
1+7	-8
1-1	0
2-1	-1
4+3	-7
1+4	-5
10+1	-11
8+1	-9

1964, Aritmetica



1964, *Metodo per chitarra*



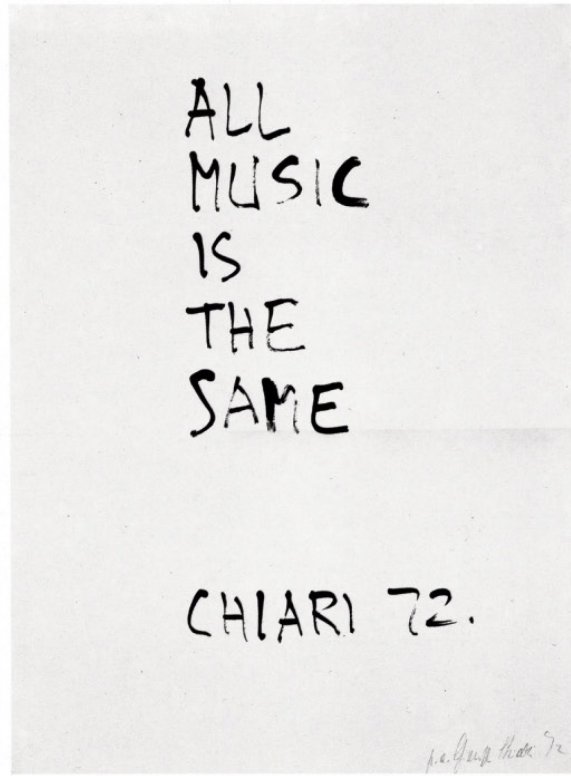
1969, *Suonare la sedia*



1969, *Suonare la sedia*



1969, *Suonare la sedia*



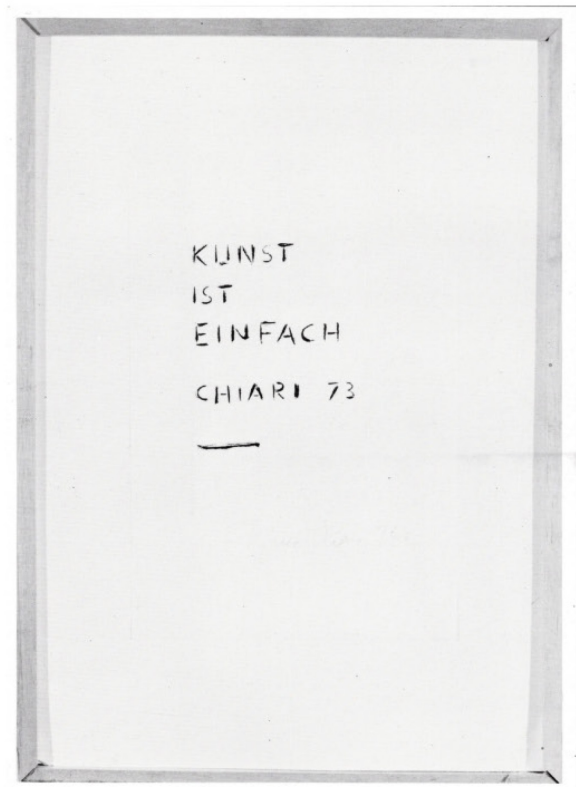
1972, *All music is the same*



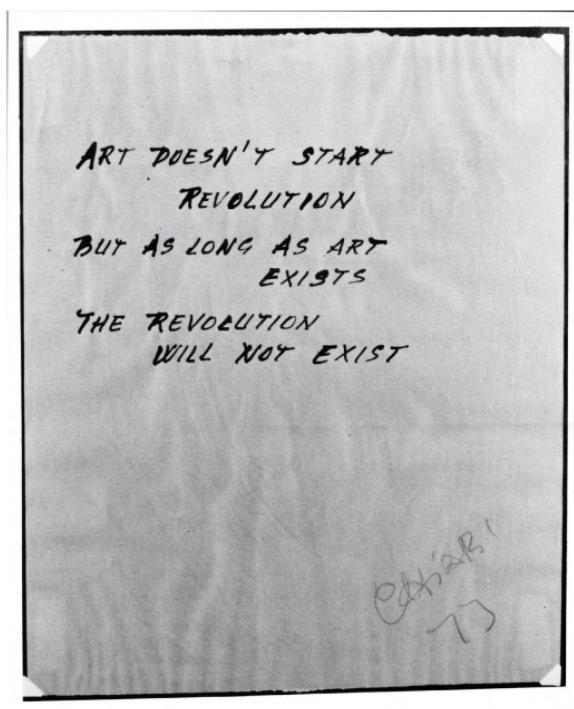
1972, *L'arte è brutta o non è*



1972, *Music is easy*



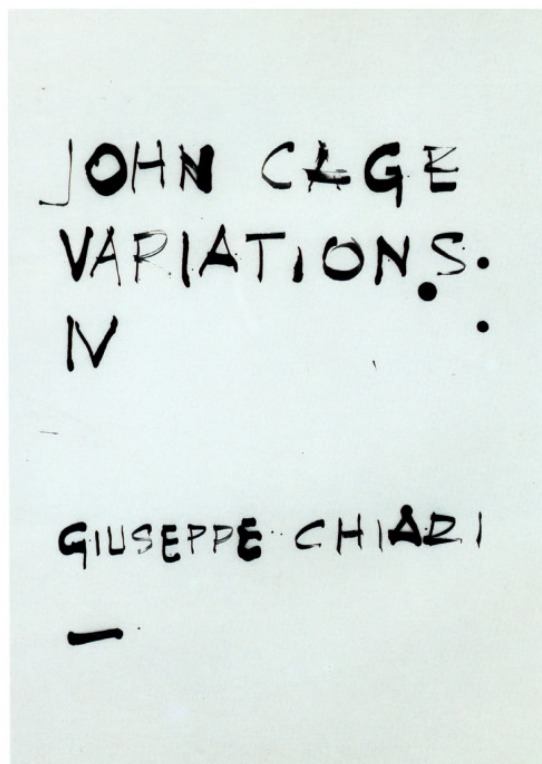
1973, *Kunst ist einfach*



1973, *Revolution*



1973, *Senza titolo*



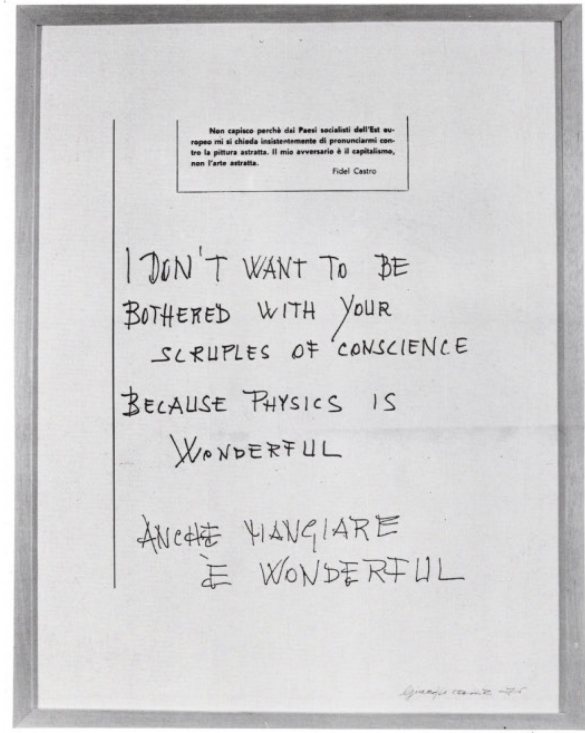
1974-76, *John Cage variations IV*



1974, *Colori*



1975, *Gesti sul piano*



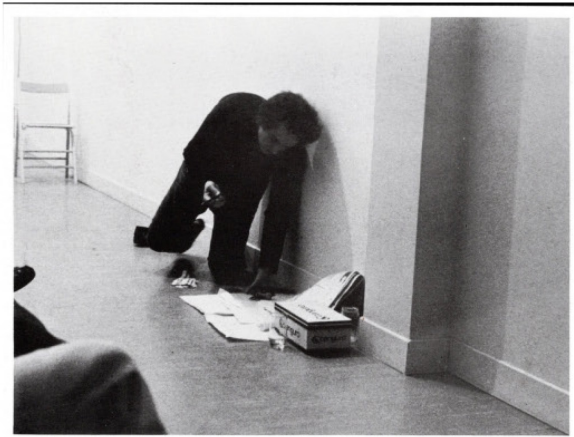
1976, *I don't want to be*



1977, *Gesti sul piano*



1978, *Concerto a Livorno*



1978, *Concerto a Livorno*



1979, *Gesti sul piano*



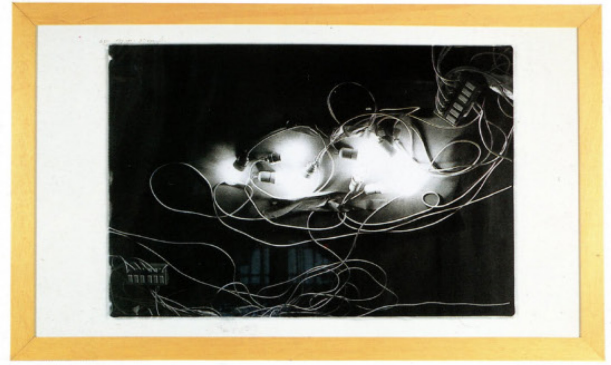
1979, *L'acqua con tre specchi*



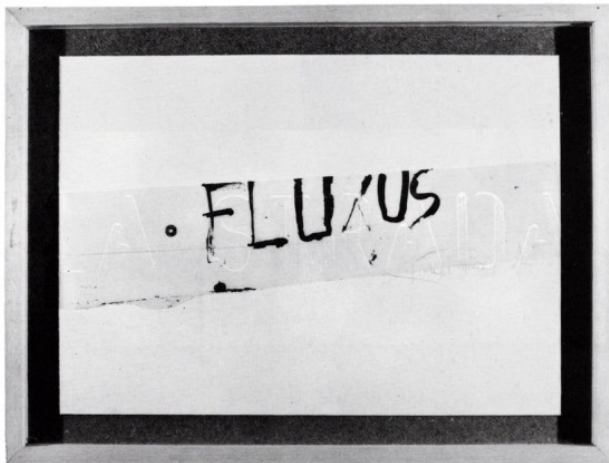
1982, *La strada*



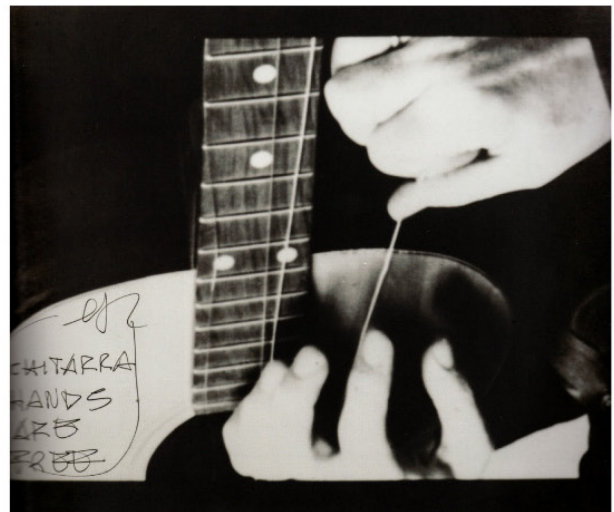
1983, *L'arte è finita*



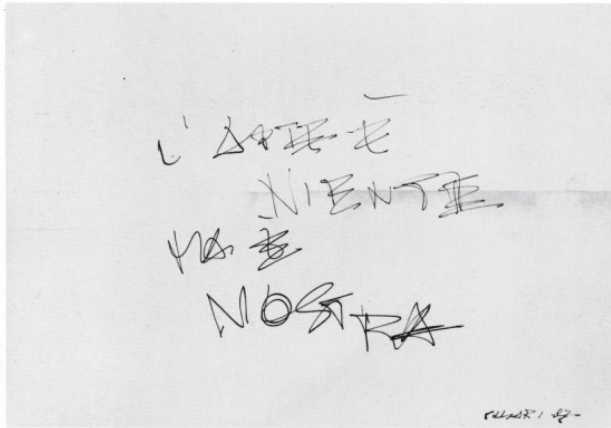
1984, *Concerto per luce*



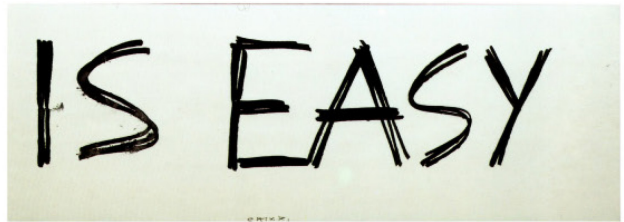
1985, *Fluxus*



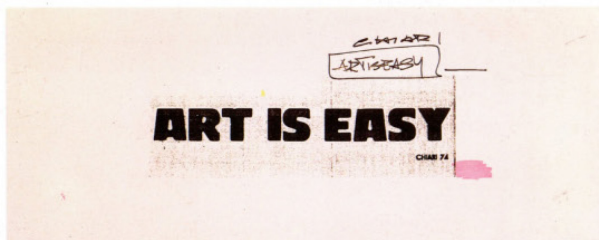
1987, *Hands are free*



1987, *L'arte è niente ma è nostra*



1988, *Art is easy*



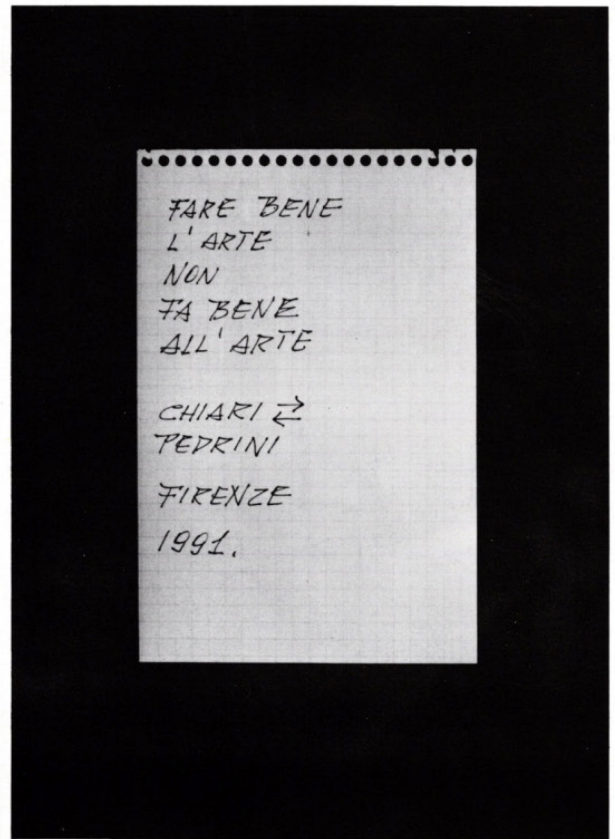
1989, *Art is easy*



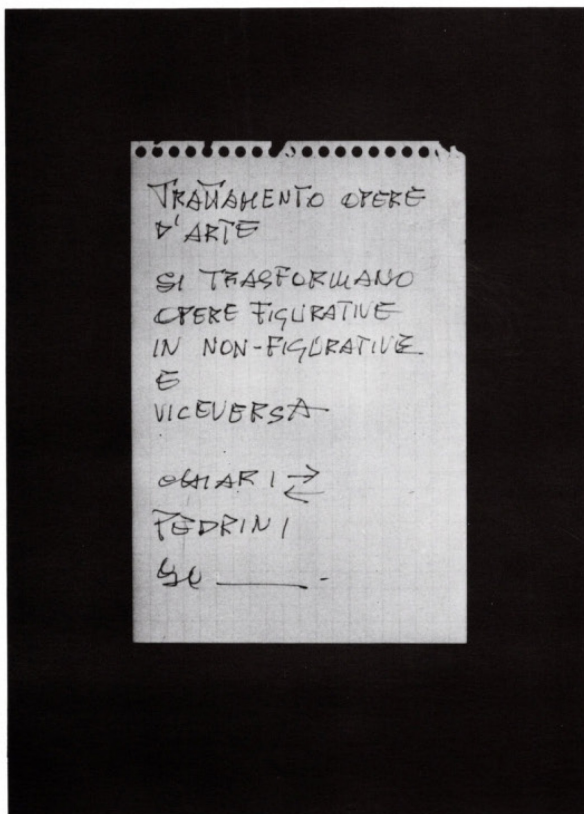
1990, *6 studi da Concerto di Liszt*



1990, *Fantasia*



1991, *Fare bene l'arte*



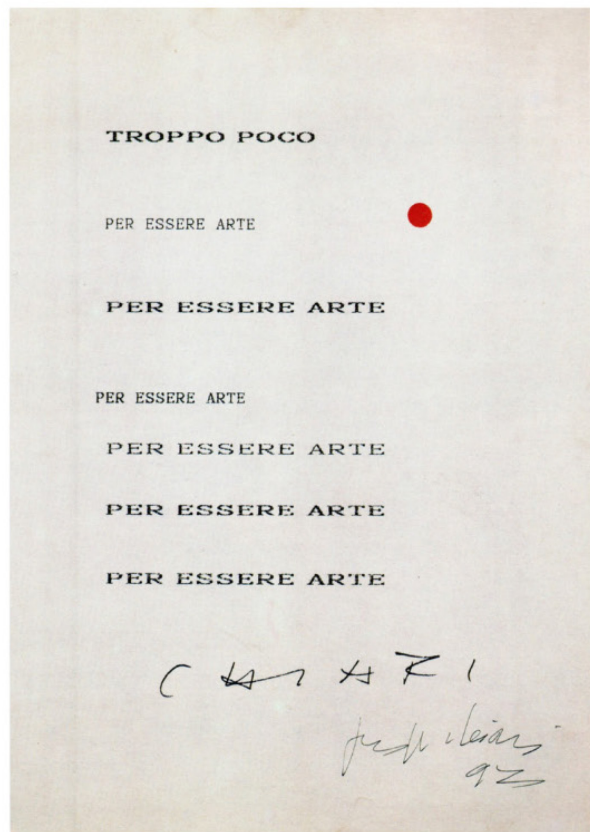
1991, *Trattamento opere d'arte*



1992, *Gesti sul piano*



1992, *Music is easy*



1992, *Tropo poco*



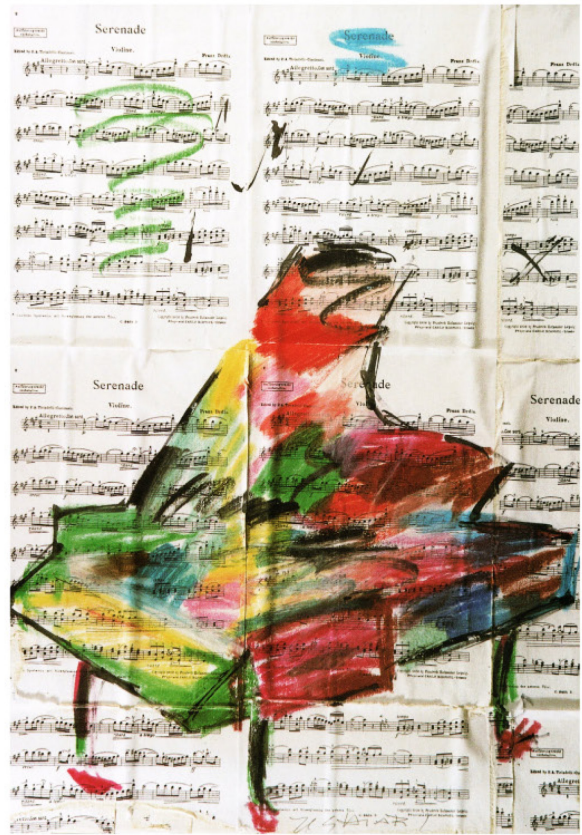
1995, *Senza Titolo*



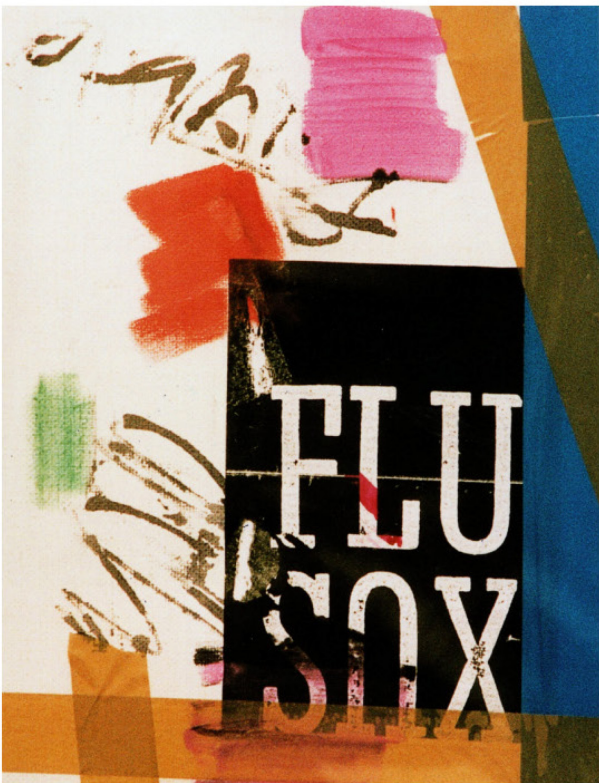
1995, *Senza Titolo*



1996, *Senza Titolo*



1997, *Senza Titolo*



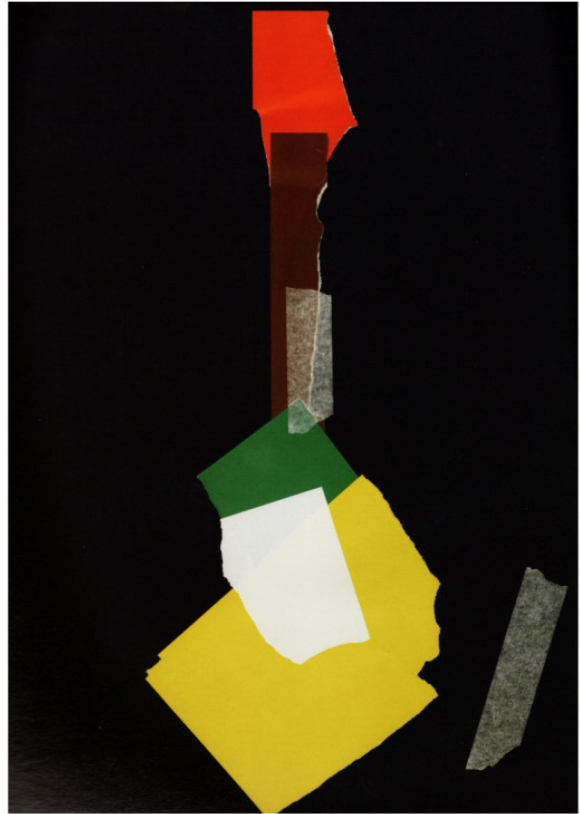
1997, *Senza Titolo*



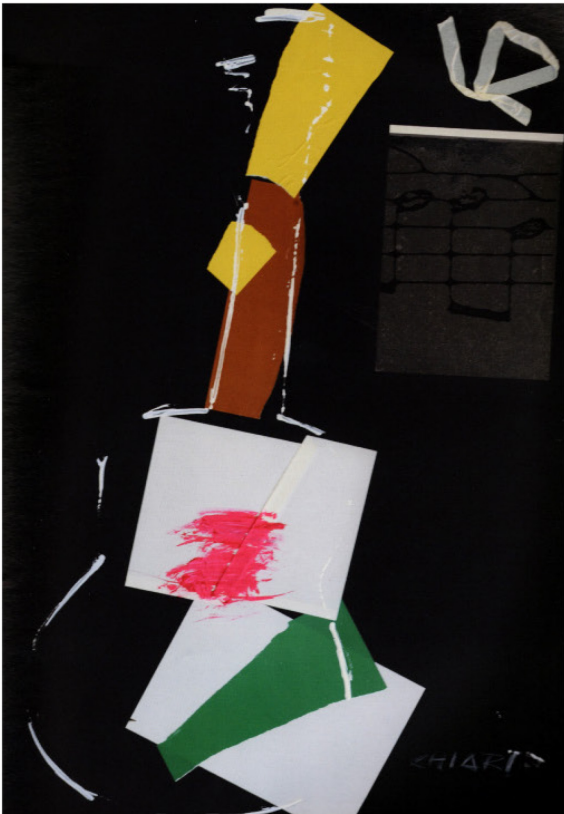
1997, *Uto Ughi*



1998, *Chitarra*



1998, *Chitarra*



1998, *Chitarra*



1998, *Chitarra*



1999, *Pianoforte scultura*



1999, *Violino scultura*



2000, *Senza titolo*



2001, *Art is easy*



2001, *Butterfly*



2001, *Fluxus*



2004, *Arte usata*



2007, *Parole Crociate*

Elenco delle illustrazioni

G. CHIARI, *Aritmetica*, 1964, biro su carta, 21x27cm, firma e data sul retro, Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Aritmetica*, 1964, biro su carta, 21x27cm, firma e data sul retro, Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Metodo per chitarra*, 1964, 52x36cm

G. CHIARI, *Suonare la sedia*, 1969, fotografia in bianco e nero su carta, 24x17.5cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *Suonare la sedia*, 1969, fotografia in bianco e nero su carta, 24x17.5cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *Suonare la sedia*, 1969, fotografia in bianco e nero su carta, 24x17.5cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *All music is the same*, 1972, 50x70cm

G. CHIARI, *L'arte è brutta o non è*, 1972, 32x12.5cm

G. CHIARI, *Music is easy*, 1972, 32x56.5

G. CHIARI, *Kunst ist einfach*, 1973, 22x33cm

G. CHIARI, *Revolution*, 1973, 36x43cm

G. CHIARI, *Senza titolo*, 1973, fotografia in bianco e nero su carta, 29.5x23.5cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *John Cage variations IV*, 1974-76, china su carta, 22x32cm

G. CHIARI, *Colori*, 1974, tecnica mista su pagina pentagrammata, 116x132cm, Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Gesti sul piano*, 1975, fotografie in bianco e nero su carta, 12x17.4cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *I don't want to be*, 1976, 53x69cm

G. CHIARI, *Gesti sul piano*, 1977, fotografia in bianco e nero, Galleria d'arte moderna, Bologna

G. CHIARI, *Concerto a Livorno*, 1978, 24x18cm

G. CHIARI, *Concerto a Livorno*, 1978, 24x18cm

G. CHIARI, *Gesti sul piano*, 1979, fotografia in bianco e nero su carta, 103.5x73.5cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *L'acqua con tre specchi*, 1979, 108x76cm

G. CHIARI, *La strada*, 1982, 24x9cm

G. CHIARI, *L'arte è finita*, 1983, 73x95cm

G. CHIARI, *Concerto per luce*, 1984, 105x60cm

G. CHIARI, *Fluxus*, 1985, 19x35.5cm

G. CHIARI, *Hands are free*, 1987, fotografia in bianco e nero su carta, 24x30cm, galleria Il Ponte

G. CHIARI, *L'arte è niente ma è nostra*, 1987, 100x70

G. CHIARI, *Art is easy*, 1988, due scritte su pergamena, 60x35cm e 100x38cm, Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Art is easy*, 1989, 42x106cm

G. CHIARI, *6 studi da Concerto di Liszt*, 1990, tecnica mista e collage su tela, 85x65cm, collezione Alessandro Fornaciari

G. CHIARI, *Fantasia*, 1990, pennarello su pentagramma su carta, 110x115cm,
Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Fare bene l'arte*, 1991, 10x15.3cm

G. CHIARI, *Trattamento opere d'arte*, 1991, 10x15.3cm

G. CHIARI, *Gesti sul piano*, 1992, opera fotografica con graffi e timbri,
46x43cm, Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Music is easy*, 1992, manifesto con timbro e gesso, 42x60cm,
Tornabuoni Arte

G. CHIARI, *Troppo poco*, 1992, dattiloscritto e timbro su carta, 30x42cm

G. CHIARI, *Senza titolo*, 1995, 70x100cm, collezione privata

G. CHIARI, *Senza titolo*, 1995, 70x00cm, collezione privata

G. CHIARI, *Senza titolo*, 1996, 70x100cm, collezione A. Iacobacci

G. CHIARI, *Senza titolo*, 1997, 100x70cm, collezione A. Iacobacci

G. CHIARI, *Senza titolo*, 1997, tecnica mista su tela, 50x40cm, collezione
Giancarlo Gori

G. CHIARI, *Uto Ughi*, 1997, 100x70, collezione Dudi Mariotti

G. CHIARI, *Chitarra*, 1998, tecnica mista su cartoncino, 100x70cm, galleria
Santo Ficara

G. CHIARI, *Chitarra*, 1998, collage su cartoncino, 100x70cm, galleria Santo
Ficara

G. CHIARI, *Chitarra*, 1998, collage su cartoncino, 100x70cm, galleria Santo
Ficara

G. CHIARI, *Chitarra*, 1998, tecnica mista su cartoncino, 100x70cm, galleria
Santo Ficara

G. CHIARI, *Pianoforte scultura*, 1999, dimensioni reali, collezione Alessandro Gori

G. CHIARI, *Violino Scultura*, 1999, dimensioni reali, collezione Fabrizio Fusi

G. CHIARI, *Senza titolo*, 2000, tecnica mista, collage e vinile su cartone, 30.5x31.5cm, galleria Armanda Gori Arte

G. CHIARI, *Art is easy*, 2001, strumento e tecnica mista su tavola, 105x75x12cm, collezione Emiliano Berti

G. CHIARI, *Butterfly*, 2001, 10x22cm, collezione Alessandro Fornaciari

G. CHIARI, *Fluxus*, 2001, strumento e tecnica mista su tavola, 105x75x12cm, collezione Riccardo Fornaciari

G. CHIARI, *Arte usata*, 2004, tecnica mista e collage su vinile, 25cm, galleria Armanda Gori Arte

G. CHIARI, *Parole Crociate*, 2007, tecnica mista su cartoncino, 70x50cm, galleria Armanda Gori Arte

Bibliografia

A. BONITO OLIVA, *Come respiro primario* in ACHILLE BONITO OLIVA (A cura di), *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze, Centro Di, 1973

T. TRINI, *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento*, in «Data», n. 13, 1974

C. CERRITELLI (a cura di), *Giuseppe Chiari. Interventi di Claudio Cerritelli, Alessandra Vaccari, Enrico Pedrini*, Echo, Reggio Emilia, 1990

E. PEDRINI, *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, Napoli, Ulisse & Calipso, 1992

L. V. MASINI, *Giuseppe Chiari, da sabato 15 maggio 1993*, Firenze, Centro Tornabuoni arte moderna internazionale, 1993

E. PEDRINI (A cura di), *Conceptual music - Giuseppe Chiari*, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 1996

Vita musicale contemporanea: Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi, Genova, Tip. Artigiani Grafici, 1998

P. MAFFESSOLI (A cura di), *Chiari – Miccini – Pignotti – Rinaldi*, Firenze, Tornabuoni arte Contemporanea, 2001

M. R. SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno, I*, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2003

P. COTENI e altri (A cura di), Giuseppe Chiari, le scelte trasgressive, Napoli, Ulisse & Calipso-Edizioni mediterranee, 2005

M. R. SBARDELLA, *Giuseppe Chiari, musica e segno*, II - III, Prato, Gli Ori, Armanda Gori Arte, 2007

G. BONOMO e altri (a cura di), *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2016

B. CORÀ (A cura di), *Pentachari, cinque gallerie e Giuseppe Chiari*, Pistoia, Gli Ori, 2017

G. DI MAGGIO e altri (A cura di), *Giuseppe Chiari - Fra 0 e infinito*, Milano, Fondazione Mudima, 2018

G. MELOTTI, *La fotografia è facile, Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Firenze, Giunti, 2019

S. VERRI, *Il suono, la parola e l'azione di Giuseppe Chiari*, Jesi, 2020

F. GALLO, *Lectures & Discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in «Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, 2021

F. MICHI, *La narrazione spettacolarizzata del paesaggio sonoro. Da Giuseppe Chiari a Philip K. Dick e oltre*, in «Geography notebooks. Vol. 4\1: Teatro di suoni. Spazi acustici teatrali e territoriali», 2021