

IRENE BALZANI

La poetica della citazione.

Roberto Barni tra gli anni sessanta e settanta: persistenze e mutazioni dell'iconografia

La citazione è stata definita come “la più potente figura postmoderna” da Antoine Compagnon.¹ Citare significa selezionare, decontestualizzare e successivamente ricollocare qualcosa che è sostanzialmente distante dall’ambito in cui viene reinserito: trascendendo la linea di successione lineare, il procedimento porta ad instaurare un rapporto intenzionale tra il nuovo contesto ed il riferimento preso in considerazione. Il risultato di questo processo è un intertesto basato su un consapevole riuso del linguaggio, un insieme formato da un “testo citato” e da un “testo citante”, che determina i suoi significati proprio sul tipo di rapporto che si instaura tra le parti che lo compongono. L’arte si è sempre servita di modelli forniti dalla storia che l’ha preceduta e vastissimo è il numero degli studiosi che se ne sono occupati, secondo diverse angolazioni, da Michael Baxandall che ha riflettuto sul concetto di “influenza”,² a Ernst Gombrich che ha definito “schema-correzione”, il modello in base al quale ogni artista interviene sui linguaggi già codificati,³ solo per citarne alcuni. Anche gli artisti del novecento, ovviamente, dimostrano questa consapevolezza, come le parole di Robert Motherwell ci ricordano: “every intelligent painter carries the whole culture of modern painting in his head. It is his real subject, of which everything he paints is both an homage and a critique”.⁴ Lo storico e critico d’arte americano Leo Steinberg ha notato come in moltissimi capolavori di età moderna sia possibile rintracciare pose, personaggi, ambientazioni, riprese da altri artisti. Il procedimento è molto comune e si ritrova in pittori e scultori attraverso i secoli: da Van Eyck a Bronzino, da Michelangelo a Rembrandt. Questa ripresa di motivi, questi rimandi successivi rappresentano “a stainless steal”, un furto senza macchia, secondo lo storico americano, in quanto sono dovuti al fatto che questi artisti “between their experience of nature and their experience of other art they allow no functional differences”.⁵ Così essi inseriscono pose, composizioni, direttamente attinte da altri, in maniera del tutto naturale, senza dichiarare esplicitamente questo meccanismo di ripresa. Secondo Steinberg è proprio questa mancata dichiarazione a costituire la differenza fondamentale rispetto agli artisti contemporanei che rielaborano opere preesistenti. Nel corso del XX secolo, infatti, chi intende servirsi di materiale altrui non “maschera” la fonte del proprio lavoro, anzi, incoraggia lo spettatore ad essere consapevole dell’origine del suo soggetto e del suo

intervento, facendo una vera e propria operazione di citazione esplicita. Il riferimento è ostentato, perché il riconoscimento dell'opera a cui si fa riferimento, o perlomeno la consapevolezza che ci sia una citazione, permette all'autore di attivare una comunicazione con il fruitore, partendo da un orizzonte culturale condiviso. Inoltre, lo spettatore, messo nelle condizioni di identificare la fonte, è reso partecipe del procedimento che ha generato l'opera e questo gli permette di decifrarla, entrarvi in contatto e ricontestualizzarla, oltre a generare una sensazione che Steinberg definisce "pleasure", piacere.⁶

Sebbene lungo tutto il corso del XX secolo si avvicendino molte correnti e personalità artistiche che, a vario titolo e con finalità diverse, citano altre opere, è nel corso degli anni sessanta e settanta che si nota una particolare attenzione verso questo procedimento: numerosi artisti, in primis Giulio Paolini, iniziano ad utilizzarlo sino a farne una cifra stilistica che caratterizzerà anche il loro percorso successivo. Per quasi tutti gli artisti che impiegano la citazione, essa comporta una riflessione sul concetto di stile, di originalità e di autorialità. Proprio per queste ragioni essa si differenzia da un atteggiamento che apparentemente le è affine: quello che è stato definito *d'après*, al quale è stata dedicata un'intera esposizione a Lugano nel 1971.⁷ Il *d'après* si configura come una rielaborazione esplicita, più o meno fedele, da parte di un artista, di un'opera eseguita da un altro, che inizia come atto d'omaggio, ma che può divenire la rielaborazione di un lavoro altrui celebrando il proprio stile. Così, quando, ad esempio, Picasso ridipinge le *Femmes d'Alger* di Delacroix o *Las Meninas* di Velázquez, sovrappone se stesso ai maestri del passato e lo fa in modo evidente e invasivo: le immagini vengono disintegrate e ricomposte attraverso il filtro della sua personalità creativa.

Citazione e *d'après*, dunque, rappresentano entrambi due procedimenti che presuppongono dei riferimenti intenzionali ed espliciti verso un'altra opera, ma si distanziano in quanto nel secondo caso, a differenza del primo, non viene messa in dubbio l'*originalità autoriale* che, anzi, si rafforza nel confronto; si ribadisce il ruolo dell'artista *creatore*, mentre l'opera si configura come "originale e autonoma, come atto creativo ed espressivo, e quindi *unico*".⁸

Nel corso degli anni settanta vari interventi critici, mostre nazionali e internazionali documentano puntualmente il fenomeno della citazione, rendendolo un tema dotato di autonomia.

In Italia le manifestazioni più importanti, che testimoniano l'avvenuta storicizzazione, si articolano lungo tutto il decennio: se *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione*, organizzata da Tullio Catalano a Roma, allo studio Gap, nel dicembre 1971,⁹ si segnala per la precocità,¹⁰ è soprattutto *La ripetizione differente* curata da Renato Barilli nel 1974 a fornire una prima elaborazione critica più compiuta. Svoltasi allo Studio Marconi di Milano,

l'esposizione raccoglie i lavori di artisti diversi, i quali condividono tutti, secondo Barilli, la stessa impostazione concettuale: la consapevolezza di essere nella "situazione di fine corsa di chi è giunto al termine di un percorso oltre il quale non si può proseguire, almeno in senso lineare e mantenendo la stessa logica di viaggio".¹¹ Una situazione generata essenzialmente da due motivi: da un lato, dal fatto che "le riserve del nuovo vanno via via assottigliandosi",¹² mentre dall'altro, riprendendo le teorie di Marshall McLuhan, dalla presenza dei "mass media che hanno abbattuto le barriere dello spazio e della geografia, hanno contribuito in misura maggiore alla caduta di quelle del tempo e della storia rendendoci compresenti tutte le epoche e le maniere e le forme d'arte del passato".¹³ La conclusione di Barilli è "la possibilità di volgersi indietro" e "ricominciare il viaggio, compiere un altro giro riattraversando le tappe più conosciute", presupponendo in questo modo "la fine di una storia lineare e l'avvento di schemi di sviluppo ciclici".¹⁴

Alla fine del decennio le esposizioni e le riflessioni critiche si fanno più numerose e diffuse: nel 1978, ad esempio, viene organizzata *Arte/Storia dell'Arte* alla galleria Peccolo di Livorno,¹⁵ curata da Massimo Carboni, che poi, dedicherà al tema due dossier pubblicati sulla rivista *G7 Studio*, mentre a livello internazionale si evidenzia soprattutto con *Art about art*, svoltasi nello stesso anno al Whitney Museum di New York.¹⁶

Barni: dalla "scuola di Pistoia" alla citazione come poetica

In Italia, molti sono gli artisti che partecipano a questa *poetica della citazione*, come l'ha definita lo stesso Carboni, e questa rielaborazione avviene non solo a livello linguistico, iconico e operativo, ma diventa anche un progressivo recupero delle tecniche artistiche tradizionali: tutte modalità che variano, oltre che a seconda delle singole personalità artistiche, anche in relazione al succedersi dei decenni e al cambiamento del contesto culturale.

Tra gli artisti che hanno ripreso maggiormente i materiali del passato e ne hanno fatto un uso più vasto e consapevole c'è Roberto Barni, che, nel corso del suo percorso artistico, attraversa diverse tipologie di citazione.

Dopo una serie di interventi che testimoniano una sperimentazione vivace e precoce, comprendente performance e installazioni,¹⁷ negli anni sessanta, espone insieme a Gianni Ruffi e Umberto Buscioni,¹⁸ nel gruppo che Cesare Vivaldi chiama la "scuola di Pistoia". Proprio in questo periodo l'artista esegue un precoce esempio di rilettura delle opere del passato. In *Battaglia di S. Romano* [fig. 1], del 1965, realizzata a smalto su carta intelata, riprende la celebre tela di Paolo Uccello e la traduce in un quadro bicromo in cui il disegno ha una spiccata evidenza. Il ruolo delle zone non colorate è preponderante perché il colore non evidenzia tanto la scena principale, quanto piuttosto lo

sfondo. Lo smalto colora, ma allo stesso tempo ricopre tutto quello che non è in primo piano, impedendoci sostanzialmente di vedere oltre la sua densità materica, bloccando lo sfondamento prospettico dello sguardo. Il colore evidenzia una parte che rimane nascosta, mentre i guerrieri e i cavalli, che dominano lo scenario centrale, sono visibili solo attraverso i loro sottili contorni. Il modo in cui viene trattato il celebre quadro non è dissimile da quello riservato ad altri soggetti protagonisti delle sue tele in questo periodo, spesso caratterizzate dalle grandi dimensioni e dall'accentuata bidimensionalità, in cui si possono osservare grandi paesaggi con elementi naturali e piante topografiche di città.

In tutti i casi l'artista parte da una fotografia, molto spesso tratta da riviste, la ingrandisce meccanicamente e la riporta su un nuovo supporto utilizzando una specie di "lanterna magica", di sua creazione, che gli permette di proiettare, ingrandita e capovolta, l'immagine scelta sulla tela. Su di essa l'artista interviene con colori brillanti che accentuano l'aspetto industriale e seriale, colmando gli spazi tra le linee del disegno, a volte con precisione, altre in maniera più approssimativa, lasciando che le sgocciolature o il tratto disegnativo rimangano evidenti e dando una reinterpretazione cromatica e compositiva dell'opera.

I modi esecutivi e gli aspetti coloristici di *Battaglia di S. Romano*, che tendono ad una semplificazione quasi cartellonistica, sono riconducibili a certe modalità della Pop Art alla quale vengono avvicinate le opere di Barni, Buscioni e Ruffi in questo periodo.¹⁹

Proprio nell'atteggiamento degli artisti della Pop Art – e in particolare di Roy Lichtenstein –, vengono rintracciati i prodromi della *poetica della citazione* da Renato Barilli e Massimo Carboni, così come dai curatori di *Art about art*. Secondo Barilli, ad esempio, la Pop Art è il primo movimento artistico che prende coscienza dell'enorme deposito di stereotipi costituito grazie ai mass media. Gli artisti riflettono sui meccanismi della società di massa, che nella sua produzione di icone attraverso la riproduzione, si serve sia di oggetti quotidiani che di immagini provenienti dalla cultura, soprattutto dalla storia dell'arte, mimando questa stessa operazione nelle loro opere ed eliminando, pertanto, lo scarto tra la cultura di élite e quella popolare.

Lawrence Alloway ha parlato di "*aesthetics of plenty*" (estetica dell'abbondanza) per descrivere la cultura visiva del decennio 1960-1970, caratterizzata da un'inflazione di immagini che, per la prima volta, invadono la vita di ogni persona con tanta irruenza e quantità. Dai manifesti pubblicitari affissi sui muri delle città, alla diffusione dei supplementi a colori delle riviste, dovuta anche allo sviluppo della nuova stampa in quadricromia, la presenza di immagini a colori nei mass media diviene il contesto formale di ogni linguaggio visivo.²⁰

Logorata dalla sua *riproducibilità tecnica*, l'arte diviene così, nella società dei consumi, merce tra le merci; per questo la manipolazione del materiale iconografico del passato avviene sotto il segno dell'indifferenza: esso viene ripreso in quanto parte dell'immaginario quotidiano, pubblico, sostanzialmente impersonale. Quando Lichtenstein, a partire dal 1962, appone il retino puntinato a opere di Mondrian, Cézanne, Picasso, Monet, oltre ad eleggere l'arte a contenuto di se stessa, dimostra la vicinanza tra un dipinto proveniente dalla tradizione e un prodotto commerciale qualsiasi dato che ogni soggetto viene trasfigurato nei suoi quadri allo stesso modo, con uno stile che ricorda quello pubblicitario o fumettistico.

In Italia, a risultati simili arrivano gli artisti romani della "scuola di Piazza del Popolo", tra cui Tano Festa e Mario Schifano, che traspongono i dipinti della tradizione in quadri colorati con forti tinte a smalto.²¹ Secondo Massimo Carboni gli italiani dimostrano però, in questa ripresa decontestualizzante del passato, un atteggiamento diverso rispetto agli americani poiché, i primi, riprendono il materiale storico-artistico non sotto il segno dell'indifferenza in quanto prodotto consumistico, bensì nella loro specificità di opere d'arte, attuando una scelta che diventa anche recupero cosciente del proprio passato.

Barni, con *Battaglia di S. Romano*, si pone in questa duplicità in quanto, da un lato, testimonia la "banalizzazione" della cultura, consumata dalla sua riproduzione (la fonte stessa da cui l'artista parte è una riproduzione fotografica di Paolo Uccello); dall'altro, concretizza anche un riconoscimento del retroterra storico da cui egli stesso proviene, la Toscana.

Questo secondo aspetto assume una particolare rilevanza soprattutto se posto in relazione con la ricerca che l'artista persegue negli anni successivi. Infatti, la riflessione storica diventa uno dei temi prevalenti del suo percorso artistico, e lo diviene a partire da un data precisa: l'11 maggio 1972, quando Barni proclama la sua "resurrezione" poetica.

Per capire questo gesto bisogna tornare a dieci anni prima quando, nel 1962, alla galleria Numero di Fiamma Vigo a Firenze, l'artista aveva esposto il proprio necrologio: "Annuncio la scomparsa non senza dispiacimento del pov. Roberto Barni, finito nel suo inutile sforzo per vivere poeticamente. I funerali non si terranno. Pistoia 11-5-62" [fig. 2]. Con questo annuncio, accompagnato anche da altre installazioni improntate sullo stesso tema funebre, Barni intendeva celebrare la propria morte artistica, proponendosi di "seppellire tutto il romanticismo in un colpo solo", eliminandolo dalla sua produzione successiva. Da quel momento, nei dieci anni successivi, egli aveva ricercato piuttosto un linguaggio che aderisse alla realtà in maniera impersonale, un linguaggio volto a "smitizzare la pittura",²² ottenuto soprattutto tramite l'ausilio di alcuni strumenti tecnici. Era stato, appunto, il periodo delle grandi

mappe geografiche, delle immagini riprese dai rotocalchi, dove la personalità dell'artista viene "ridotta" a gesti meccanici.

Esattamente a dieci anni di distanza da questa presa di posizione, Barni annuncia la sua rinascita con diverse tipologie di lavori, tra cui un disegno, un olio su tela e un fotomontaggio, tutti basati sulla quattrocentesca *Resurrezione di Cristo*, eseguita da Piero della Francesca.

Al riguardo, Alberto Boatto ha affermato:

Il senso delle due opere appare chiaro. Ci conduce direttamente ad una sorta di 'scena primaria' o di evento iniziatico scandito come un dittico in due pannelli: la morte e la rinascita. Quel tanto di scherzo, di beffa giovanile contenuta nella dichiarazione di morte viene corretta retrospettivamente dalla troppo cosciente e mirata *Resurrezione*. Barni sarà pittore con la consapevolezza di esserlo in una cultura dove la pittura è data per defunta. Lo sarà dunque per vocazione ma anche per motivi molto più 'altri': la polemica, il partito preso, l'insofferenza, il disgusto.²³

Così, nello stesso anno in cui Renato Barilli e Francesco Arcangeli curano la *XXXVI Biennale di Venezia*, articolandola sul binomio *Arte o comportamento?*,²⁴ e in cui a Firenze viene pubblicato il libro di Ermanno Migliorini, *Conceptual Art*,²⁵ Barni prende una posizione decisamente lontana da queste poetiche, riavvicinandosi ai mezzi tradizionali dell'arte ed alle sue iconografie, rinascimentali e antiche.

Il disegno *Resurrezione* [fig. 3] si compone di una parte superiore in cui l'artista riproduce l'affresco rinascimentale con il carboncino e una parte inferiore in cui è collocato un calendario a fogli removibili. Alludendo esplicitamente al significato simbolico dell'affresco – in cui la zona in alto richiama la dimensione atemporale, eterna, incarnata nella figura del Cristo trionfante, mentre la zona in basso, con i soldati addormentati, rimanda all'ambito della temporalità, della condizione terrena e, quindi, della mortalità –, Barni divide a sua volta la sua opera in due zone distinte. Sopra sta il riferimento al dipinto che richiama i valori eterni sia per la sua natura di opera d'arte, sia per il significato specificatamente religioso mentre, sotto, il calendario indica il tempo che scorre. L'opera è visibile in una fotografia dell'epoca,²⁶ che ritrae l'artista in una posa predisposta in modo da farlo apparire nella stessa zona dei soldati.²⁷

Il tempo e il suo scorrere assumono un ruolo cardinale in questa fase poetica dell'artista, in relazione anche al concetto di storia dell'arte, tanto che una cospicua serie di opere del periodo vi insistono. *Calendario* [fig. 4], sempre del 1972, è costituito da un insieme di 12 fogli di carta da spolvero, su cui sono disegnate a carboncino, con tratti essenziali, immagini "che ripercorrono la storia della pittura nelle tappe più significative",²⁸ mentre più in basso, a lettere stampigliate, sono scritti i nomi dei mesi e i giorni.

Si tratta, dunque, di una sorta di “storia dell’arte da sfogliare”, in cui ogni pagina costituisce un momento fondamentale che si sovrappone agli altri. È evidente, in questi lavori, la riflessione sul concetto di tempo e di storia intesi come stratificazione. Ogni opera d’arte del passato si colloca in un momento preciso della successione temporale e si configura come il risultato di un accumulo di esperienze, opere, che l’hanno preceduta. Ma questi calendari, consentendo di essere sfogliati, visualizzano anche la possibilità di ogni artista contemporaneo di scegliere un particolare momento dalla successione storica, selezionarlo e intervenire su di esso recuperandolo nella sua distanza per riattualizzarlo nel presente. Barni stesso, a distanza di anni, descrive questo atteggiamento come “libertà di scorrazzare nell’arte di tutti i tempi riconducendola al mio tempo, escogitando una dimensione acronica e anarchica”.²⁹

Se queste opere insistono sull’idea di successione, altre si concentrano sull’analisi puntuale di alcuni episodi della storia dell’arte.

L’oggetto preminente dell’analisi storica, compiuta da Barni attraverso le immagini, è, tra il 1972 e il 1974, soprattutto l’opera di Piero della Francesca, che viene analizzata con particolare interesse e con varie modalità. *Da Piero e Ramboux* [fig. 5] è un’opera di grande formato eseguita a olio e carbone su carta intelata che riprende il celebre episodio della Battaglia sul ponte Milvio rappresentata tra le scene della *Leggenda della Vera Croce* nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo. L’affresco non ha un buono stato di conservazione e alcune parti risultano illeggibili, ma ne esiste una copia, eseguita dall’acquarellista Johann Anton Ramboux nel corso del XIX secolo, e conservata a Düsseldorf, che documenta la scena “prima della parziale distruzione”.³⁰ Roberto Barni riprende le due immagini, quella originale e la replica ottocentesca che, sebbene sia una riproduzione, ha trasmesso l’iconografia che il tempo ha danneggiato. L’artista integra le due versioni, creando un’opera che è la replica di un originale che non esiste più, di un originale che ha bisogno della sua riproduzione per essere letto nella sua integrità. Questa somma di interventi rendono il risultato finale una sorta di palinsesto, dato dall’unione dell’azione di personalità diverse.

Altri lavori sono direttamente connessi con *Da Piero e Ramboux*, come *Quel che resta e quel che manca* (Piero della Francesca, *La Battaglia di Ponte Milvio*) [fig. 6], un dittico in cui si analizza lo stesso affresco di Arezzo, traducendolo in due tavole in cui due diversi colori e due diverse materie (cemento e polvere di ferro) ricalcano le parti che si sono conservate dell’originale e le parti mancanti, una volta in positivo, l’altra in negativo.

Il titolo esplicita l’origine dell’opera che, altrimenti, risulterebbe difficilmente riconoscibile: l’esistenza delle due tele è direttamente connessa all’affresco da cui trae origine e l’artista rende lo spettatore consapevole di questa

derivazione dichiarandolo esplicitamente. Senza questa dichiarazione, le due tavole sarebbero interpretabili sostanzialmente come due opere astratte.

L'analisi del lavoro di Piero della Francesca permea tutto il biennio 1972-1974, in cui Barni inizia ad indagare anche le modalità operative dell'artista rinascimentale, evidenziandone ambiguità e complessità. Guardare le sue opere significa non solo guardare all'artista nella sua singolarità ma concentrarsi sul linguaggio stesso della pittura, alla ricerca dei meccanismi che la sottendono e che vengono resi evidenti proprio attraverso una *ri-pittura*. Ad esempio, esaminando attentamente alcuni affreschi ci si rende conto che egli utilizza molto spesso un solo cartone per la realizzazione di più figure,³¹ personaggi diversi, a volte persino antitetici, come se i significati che l'opera vuole trasmettere venissero subordinati all'economia della produzione artistica.

È una tecnica che Piero della Francesca usa più volte, anche nel ciclo de *La Leggenda della Vera Croce*; dall'attenta osservazione della scena *L'adorazione del Sacro Legno e l'incontro di Salomone con la Regina di Saba*, Barni crea un dittico [fig. 7] in cui, utilizzando anch'egli un solo cartone (trasposto sulla tela con il procedimento dello spolvero), rende evidente questo meccanismo. Adolfo Natalini pone a confronto l'affresco rinascimentale e l'operazione di Barni: nel primo, fa notare, "la regina di Saba e le sue cortigiane si sono trovate identiche nei loro copricapi ad adorare il sacro legno e a rendere omaggio al re Salomone" grazie all'utilizzo dei medesimi cartoni ribaltati; nel secondo, il dipinto di Barni, "di nuovo i cartoni si sono girati opponendosi sulla stessa parete per dare tenere pellicole di vesti e di carni".³² Barni estrapola dal loro contesto le due scene facendone due tele che possono essere accostate mostrandoci un'ipotetica scena, che non esiste in Piero della Francesca, in cui "una delle cortigiane incontrerebbe il suo stesso sguardo, mostrandoci un misterioso incontro con se stessa".³³

In questo caso, la riflessione di Barni può essere avvicinata alle citazioni di Giulio Paolini: il raffronto dell'immagine con se stessa trova un parallelo, ad esempio, con *Mimesis* (1975), in cui due calchi in gesso del busto dell'*Hermes* di Prassitele sono collocati uno di fronte all'altro. A tal proposito, le due tele di Barni puntano piuttosto a svelare i meccanismi, non tanto della fruizione, quanto della produzione dell'opera d'arte. Come sottolinea Lara Vinca Masini, egli "si rivolge, più che alla definizione di una nuova immagine, all'analisi dei processi costitutivi dell'immagine stessa [...], la sua attenzione si rivolge all'ambiente, come depositario e stimolatore di segni e di presenze, e come contenitore di spazi e di forme percettualmente ambigue e illusorie".³⁴

La ricerca dell'artista si concentra dunque sull'analisi dell'opera rinascimentale, per svelarne i meccanismi che la sottendono, che prevedono anche una primordiale forma di serialità. I diversi personaggi, pur se realizzati con lo

stesso modello, messi in due scene diverse diventano “diversi”, così come “diverse”, rispetto all’originale rinascimentale, sono le figure ridipinte da Barni, seppure anch’esse ripropongano le stesse forme. L’operazione che sta alla base è di tipo concettuale; c’è, di fondo, la volontà di analizzare la fonte da cui si trae ispirazione, di dare degli indizi che ne permettano una decifrazione più approfondita.

Su questo punto, l’analisi di Barni si discosta da Paolini: nell’artista toscano l’attenzione è totalmente incentrata sull’opera, mentre nelle ricerche di Paolini è lo sguardo che l’osservatore dirige sul quadro ad essere l’oggetto di indagine. Inoltre, Barni sceglie come mezzo di indagine proprio la pittura, ponendosi cioè all’interno dello stesso codice linguistico che va ad analizzare, piuttosto che preferire, ad esempio, l’utilizzo della riproduzione meccanica o fotografica.

Secondo Adolfo Natalini, quella che Barni attua in questo momento è una “pittura sulla pittura, egli lavora cioè negli interspazi che dividono l’idea dall’esecuzione, l’originale dalla copia, il lento esercizio maniacale di lavoro del pittore e il veloce sondaggio dell’intuizione”.³⁵ L’artista aggiunge opera ad opera, in un processo di “complessificazione” in cui l’ “esercizio della copia diventa analisi, critica, attività ed energia, citazione continuamente citata e dimenticata per attingere ad altro livello di realtà in se stessa”.³⁶ Lo stile con cui Barni realizza queste opere è sostanzialmente un “non stile”, perché la personale impronta dell’artista è subordinata alla funzionalità del discorso critico: Piero della Francesca non viene rivissuto in un *d’après*, ma viene scandagliato attraverso la riproposizione delle sue stesse forme e dei suoi procedimenti operativi.

Si scorge, pertanto, nella carriera di Barni, un mutamento della propria riflessione sul fare arte che contraddistingue l’attività degli anni settanta dalla decade precedente. Filiberto Menna, ha evidenziato questo passaggio tra i due decenni come caratteristico di molti artisti. Nel testo che accompagna l’esposizione *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, il critico interpreta questo mutato atteggiamento nei confronti del dato storico sulla base di ragioni linguistiche:

Il repertorio della tradizione è prelevato e inserito in un contesto dotato di una forte struttura sintattica, così come era già accaduto ai reperti di realtà nel collage cubista [...]; l’artista rivela, in definitiva, una sorta di atteggiamento cleptomane che si traduce in una prensilità diffusa, disseminata in contesti diversi, compresi tra i dati della più banale e corrente quotidianità e la tradizione ‘alta’ della storia dell’arte. Si tratta di un atteggiamento riflesso, colto, sofisticato e ironico, [...] che considera la tradizione come una eredità produttiva, una riserva di materiali e di strumenti linguistici da prelevare liberamente con i procedimenti della citazione e della contaminazione.³⁷

Gli anni settanta invece, sempre secondo il critico, sono caratterizzati da una consapevolezza diversa, dettata “dalla crisi del referenzialismo ingenuo con una significativa convergenza con le indagini più specificatamente semiotiche”.³⁸ Si tratta di una situazione in cui “i significanti perdono la trasparenza per acquistare una sorta di opacità che ostruisce il passaggio veloce, funzionale, economico, dal significato al significante e impegna il lettore a soffermarsi sulla consistenza materiale delle tracce, sulla loro fattura, sulla loro risonanza corporea”.³⁹ Lo spartiacque tra i due decenni, che denota un cambiamento di atteggiamento in molti artisti, sarebbe dunque da ricercare in quell'*atteggiamento analitico* che secondo Menna porta gli artisti a verificare il proprio linguaggio, data la consapevolezza dello scollamento tra segni e referenti. Quindi, la differenza è che “la ricerca del significato non sta più nella relazione verticale tra i segni e le cose quanto nella successione orizzontale in cui ciascun segno ne traduce un altro e funziona da interprete rispetto ad esso”.⁴⁰

Partendo sempre da un'analisi di tipo linguistico, Massimo Carboni, nel testo che accompagna *Arte/ Storia dell'Arte*, mette in relazione l'idea di rivisitazione del passato con due diverse correnti: l'Arte Concettuale e la Pittura Analitica. Se la prima aveva privilegiato l'atteggiamento mentale dirigendosi verso una dematerializzazione dell'arte, la seconda aveva, invece, riportato l'attenzione sul dato materiale, ponendosi come verifica, critica in senso kantiano, del fare arte, in un tentativo di rifondazione del linguaggio pittorico ottenuto attraverso l'analisi di elementi quali la linea, il colore, il supporto, la superficie. Rispetto a quest'ultimo punto, “uno scarto ulteriore può dunque essere quello di riprendere e riscrivere le forme e i modi in cui la storia della pittura, e più in generale dell'arte, si è data”,⁴¹ rendendo il materiale storico “testo”, reso “vitale in quanto citato, inscenato all'interno della pratica odierna” che “da prodotto si trasforma in produzione, in dispositivo di rielaborazioni formali e mentali”.⁴²

Si tratta dunque di una rivisitazione del passato attraverso la consapevolezza del presente, con la coscienza che, come aveva sostenuto Roland Barthes, dipingere, come scrivere, “significa ripetere un gesto anteriore, mai originale”,⁴³ mentre il testo non può che configurarsi come “uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni”.⁴⁴

Anni settanta: le iconografie riproposte con ossidi di ferro

Il riattraversamento del dato storico effettuato da Barni giunge, nel 1974, all'iconografia antica, con alcuni lavori realizzati con una tecnica particolare: linee chiare delineano forme che emergono da una superficie scura ricoperta

da ferrugine. Il disegno è tracciato sul supporto con della cera; in un secondo momento si interviene con il composto di ferro che ricopre tutta la superficie con la sua matericità, ma non ha presa nelle parti ricoperte dalla patina cerosa, che pertanto rimangono chiare e visibili. Con questa tecnica Barni realizza, ad esempio, *Riluttanza*, serie che raccoglie cinque grandi lavori ispirati da altrettante sculture classiche: *Hermes*, che ricalca i contorni della celebre statua di Prassitele, a cui fanno seguito la ripresa dell'*Amazzone di Cresila*, dell'*Apollo del Belvedere*, del *Diadumeno* [fig. 8] e del *Doriforo* di Policletto. Bruno Corà, in un articolo comparso sulla rivista *Data* nel 1977, a tal riguardo, parla di opere “desostantificate, come disegni in gesso sulla lavagna, modelli vuoti di un’epica classica”.⁴⁵ La plasticità dei corpi statuari è riportata su di un piano bidimensionale, ridotta a linee sui piani verticali, ma le basi (fatte in legno intelato) introducono il volume attraverso due tipi di espedienti.

In *Hermes*, *Diadumeno* e *Doriforo*, il profilo del piede della statua è delineato come un’impronta che indica la presenza di un corpo, mentre in *Apollo* e in *Amazzone* sono inseriti dei calchi in gesso riproducenti la forma di piedi, che suggeriscono la tridimensionalità facendo entrare le figure nello spazio. Il termine *Riluttanza*, che diventa anche il titolo della personale che l’artista tiene alla galleria La Salita di Roma nel 1976,⁴⁶ vuole indicare questa “timida esitazione, mista a desiderio, delle figure a riemergere dal tempo e riprendere corpo nello spazio”.⁴⁷

Barni spiega così queste opere: “erano colonne, cariatidi, sculture, classiche amazzoni, diadumeni, che riaffioravano come esili profili alla memoria e che intendevo catturare proprio su quel limite tra oblio e ricordo”;⁴⁸ e ancora: “ambasciatori di cose di cui non comprendiamo la finalità e dell’esistenza enigmatica di territori di cui abbiamo perduto il ricordo”.⁴⁹

Ancora del 1976 sono le opere *Antropomorfo* e *Iperantropico*, esposte l’anno successivo nella personale *Ho buona memoria* alla galleria Trisorio di Napoli. *Antropomorfo* rappresenta un cervo con due gambe di donna al posto delle corna, mentre il muso dell’animale è costituito da un calco in gesso del viso dell’artista; *Iperantropico* [fig. 9], si ispira al *Rapimento delle figlie di Leucippo* di Pieter Paul Rubens ma traduce il forte impianto plastico del dipinto seicentesco in una bicromia che ne accentua la piattezza. Nello Ponente, nella recensione alla mostra di Napoli su *Paese Sera*, parla a riguardo di “rivisitazione critica delle iconografie del passato”, atta a “spogliarle di ogni enfasi anche cromatica, per rivelarne da un lato la perfetta organizzazione compositiva, dall’altro, per intervenire su di esse per documentare un estraniamento al quale, per abitudine, siamo tutti portati nei confronti di opere pur notissime”.⁵⁰

Il termine *iperantropico* allude alla possente immagine che si genera dall’unione di più corpi e riprende il dipinto di Rubens proprio perché vi sono

rappresentate due coppie nelle quali i personaggi sembrano quasi fondersi in questa azione concitata. I volti sono accennati solo nei contorni, mentre quelli dei due personaggi centrali sono costituiti da due calchi in gesso, entrambi bifronti, tratti dal volto dello stesso artista.

Proprio per la presenza di questo materiale Bruno Corà accosta l'opera a *With my tongue in my cheek*, autoritratto fatto da Duchamp nel 1959, nel quale l'artista aveva inserito l'impronta in gesso del proprio mento e della guancia. Ma se nel caso di Duchamp il gesso e il tratto disegnativo si riferivano entrambi allo stesso referente, ovvero egli stesso, nel caso di Barni essi si riferiscono a due realtà diverse che non trovano continuità di senso, ed è l'artista stesso a sottolineare l'aspetto volutamente enigmatico della sua operazione: "l'ambiguità può essere usata, non compresa. L'arte può essere uno strumento per mostrarcela a patto di subire e di perdere a sua volta ogni certezza e limpidezza".⁵¹

Nell'aprile del 1976 viene organizzata una personale dell'artista alla galleria fiorentina Schema, lo spazio aperto da Alberto Moretti, Raul Dominguez e Roberto Cesaroni Venanzi, particolarmente sensibile alle modalità dell'Arte Concettuale.⁵² Intitolata *Humus*, l'esposizione di Barni presenta grandi tele in cui sono ridisegnati i profili, con la stessa tecnica di *Riluttanza*, del *Concerto campestre* attribuito a Tiziano, di *Et in Arcadia ego* di Nicolas Poussin e de *Le déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet [fig. 10].

La scelta di riprendere quadri della tradizione deriva soprattutto dal clima diffuso di curiosità e indagine sulle radici storiche, tuttavia, ridisegnare i profili di questi capolavori significa anche, per Barni, riaffermare il valore dell'immagine in un contesto come quello della ricerca contemporanea, che tendeva invece a rifiutare, privilegiando un tipo di espressione dematerializzata e soprattutto aniconica. L'analisi condotta sulla pittura della tradizione si colloca in questa volontà di recupero e rimpossessamento di un fare artistico che non escluda la figuratività e l'attenzione al dato materiale. I tre dipinti citati sono scelti dall'artista per il soggetto: tutti, infatti, presentano figure immerse in un contesto bucolico, si tratta di "quattro personaggi provenienti da epoche diverse 1510, 1563, 1863 e infine 1975 a interpretare il dramma della ambiguità o della organicità, della opaca simbolicità dell'humus, che trasforma anche la limpida serenità dell'Arcadia, originata in Virgilio. La continuità in Tiziano o Giorgione e da Rospigliosi a Guercino fino a Poussin, da Raffaello a Raimondi fino a Manet", appunta Barni nel foglio del progetto dell'esposizione [fig. 11].⁵³

È una sorta di ricerca iconografica, per la quale l'artista si serve del saggio su Poussin di Erwin Panofsky,⁵⁴ in cui si ricostruisce l'origine del tema e i passaggi successivi di *Et in Arcadia Ego*, in cui il quadro cambia valenza e significato: da Virgilio a Goethe attraverso Guercino e Poussin. Roberto Barni riprende le

iconografie e ne estrapola le figure principali indicandole attraverso linee sottili, restituendoci, con l'essenzialità del disegno, il discorso pittorico. Tuttavia, la citazione dai modelli artistici non è del tutto fedele. Barni, infatti, sovrappone delle piccole tele che nascondono il disegno sottostante e lo sostituiscono con elementi estranei. Adolfo Natalini parla, per queste alterazioni, di “presagi distruttori della nitida serenità dell’Arcadia”,⁵⁵ mentre Bruno Corà le interpreta come la rappresentazione di “una latente apparenza inquietante che le cose e le persone talvolta possiedono”,⁵⁶ definendo l’operazione come un “sogno ad occhi aperti”.⁵⁷ Questa lettura viene rettificata dall’artista stesso in un testo che compare sulle pagine di *Data* al fianco dell’articolo di Corà. Barni sostiene di non condividere l’interpretazione onirica delle sue opere, dichiarando che “l’intento che sta alla base del mio lavoro è semmai esattamente l’opposto: è quello cioè di chiarificazione, di ricerca, di conoscenza. È il rifiuto della violentazione idealistica delle cose [...], se accetto in questo momento la realtà dell’ambiguità e della polivalenza”, continua l’artista, “non è per evasione ma perché ogni certezza [...] mi sembra usurpata; perché credo che si debba avere il coraggio dell’insicurezza, di non sapere, per venire di nuovo fecondati e sapere di nuovo tutto in un altro modo”.⁵⁸

Il termine *humus*, letteralmente “terreno fertile”, può alludere al materiale di cui sono fatte le opere che, per la presenza degli ossidi, assumono un colore brunastro e una ruvidezza che ricorda le sfumature cromatiche e la consistenza della terra; ma l'*humus* è anche il prodotto della decomposizione organica, che porta con sé l’idea di disfacimento e insieme di nuova vita, divenendo memoria del passato e premessa del futuro. *Humus*, in senso traslato, potrebbe dunque rimandare ad un ideale terreno fertile, quello della grande tradizione artistica, capace ancora di generare, esattamente come accade in natura.

Quello che Barni percorre in questi anni ci appare come una sorta di percorso a ritroso che, dalle sperimentazioni performative o ambientali, lo riporta verso la bidimensionalità e verso un tipo di arte in cui la manualità e la scelta delle tecniche da utilizzare assumono un ruolo sempre più importante.

Le citazioni di Barni nel corso del decennio appaiono come una decodifica del linguaggio artistico, espressioni di un’attitudine che diviene quasi un’analisi storica fatta attraverso le immagini. Le opere prese in esame sono come conosciute di nuovo in quanto rivissute attraverso la loro riproposizione. Alla base di questo atteggiamento c’è la concezione della storia e, quindi, della storia dell’arte, organizzata non secondo una progressione lineare, ma piuttosto come un percorso frastagliato. In tal senso, la storia dell’arte – come sostiene Carboni – “occorre pensarla come crisi, che, proprio in quanto tale, genera al suo interno la possibilità di sfruttare spazi di intervento”, perché se

fosse vista come “successione pacifica e lineare di 'conquiste' formali e di 'progressi' del pensiero visivo, è chiaro che non si potrebbe rimetterla in discussione”.⁵⁹ Quello che si evidenzia con l’atteggiamento di Barni, ma anche di altri artisti, è la concezione di un racconto non continuo, una cronaca intermittente, una storia fratturata: “rifare il percorso è sempre un *re-impararlo*, un *non saper più* quale esso sia e dunque iniziare un processo di riapprendimento e verifica”.⁶⁰ Proprio questa messa in dubbio di una linea unitaria di sviluppo nella storia dell’arte ha notevoli punti di contatto con quelle che sono, secondo Antoine Compagnon e Jean-François Lyotard le caratteristiche fondanti della coscienza postmoderna,⁶¹ una coscienza segnata dalla fine dei *grands récits*, ovvero di quelle grandi narrazioni che avevano preteso di spiegare la storia partendo da principi metafisici, ideologici o religiosi.⁶²

L’eteronimo Rupertius

Verso la fine del decennio, mentre l’Italia scivola nei difficili anni del terrorismo, Roberto Barni si concentra sempre più su un’arte autoreferenziale, fatta di continui richiami e riprese interne, facendo propria la lezione di Jorge Luis Borges, la cui opera proprio in quel periodo, viene molto apprezzata in Italia.⁶³ Lo scrittore argentino aveva proposto un’idea di letteratura come sistema acronico nel quale le cose, gli eventi e la loro narrazione stanno in un rapporto di richiamo reciproco creando vicende cicliche che possono ripetersi all’infinito. Nelle pagine dei racconti raccolti in *Ficciones* (1944) e ne *L’Aleph* (1949), Borges non aveva presentato storie che avessero una qualche connessione con la realtà, con l’esperienza, piuttosto egli aveva creato un mondo interamente fondato sulla scrittura e sulla finzione, come se si fosse trattato di un universo compiuto, a sé stante, che si perpetuava in un continuo ciclo di riprese.

Nel 1979, mentre Achille Bonito Oliva, dalle pagine di *Flash Art*, proclama la nascita della Transavanguardia,⁶⁴ Roberto Barni dà vita a Rupertius, fingendosi un artista vissuto in un tempo non precisato, che si esprime attraverso un tipo di pittura figurativa che potremmo definire accademica, classica.

Si presenta come un *alter ego*, un doppio, un’altra personalità artistica con una propria produzione che richiama, oltre a Borges, gli eteronimi dello scrittore portoghese Fernando Pessoa. A differenza dello pseudonimo, l’eteronimo coesiste con l’identità dell’autore, è una personalità fittizia che ha una sua storia e un suo stile, che si differenzia da quello del suo creatore vivendo quasi di vita propria.

Rupertius è, dunque, una sorta di eteronimo; con la sua terminazione latina rimanda subito ad un’idea di classicità, o meglio allude ad una “indefinibile

estensione temporale”.⁶⁵ Compare per la prima volta ad una mostra alla galleria La Salita di Roma nel giugno 1979,⁶⁶ quando viene esposta un’unica grande tela insieme ad un foglio appeso alla parete, quasi fosse una pagina strappata ad un libro, contenente una nota biografica [fig. 12]. In questo testo si forniscono informazioni sulla sua biografia: “di lui si sa che nacque in Toscana nella prima metà del secolo intorno al ‘39”, “dovette aver seguito tutte le novità artistiche del suo tempo e sicuramente vi partecipò”.⁶⁷ Sono dati che corrispondono alla biografia di Barni – nato, infatti, nel 1939 a Pistoia – ma, togliendo il riferimento al secolo e coniugando i verbi al passato remoto, la vicenda si distanzia nel tempo e si proietta in una dimensione storica, rendendo Rupertius “un artista non sottomesso alla storia e che, anzi, aveva come proprio raggiungimento l’assoluto anacronistico”.⁶⁸

Il punto nodale di questo personaggio è la critica all’idea della corrispondenza tra “novità tecnica e novità di messaggio”, e Rupertius sceglie di “non inseguire la tecnica, consapevole che la scelta di questa doveva essere un atto liberatorio e non una costrizione espressiva” [fig. 13].⁶⁹

Mediante Rupertius, Barni sceglie di utilizzare gli stessi strumenti dei pittori di epoche passate, ovvero pennelli e tele, ma preserva la consapevolezza della distanza tra i diversi momenti in quanto, pur utilizzando gli stessi mezzi d’espressione, quello dell’artista contemporaneo non è uno sguardo trasparente, ma uno sguardo filtrato da tutti i secoli e le esperienze trascorse, dato che la sua opera è la somma di altre opere. Rupertius è così contemporaneamente “un artista del suo tempo”, perché consapevole del percorso storico che lo precede, e “un pittore dell’antichità”, in quanto sceglie di utilizzare come mezzo d’espressione la pittura, giudicata irrimediabilmente obsoleta durante gli anni settanta.

Il quadro esposto alla Salita si intitola *Le divinità della luce* [fig. 13]⁷⁰ e riprende un’opera omonima che Barni aveva fatto nel 1974 [fig. 14]. Entrambe sono basate, a loro volta, sull’iconografia della fascia esterna di un cratere attico a figure rosse, il cosiddetto *cratere Blacas*, conservato al British Museum di Londra.

L’opera del 1974 era composta da quattro tele riprodotte: Aurora e Cefalo, Selene, Apollo e le personificazioni delle stelle. Sono tutte divinità che hanno a che fare con la luce e Barni le rappresenta, in questo caso, utilizzando proprio la fotosensibilità di alcuni materiali: dopo aver trattato le superfici delle tele con delle soluzioni colorate, esse vengono esposte al sole con una mascherina, in questo modo si ottengono delle “incisioni di luce” e si crea una stretta corrispondenza tra quello che viene rappresentato (le divinità della luce) e il modo con cui viene posto in opera (utilizzando la luce stessa). Proprio questa ricerca di una continua innovazione tecnica viene del tutto rifiutata con il dipinto *Le divinità della luce* (1978-79), nel quale si rappresenta lo stesso ciclo,

improntato sul sole che sorge,⁷¹ ma con la tecnica pittorica, che nel suo essere *anacronistica* implica un rapporto ambiguo con il tempo: si recuperano le forme dell'antichità e i suoi mezzi d'espressione con uno sguardo disincantato, dotato di una "non innocenza".⁷²

Il ritorno alla pittura negli anni ottanta

Rupertius è l'ultimo atto di un percorso che, da assunzione indifferenziata del materiale storico, è divenuto citazione cosciente e, infine, citazione totale. A metà degli anni settanta, guardare alle opere del passato aveva voluto dire, per Barni, riappropriarsi della tradizione, focalizzare lo sguardo su di essa per fornirne nuove chiavi di lettura: quasi un tentativo di rifondare il linguaggio artistico in base alle forme e alle modalità secondo cui l'arte si era data. Citare diventava allora ricerca nelle radici culturali, tentativo di conoscenza, riscrittura di una nuova storia dell'arte, fatta non da parole, ma da immagini.

Si ritorna dunque al testo storico, e al tempo stesso alle sue lacune, ed è qui che si insinua il gioco perpetuo che porta questo ritorno a non essere mero supplemento di quello che è già stato fatto ma, piuttosto, un lavoro di trasformazione, un modo per riesaminare e insieme ridare vita a conoscenze date per acquisite. E questa rielaborazione viene messa in atto anche attraverso i mezzi più classici del fare arte, il disegno e la pittura, in un certo senso giustificati dall'atteggiamento intellettuale che sta alla base di tutto il procedimento. La messa in dubbio di ogni ricostruzione storica – e, dunque, anche storico-artistica –, questiona la ricerca della novità tecnica fine a se stessa e conduce l'artista alla scelta anacronistica della pittura.

L'invenzione di Rupertius serve in un certo qual modo a giustificare, a dare una valenza concettuale a questa scelta; a distanza di anni l'artista ricorda così la nascita del suo eteronimo:

Dipingere un quadro: in un primo momento ho pensato che si potesse dipingere soltanto se inventavo qualcosa di concettualmente plausibile e mi ero inventato un artista fuori dal tempo che percorreva la strada del Parnaso. Un'ingenuità se vuoi. Ma credo di avere immediatamente capito che proprio su questa strada, dove la pittura cominciava a nascere, aveva bisogno di profondità e materia. La pittura non deve chiedere permesso a nessuno. Dopo è stata la caduta di ogni limite imposto alle idee.⁷³

Sarà nel corso di questo decennio che, proprio per la scelta "inattuale" della pittura come mezzo d'espressione, verrà incluso nelle tendenze come la Pittura Colta, coniata da Italo Mussa,⁷⁴ partecipando alle mostre *Picturae*,⁷⁵ *Il riso dell'universo*⁷⁶ e *Il tempo dell'immagine*.⁷⁷

Nel corso degli anni sessanta la ripresa del dato storico era stata

profondamente legata, in Barni, alla presenza invadente delle riproduzioni artistiche nei mass media, mentre nei settanta la citazione era divenuta principalmente un mezzo con il quale analizzare il linguaggio artistico. Non riguardava solo un piano linguistico ma era diventata anche ricerca nelle radici culturali, tentativo di conoscenza. In questo periodo, l'artista toscano aveva affiancato alla riflessione concettuale una rinnovata attenzione verso i mezzi tradizionali della pittura e del disegno. L'arte era divenuta metalinguaggio, concentrata sempre di più su se stessa, tesa a riflettere sulle proprie iconografie attraverso cui si era data nel corso dei secoli, nonché sulle effettive corrispondenze tra processi tecnici e significati. La ripresa della pittura era funzionale al discorso concettuale, mentre alla fine del decennio, Barni la rivaluta come mezzo d'espressione. All'inizio, giustifica questa scelta attraverso l'espedito della finzione, creando un artista fittizio, fuori dal tempo, che viene abbandonato nel momento in cui da più parti si rivendica il ritorno alla pittura, anche sulla scia del successo della Transavanguardia. Da questo momento in poi, Barni, senza più bisogno di giustificazioni concettuali, tornerà ad una pittura in un certo senso nuovamente auratica, in cui non trova spazio il metalinguaggio e la dimensione del passato non è più citazione ma presenza soggiacente.

TAVOLE

- 1 Roberto Barni, *Battaglia di S.Romano*, 1965. Smalto e grafite su carta, 160 x 150 cm, proprietà dell'artista.
- 2 Roberto Barni, *Lutto*, 1962. Fotografia, 23 x 30 cm, proprietà dell'artista.
- 3 Roberto Barni, *Resurrezione*, 1972. Fotografia, 30,5 x 23,5 cm, proprietà dell'artista.
- 4 Roberto Barni, *Calendario 1972*, 1972. Dodici fotografie, 24 x 217 cm, proprietà dell'artista.
- 5 Roberto Barni, *Da Piero e Ramboux*, 1972. Olio e carbone su carta intelata, 280 x 140 cm, proprietà dell'artista.
- 6 Roberto Barni, *Quel che resta e quel che manca (Piero della Francesca, La Battaglia di ponte Milvio)*, 1972-1974. Cemento e ossidi su tela, due tele 150 x 340 cm, proprietà dell'artista.
- 7 Roberto Barni, *senza titolo*, 1972-74. Olio su tela, due tele, ubicazione sconosciuta.
- 8 Roberto Barni, *Diadumeno*, 1975. Ossidi e cera su tavola, 200 x 150 x 150 cm, proprietà dell'artista.
- 9 Roberto Barni, *Iperantropico*, 1976. Tecnica mista, 200 x 200 cm, collezione privata.
- 10 Roberto Barni, la moglie Sara e Alberto Moretti alla galleria Schema, 1976. Fotografia b/n, proprietà dell'artista.
- 11 Roberto Barni, progetto per la mostra *Humus* alla galleria Schema di Firenze, 1976. Tecnica mista su carta, proprietà dell'artista.
- 12 Roberto Barni, *Biografia di Rupertius*, 1979. Foglio stampato, proprietà dell'artista.
- 13 Roberto Barni, *Le divinità della luce*, 1979. Olio su tela, 200 x 300 cm, opera distrutta.
- 14 Roberto Barni, *Le divinità della luce*, 1974. Incisione di luce su tempera su tela, quattro tele 70 x 70 cm, proprietà dell'artista.



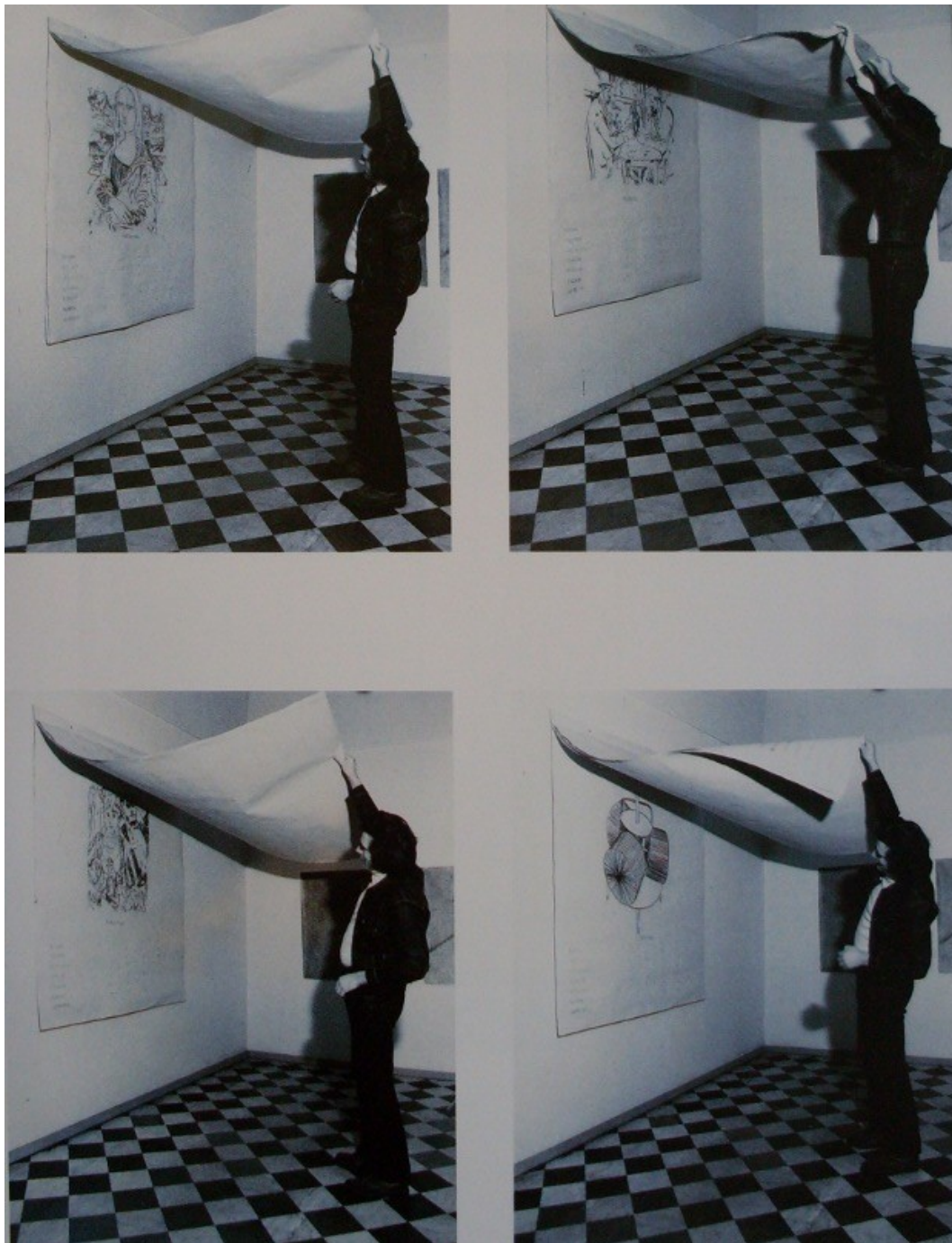
1 Roberto Barni, *Battaglia di S. Romano*, 1965. Smalto e grafite su carta, 160 x 150 cm, proprietà dell'artista.



2 Roberto Barni, *Lutto*, 1962. Fotografia, 23 x 30 cm, proprietà dell'artista.



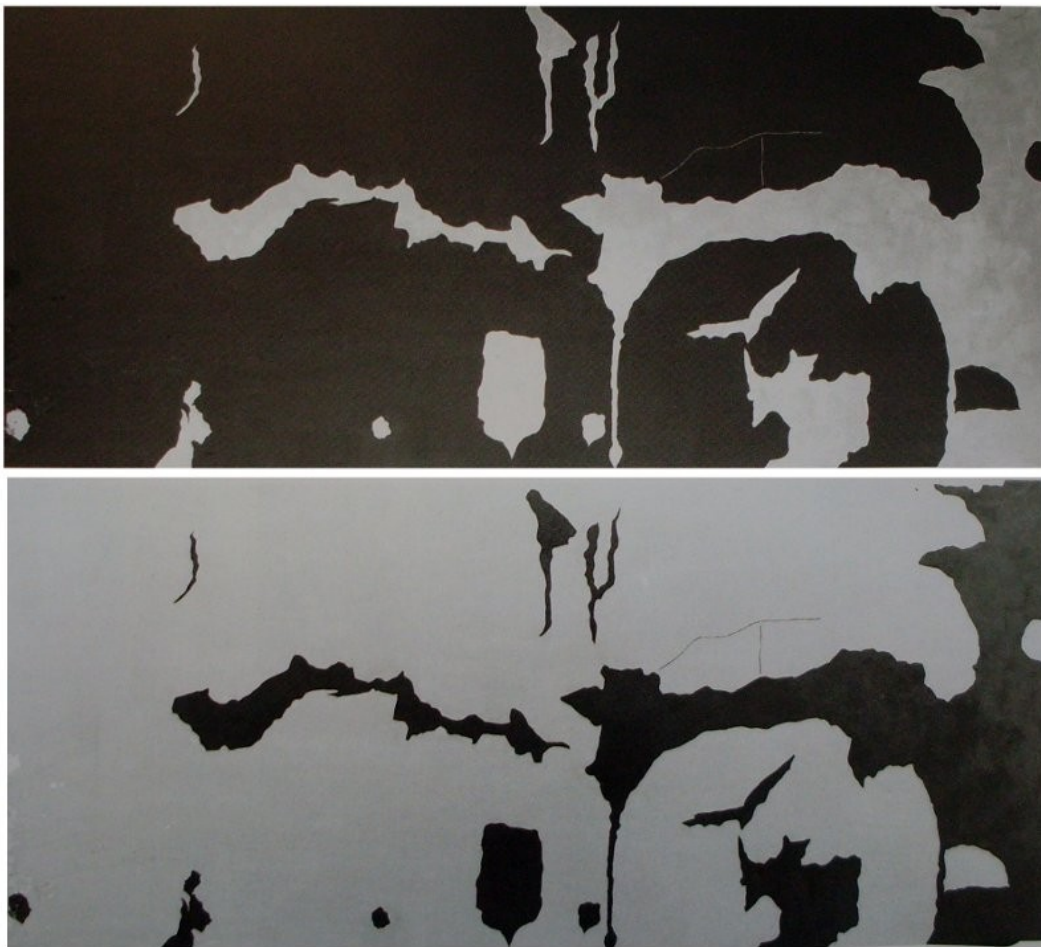
3 Roberto Barni, *Resurrezione*, 1972. Fotografia, 30,5 x 23,5 cm, proprietà dell'artista.



4 Roberto Barni, *Calendario 1972*, 1972. Dodici fotografie, 24 x 217 cm, proprietà dell'artista.



5 Roberto Barni, *Da Piero e Ramboux*, 1972. Olio e carbone su carta intelata, 280 x 140 cm, proprietà dell'artista.



6 Roberto Barni, *Quel che resta e quel che manca* (Piero della Francesca, *La Battaglia di ponte Milvio*), 1972-1974. Cemento e ossidi su tela, due tele 150 x 340 cm, proprietà dell'artista.



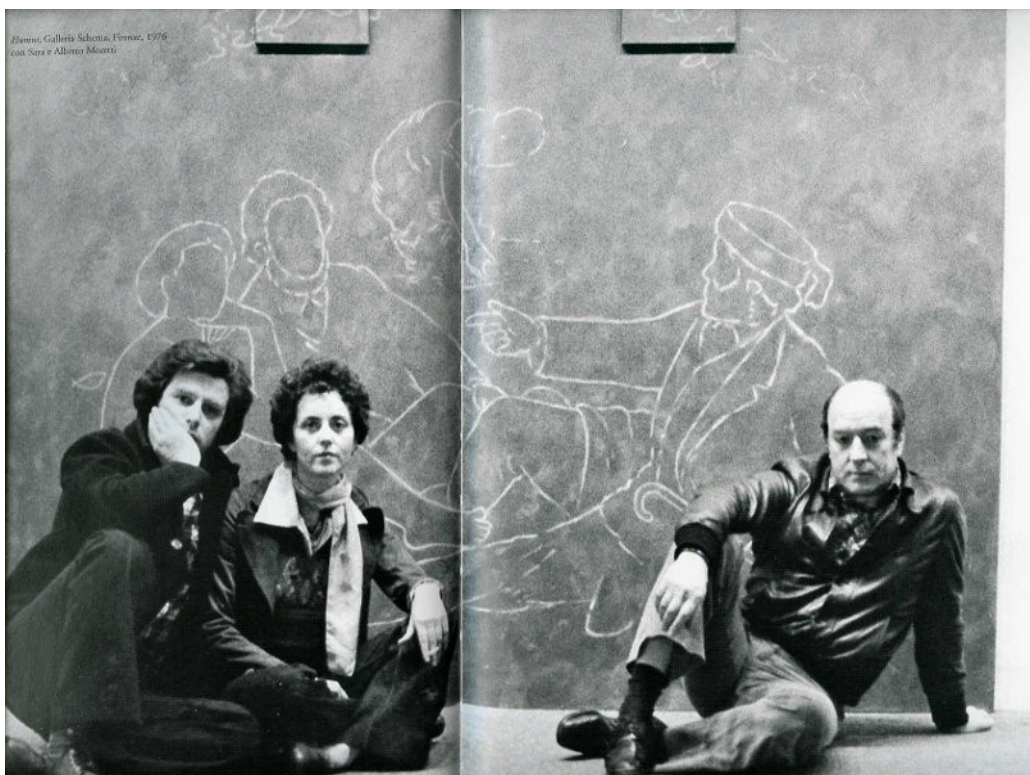
7 Roberto Barni, *senza titolo*, 1972-74. Olio su tela, due tele, ubicazione sconosciuta.



8 Roberto Barni, *Diadumeno*, 1975. Ossidi e cera su tavola, 200 x 150 x 150 cm, proprietà dell'artista.



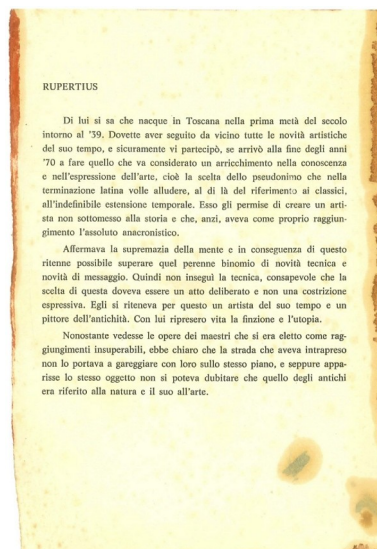
9 Roberto Barni, *Iperantropico*, 1976. Tecnica mista, 200 x 200 cm, collezione privata.



10 Roberto Barni, la moglie Sara e Alberto Moretti alla galleria Schema, 1976. Fotografia b/n, proprietà dell'artista.



11 Roberto Barni, progetto per la mostra *Humus* alla galleria Schema di Firenze, 1976. Tecnica mista su carta, proprietà dell'artista.



12 Roberto Barni, *Biografia di Rupertius*, 1979. Foglio stampato, proprietà dell'artista.



13 Roberto Barni, *Le divinità della luce*, 1979. Olio su tela, 200 x 300 cm, opera distrutta.



14 Roberto Barni, *Le divinità della luce*, 1974. Incisione di luce su tempera su tela, quattro tele 70 x 70 cm, proprietà dell'artista.

- ¹ Antoine Compagnon, *I cinque paradossi della modernità* (Bologna: Il Mulino, 1990), 132.
- ² Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (Torino: Einaudi, 2000), 88-92.
- ³ Ernst Hans Gombrich, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (Torino: Einaudi, 1972), 181-217.
- ⁴ Robert Motherwell, *The New York Times*, 19 giugno, 1977, cit. in "Preface", in *Art about Art*. A cura di Jean Lipman e Richard Marshall (New York: Whitney Museum of American Art; Raleigh: Museum of Art; Los Angeles: The Frederick S. Wight Art Gallery, University of California; Portland: Portland Art Museum, 1978-1979). Cat. (New York: Dutton Paperback, 1978), 7.
- ⁵ Leo Steinberg, "The Glorious Company", in *ibid.*, 10.
- ⁶ *Ibid.*, 14.
- ⁷ D'Après. *Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea* (Lugano, 1971). Cat. (Lugano, s.n., 1971).
- ⁸ Franco Russoli, "Il 'd'après' nell'arte moderna", in *ibid.*, 17.
- ⁹ *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*. A cura di Tullio Catalano (Roma: Gap Studio d'arte contemporanea, 1971). Cat. (Roma, 1971).
- ¹⁰ Sebbene non esplicitamente dedicata al tema si veda anche: *Amore mio*. A cura di Achille Bonito Oliva (Montepulciano: Palazzo Ricci, 1970). Cat. (Firenze: Centro Di, 1970).
- ¹¹ *La ripetizione differente*. A cura di Renato Barilli (Milano: Studio Marconi, 1974). Cat. (Milano, 1974), p. n. n.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Arte/Storia dell'arte*. A cura di Massimo Carboni (Livorno: Galleria Peccolo, 1978). Cat. (Livorno, 1978).
- ¹⁶ Altre esposizioni legate al tema sono: *Il Quadro nel quadro*. A cura di Francesco Poli (Torino: Teatro Gobetti, 1976-77). Cat. (Torino, 1976); *L'artista come storico*. A cura di Vanni Bramanti (Ravenna: Loggetta Lombardesca, 1979-1980) Cat. pubblicato come: *id.*, "L'artista come storico", *La tradizione del nuovo*, novembre 1979, 5-31; *Verwijzen Naar*. A cura di Achille Bonito Oliva (Den Haag: Galerie Nouvelles Images, 1979). Cat. (Den Haag, 1979).
- ¹⁷ Si tratta della performance *ante litteram*, *Eroe di tutti i giorni*, eseguita nel 1960, in cui mise in scena una vestizione che ricalca quella di Don Chisciotte narrata nel romanzo di Cervantes; di *Finestre*, *Fonte*, *Trono* e degli *Elmi instabili*
- ¹⁸ Inizialmente fa parte del gruppo anche Adolfo Natalini che partecipa alle esposizioni collettive fino al 1965, quando decide di dedicarsi completamente all'architettura e il suo posto viene preso da Umberto Buscioni. Presentati ufficialmente nel 1966 con una mostra alla galleria Flori di Montecatini, Barni, Buscioni e Ruffi espongono insieme tra il 1965 e il 1968. I quattro, anche dopo lo scioglimento del gruppo, continueranno a frequentarsi e a condividere idee ed esperienze.
- ¹⁹ Cesare Vivaldi, *Barni, Buscioni, Ruffi. Un'avanguardia in Toscana* (Roma: Fantini, 1969).
- ²⁰ *Gli anni '60*. A cura di Anna Detheridge (Milano: Fondazione Antonio Mazzotta, 1996). Cat. (Milano: Mazzotta, 1996).
- ²¹ Tra coloro che, in Italia, si servono dell'immaginario mass-mediatico, sono da segnalare anche gli esponenti della Poesia Visiva. Tra i frammenti che Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Luciano Ori estrapolano dal flusso di informazioni, sono comprese anche riproduzioni artistiche, ma in quest'ultimi, a differenza degli artisti pop, l'intento è fortemente ideologico, dissacratorio.
- ²² Vivaldi, *Barni, Buscioni, Ruffi*, 20.
- ²³ Alberto Boatto, "Il luogo degli uomini e degli animali", in *Roberto Barni. Affezioni*. A cura di Alberto Boatto (Pistoia: Palazzo Fabroni, 1997). Cat. (Firenze: Maschietto & Musolino, 1997), 15.
- ²⁴ XXXVI Esposizione biennale internazionale d'arte. (Venezia: Varie sedi, 1972). Cat. (Venezia, 1972).

- ²⁵ Ermanno Migliorini, *Conceptual art* (Firenze: Il Fiorino, 1972).
- ²⁶ Si tratta della fotografia scattata in occasione della sua esposizione, nel 1972, alla Galleria Flori di Firenze, in una mostra estemporanea durata una sera soltanto. Roberto Barni, intervista dell'autore, 3 febbraio 2010.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Roberto Barni, "Autobiografia per immagini", in *Roberto Barni. Affezioni*, 132. Tra i lavori ridisegnati si riconoscono quelli di Piero della Francesca, Leonardo, Bruegel, Giorgione, Monet, Renoir, Cézanne, Picasso, Braque, Duchamp.
- ²⁹ Roberto Barni, "Racconto di me stesso al lavoro", in *Roberto Barni. Vedute di interno* (Prato: Armanda Gori casa d'arte, 2007-2008). Cat. (Prato: Gli Ori, 2007), 20.
- ³⁰ Eugenio Battisti, *Piero della Francesca* (Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1971), 2: 140.
- ³¹ Ibid., 1: 170
- ³² Adolfo Natalini, "Su alcune pitture e citazioni di Roberto Barni", *Casavogue*, settembre 1978, 301.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ Lara Vinca Masini, in *Artecronaca. Attività artistica in Toscana 1973/75. Rassegna e dibattito introduttivi al biennio 1976/77*. (Vinci: varie sedi, 1976). Cat. (s.l., 1976), p. n. n.
- ³⁵ Natalini, "Su alcune pitture e citazioni di Roberto Barni", 301.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Filiberto Menna, "Gli anni settanta", in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*. (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1981). Cat. (Roma: De Luca Editore, 1981), 1:19.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ Ibid.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ *Arte/Storia dell'arte*, p. n. n.
- ⁴² Ibid.
- ⁴³ Roland Barthes, *La morte dell'autore* in *Il Brusio della lingua, saggi critici IV*, (Torino: Einaudi, 1988), 54. Originariamente pubblicato come "The dead of the author", *Aspen*, n. 5-6 (1967).
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Roberto Barni, [lettera aperta] in Bruno Corà, "Vedere, belvedere, ai confini", *Data*, ottobre-dicembre 1977, 44.
- ⁴⁶ Daniela Lancioni, *Liverani. La Salita 1957-1998* (Torino: Umberto Allemandi & C., 1998), 50.
- ⁴⁷ Barni, "Racconto di me stesso al lavoro", 21.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Ibid.
- ⁵⁰ Nello Ponente, "Roberto Barni", *Paese sera*, 22 gennaio, 1977.
- ⁵¹ Barni, "Vedere, belvedere, ai confini", 46.
- ⁵² Desdemona Ventroni, "La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)", *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 98 (2009): 37-48.
- ⁵³ Roberto Barni, foglio manoscritto con abbozzo del progetto espositivo per la galleria Schema di Firenze, 1976, archivio dell'artista.
- ⁵⁴ Erwin Panofsky, "Et in Arcadia Ego. Poussin e la tradizione elegiaca", in *Il significato nelle arti visive* (Torino: Einaudi, 1962), 279-301.
- ⁵⁵ Natalini, "Su alcune pitture e citazioni di Roberto Barni", 301.
- ⁵⁶ Corà, "Vedere, belvedere, ai confini", 44.
- ⁵⁷ Ibid.
- ⁵⁸ Barni, "Vedere, belvedere, ai confini", 46.
- ⁵⁹ Massimo Carboni, "Arte/Storia dell'arte. Citazioni e Riscritture II parte", *G7 Studio*, aprile 1980, II. L'idea di un accrescimento caotico e non lineare è tipico della coscienza postmoderna. Ad indicare questo tipo di andamento che procede per multipli, senza punti di entrata o uscita ben definiti e senza gerarchie interne, viene utilizzata frequentemente la metafora del rizoma (adottata ad esempio da Gilles Deleuze e Félix Guattari), che si contrappone a un andamento arborescente.
- ⁶⁰ Ibid.
- ⁶¹ Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, 10.
- ⁶² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).
- ⁶³ Gianfranco Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento* (Milano: Einaudi, 1991), 369.

- ⁶⁴ Achille Bonito Oliva, “La Trans-avanguardia italiana”, *Flash art*, ottobre-novembre 1979, 17-20.
- ⁶⁵ Roberto Barni, *Rupertius*, foglio stampato, 1979, archivio dell'artista.
- ⁶⁶ Lancioni, *Liverani. La Salita 1957-1998*, 53, 132.
- ⁶⁷ Barni, *Rupertius*.
- ⁶⁸ Ibid.
- ⁶⁹ Ibid.
- ⁷⁰ L'opera sarà esposta anche in successive esposizioni: *L'artista come storico*; nella mostra personale allo Studio La Torre di Pistoia, 1980 [Recensione alla mostra: Enzo Bargiacchi, “Roberto Barni”, *Segno*, marzo-aprile 1980, 25]; *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*.
- ⁷¹ Leggendo da sinistra verso destra, è visibile Elio, dio del sole, che scaccia, al suo sorgere, le stelle (rappresentate come fanciulli). Di fianco c'è la dea Eos (Aurora secondo la mitologia romana), sorella di Elio e Selene, che si rinnova ogni mattina all'alba e vola (è infatti dotata di ali) attraverso il cielo, annunciando l'arrivo della mattina; viene rappresentata mentre rapisce Cefalo che sta cacciando (lo dicono le frecce che tiene in mano). All'estrema sinistra è invece Selene, a cavallo, che si allontana in quanto dea notturna.
- ⁷² Con il termine “non innocenza” si riprende un concetto espresso da Umberto Eco: “penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle 'ti amo disperatamente', perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dirle 'come direbbe Liala, ti amo disperatamente'. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. [...] Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore” [Umberto Eco, “Postille a *Il nome della rosa*”, in *Il nome della rosa* (Milano: Bompiani, 1998), 529].
- ⁷³ Roberto Barni, “Di linguaggio, di metafore di senso e d'altro. Conversazione tra Bruno Corà e Roberto Barni”, intervista di Bruno Corà, in *Roberto Barni. Affezioni*, 41.
- ⁷⁴ *La Pittura colta*. A cura di Italo Mussa (Roma: Galleria Monti, 1982). Cat. (Roma, 1982).
- ⁷⁵ *Picturae*. A cura di Maria Luisa Frisa (Prato: Palazzo Novellucci, 1983). Cat. (Firenze: Edizioni Carini, 1983).
- ⁷⁶ *Il riso dell'universo*. A cura di Maria Luisa Frisa (S.Giovanni Valdarno: Casa Masaccio, 1984). Cat. (S.Giovanni Valdarno: Edizioni Carini, 1984).
- ⁷⁷ *Il tempo dell'immagine*. A cura di Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni (Foligno: 1983). Cat. (Foligno, [1983]).