

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE – MILANO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Archeologia e Storia dell'arte



SCULTURA COME INTERPRETAZIONE DELLO SPAZIO
NEGLI ALLESTIMENTI DELLA GALLERIA FUMAGALLI
(2002-2012)

Relatore: Chiar.mo Prof. Francesco TEDESCHI

Correlatore: Prof. Kevin MCMANUS

Tesi di Laurea di:

Michela FOLCINI

Matr. 4815621

Anno Accademico 2019 / 2020

Capitolo IV

UMBERTO CAVENAGO

4.1 Ricerca artistica e approccio industriale

La ricerca di Umberto Cavenago ruota attorno all'idea che l'oggetto d'uso e gli oggetti d'arte, entrambi intesi come esiti di un progetto realizzato con differenti intenzioni, nascono per migliorare le facoltà e i bisogni culturali della società.

Come avviene per un oggetto di uso quotidiano, anche la produzione di un'opera d'arte racchiude in sé un lungo processo tecnico e un sapere tecnologico che permette di attuare una trasformazione consapevole della materia in scultura. Il punto di partenza risiede sempre nell'approccio diretto con l'oggetto, trasformato in manifestazione artistica con l'intervento intellettuale e manuale dello scultore:

L'opera-oggetto-processo è nel contempo parte della cultura poetica che l'ha generata e paradigma di una vicenda solo apparentemente autonoma – la storia dell'arte – della quale essa entra, suo malgrado, a far parte. Se la civilizzazione si identifica con il processo di artificializzazione dell'uomo per il crescere progressivo dei suoi bisogni, l'arte contemporanea fornisce un codice parallelo a quello abituale come risposta altra a quei bisogni avventizi che coincidono con il progressivo affinamento simbolico dell'evoluzione umana¹⁴⁴.

In questi termini l'arte contemporanea sembra spingersi sempre di più nella direzione di un dialogo e confronto con il mondo degli oggetti comuni, della loro produzione e del loro uso.

Proseguendo in questa direzione, mi pare che il percorso scultoreo di Cavenago rientri proprio in questa specifica tipologia di indagine che propone una ricerca artistica che sia espressione dell'uomo moderno, della sua cultura materiale e del suo tempo.

Nella società moderna il prodotto industriale è simbolo di trasformazioni e mutamenti di natura economica, sociale e culturale che definiscono la condizione dell'uomo; partendo dall'idea che l'oggetto industriale è strumento di identificazione della nostra cultura materiale, mi pare che l'operato creativo di Cavenago sviluppi l'idea di portare

¹⁴⁴ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale*, in L. Di Curato, A. Soldaini (a cura di), *Umberto Cavenago*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, p. 15.

all'interno del tipico spazio dell'arte (musei e gallerie) l'identità culturale e materiale dell'uomo, manifestandola attraverso le sue sculture che riprendono forme, materiali e misure degli oggetti industriali. Infatti, i suoi interventi (ad eccezione di quelli in cui è possibile riscontrare pochi elementi pittorici) si caratterizzano dall'azzeramento di qualsiasi tentativo di decorazione pittorica, esaltando invece un rigore formale e materico tipico del Minimalismo e molto vicino a quello dell'oggetto industriale¹⁴⁵.

La ricerca scultorea di Cavenago è fortemente influenzata dall'arte minimalista, caratterizzata dall'anti espressività, dall'impersonalità e dalla freddezza formale, dall'enfasi sull'oggettività e fisicità dell'opera, dalla riduzione alle strutture geometriche del linguaggio plastico e dalla letteratura autoreferenziale dei volumi¹⁴⁶. Anche l'impiego di materiale di tipo industriale nelle sculture dell'artista italiano si rivela un punto di contatto con gli interventi dell'arte americana: infatti, Cavenago lavora molto con la lamiera zincata, l'acciaio e l'alluminio; questi materiali, di derivazione industriale ed edilizia, garantiscono la durezza materica dell'opera, l'ottenimento di forme rigide che non rende visibile l'intervento umano e l'azzeramento della componente pittorica, in quanto le cromie delle sculture coincidono con quelle degli stessi materiali.

Infine, anche nella scelta di collocazione dell'opera sembra che Cavenago prenda spunto dai minimalisti: l'installazione degli elementi al suolo o direttamente sulle pareti vogliono sottolineare la specifica connessione che si instaura tra opera e spazio espositivo; l'opera d'arte appoggiata al muro architettonico, adagiata al suolo senza basamento o progettata in modo tale da attraversare il muro della galleria, utilizza lo spazio reale come componente stessa del processo creativo, privilegiando il rapporto tra lavoro e ambiente; di conseguenza l'altezza, la larghezza, la profondità, gli angoli, i pieni e i vuoti si trasformano in componenti essenziali che permettono il coinvolgimento diretto dello spazio espositivo.

Questa tipologia di ricerca può essere analizzata già a partire dai suoi primi lavori come *Contenitore con pietra squadrata* del 1987, che appartiene alla serie dei

¹⁴⁵ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale*, in L. Di Corato, A. Soldaini (a cura di), *Umberto Cavenago*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, p. 44.

¹⁴⁶ F. Ponzini, *Minimal Art*, in F. Poli, M. Corgnati, G. Bertolino, E. Del Drago, F. Bernardelli, F. Bonami (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2008, p. 260. Cfr. F. Poli (a cura di), *Arte Contemporanea. Dall'Informale alle ricerche attuali*, Mondadori, Milano, 2007, p. 136.

Contenitori degli anni Ottanta. In questo intervento l'artista inserisce nello spazio espositivo un semplice volume geometrico in lamiera zincata che si staglia verticalmente nel contesto architettonico: la forma scelta è quella di un parallelepipedo a pianta quadrata ad angoli retti, alto 200 cm e con una pietra squadrata di 30 cm ai piedi del volume; interessante è la fessura cava di forma quadrata presente nella parte superiore di una delle sue quattro facce, intesa dall'artista come "una finestra cieca che crea però visivamente la possibilità di un contatto con lo spazio antistante"¹⁴⁷.

Mi pare che nella perfezione geometrica del parallelepipedo si identifichino i principi di costruzione e realizzazione meccanica del lavoro industriale, in contrasto con il blocco di pietra che acquisisce la sua forma grezza attraverso gli agenti naturali. In questo modo il processo di realizzazione dell'opera d'arte è assimilabile a quello dell'oggetto industriale: applicando le tecniche di lavorazione meccanica l'artista trasforma la materia in scultura, ma a differenza di un prodotto industriale, l'opera d'arte non è definita come produzione scultorea in serie (Figura 4.1).

Il medesimo approccio è riscontrabile anche negli interventi più recenti come *Monocromo n. 180*, realizzato nel 2010: l'opera, una lastra in acciaio e alluminio dal forte sviluppo verticale (18x6x215 cm), è adagiata alla parete dell'architettura, riproponendo forme e volumi tipicamente ricorrenti negli interventi minimalisti. I materiali impiegati (alluminio, acciaio, gomma e acrilico) sono tipici elementi della produzione industriale, come le due piccole ruote posizionate alle estremità della lastra metallica, a contatto diretto con il muro dello spazio espositivo e in grado di suggerire un senso di mobilità alla scultura, che si pone in contrasto con l'immobilità delle forme geometriche minimaliste. Tuttavia, è solo posizionandosi lateralmente che il fruitore ha la possibilità di percepire la presenza degli organi meccanici di forma circolare, invisibili da una visione frontale dell'opera. Mi pare che questa caratteristica abbia lo scopo di ingannare il fruitore: infatti, se la lastra è guardata solo frontalmente, l'osservatore percepisce solo l'essenza della forma geometrica; nel momento in cui lo sguardo si muove, la scultura svela la presenza delle ruote che suggeriscono l'idea di moto, che si pone in contrasto con il senso di immobilità suggerito dalla singola lastra metallica (Figura 4.2).

¹⁴⁷ U. Cavenago, *Un dialogo a sostegno dell'arte*, in L. Di Corato, A. Soldaini (a cura di), *Umberto Cavenago*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, p. 59.

Inoltre, entrambe le opere sottolineano il continuo rapporto di reciprocità tra la scultura e l'ambiente in cui essa è collocata, che si intensifica maggiormente con gli interventi degli anni Novanta e degli anni Duemila.



Figura 4.1: Umberto Cavenago, *Contenitore con pietra squadrata*, 1987, lamiera zincata, travertino, 200x45x35 cm, collezione privata, Milano. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

Figura 4.2: Umberto Cavenago, *Monocromo n. 180*, 2010, acciaio, alluminio, gomma e acrilico, 180x6x21,5 cm. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

Ispirandosi alle tipiche caratteristiche dell'oggetto industriale e ai suoi processi di lavorazione, Cavenago inizia a sviluppare la sua poetica scultorea nella costruzione delle sue prime installazioni, lavorando ai suoi oggetti d'arte adottando ogni tipologia di sistema progettuale e produttivo tipico del mondo industriale:

U.C. Non c'è niente di particolarmente sofisticato nella progettazione del mio lavoro. Quello che faccio è il normale procedimento in uso da sempre nel sistema di produzione di beni di consumo a carattere funzionale. [...] nella normale routine della carpenteria industriale tagli, piegature, saldature e assemblaggi vari dei semilavorati metallici non rappresentano difficoltà, purché a monte esista un'idea codificata attraverso adeguati disegni tecnici. Il contatto con la materia preferisco l'abbiano le macchine utensili¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Umberto Cavenago, *Umberto Cavenago. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rome*, in "Art+Text", n. 55, Sydney, 1996, pp. 86-87.

I modi costruttivi adottati non provengono più dal contesto artistico, ma dal mondo industriale: studio del progetto, scelta dei materiali, coinvolgimento di maestranze specializzate di un determinato settore, fattibilità della riuscita del prodotto.

Proprio per questo particolare approccio all'oggetto artistico, il metodo di Cavenago è spesso paragonato a quello dell'industrial designer. Tuttavia, è bene sottolineare alcune differenze: i lavori dell'artista non sono progettati come prototipi per la realizzazione in serie e di conseguenza la fase progettuale è punto fondamentale del processo creativo dell'opera; al contrario nel lavoro del design, i momenti della produzione progettuale e del disegno industriale sono considerati solo come una delle molte attività che determinano la realizzazione del prodotto finito in serie (Figure 4.3, 4.4)¹⁴⁹.

U.C. Disegnavo le parti da far tagliare e piegare, poi inviavo via fax i disegni ai vari fornitori, passavo a caricare i pezzi, raccoglievo tutto l'occorrente e infine assemblavo tutto. Il rapporto con i fornitori non è mai stato da artista. [...] Volevo semplicemente pezzi realizzati a disegno. Stavo ben attento a non far trapelare che mi stavano realizzando oggetti che non avevano una specifica funzione nell'indotto della produzione dei beni di consumo¹⁵⁰.

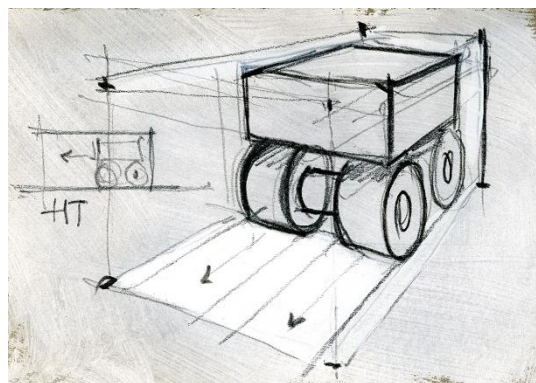
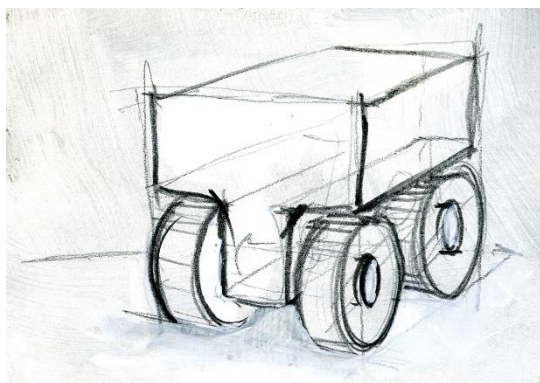


Figura 4.4: Umberto Cavenago, progetto per Camion a T, 1988, disegno a matita grassa e acrilico su cartoncino, 21x15 cm. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

Figura 3.5: Umberto Cavenago, progetto per Veicolo, 1990, disegno a matita grassa e acrilico su cartoncino, 21x15 cm. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

¹⁴⁹ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale*, cit. ..., 2006, p. 44.

¹⁵⁰ U. Cavenago, *Un dialogo a sostegno dell'arte*, in L. Di Corato, A. Soldaini (a cura di), *Umberto Cavenago*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, p. 60.

Con le ricerche degli anni Novanta, l'artista conduce un'indagine fortemente influenzata dal disegno progettuale, che permette di realizzare opere scultoree pensate sia come elementi di misurazione dello spazio, sia come elementi di destabilizzazione dello stesso.

4.2 La scultura come strumento di trasformazione dello spazio

Dal momento della sua invenzione, sino a giorni nostri, la ruota riveste la funzione di protesi motoria, ponendosi come simbolo dello sviluppo dell'uomo e della sua cultura materiale, e allo stesso tempo come tipico prodotto industriale.

Per queste sue caratteristiche, a partire dalla fine degli anni Ottanta, Cavenago indaga l'elemento della ruota nella sua ricerca scultorea, che diviene per l'artista "strumento per la modificazione della percezione dell'arte tridimensionale, creando uno spazio consolidato, ma trasportabile"¹⁵¹. Partendo da questo spunto, le sculture dotate di ruote si contraddistinguono per la loro trasportabilità, caratteristica che pone "in crisi uno dei caposaldi della prassi artistica che vuole l'osservatore in contemplazione di un'opera concepita per rimanere immobile"¹⁵².

Cavenago parte dalle ricerche degli interventi del Minimalismo, ma grazie all'introduzione della ruota che consente alle proprie sculture di dotarsi di mobilità, è possibile rendere sempre più pregnante il rapporto tra opere e ambiente. In questo modo gli interventi scultorei dell'artista sono capaci di mutuare le dimensioni dello spazio espositivo e conferirgli nuove misure; allo stesso modo sono opportunità di messa in discussione della scultura come elemento autonomo, compiuto e statico.

Tre interventi particolarmente significativi che consentono di illustrare questa tipologia di relazione sono *A sostegno dell'Arte IV*, allestita alla Galleria Franz Paludetto di Torino (1992), *L'Arte stanca* al Museo Pecci di Prato (1993) e *Opera sinistra e opera destra* alla Galleria La Nuova Pesa di Roma (1994).

A sostegno dell'Arte IV è un'installazione di cinquanta elementi (75x75x10 cm ciascuno) di forma quadrata e piramidale (suggerita dalle nervature realizzate sulla faccia superiore degli scatolari), alti 15 cm e forniti di quattro piccole ruote in corrispondenza degli angoli esterni. Cavenago ricopre l'intero pavimento della galleria

¹⁵¹ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale...*, cit., 2006, p. 16.

¹⁵² *ivi*, p. 17.

attraverso l'assemblaggio di queste grandi piastrelle mobili realizzate in lamiera zincata e alluminio, che conferiscono una nuova configurazione e dimensione all'ambiente architettonico. In questo modo l'artista ottiene un nuovo pavimento calpestabile sovrapposto a quello originale dello spazio espositivo; il pavimento ha l'obiettivo di sorreggere il peso del pubblico delle visite alla mostra, nascondendo tuttavia un'insidia: infatti, a causa della posizione delle ruote, il pavimento risulta stabile e praticabile solo nel senso nord-sud e non in quello est-ovest; procedere nella direzione errata (quella in senso est-ovest) comporta quasi sicuramente la caduta del fruitore, il quale diventa parte attiva dell'opera come lo spazio espositivo.

U.C. In questo caso il pavimento, per via delle ruote, diventava mobile, quindi era rischio e pericolo del visitatore salirci sopra e percorrerlo. Con la produzione standardizzata avrei potuto costruirlo a ciclo continuo [...] essendo un modulo ripetibile e facilmente collocabile, seguendo una bussola (est-ovest), avevo la possibilità di delegare completamente costruzione e allestimento. In questo modo tutti i pavimenti, in tutte le gallerie, avrebbero avuto lo stesso orientamento geografico, quindi la stessa continuità¹⁵³.

Attraverso questa installazione, Cavenago trasforma la solidità del pavimento in una vera e propria insidia, e nello stesso tempo “metafora dello stesso mondo dell'arte, sicuro soltanto per quelli che sanno come fare a percorrerlo, pena l'inevitabile capitolombolo”¹⁵⁴ (Figure 4.6, 4.7).

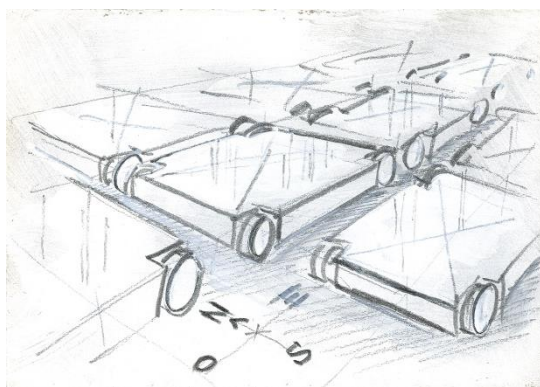


Figura 4.6: Umberto Cavenago, progetto per *A sostegno dell'Arte*, 1991, disegno a matita su carta, 18x25 cm. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

Figura 4.7: Umberto Cavenago, *A sostegno dell'Arte*, 1992, Galleria Blancpain – Stepczynski, Ginevra. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

¹⁵³ U. Cavenago, *Un dialogo...* cit., 2006, p. 84.

¹⁵⁴ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale...*, cit., 2006, p. 32.

In questo intervento, l'artista sembra rendere omaggio ai lavori di Carl Andre, in particolare modo *Altstadt Rectangle* del 1967, opera della Collezione Guggenheim: entrambi i *pavimenti* sono composti da materiali industriali e prefabbricati; gli artisti mettono in atto procedimenti di costruzione e combinazione seriali, generando le condizioni per creare infinite combinazioni formali con l'intenzione di determinare una rinnovata esperienza della scultura, sia nella sua presenza fisica che nella sua collocazione spaziale. Infatti, come l'artista americano, Cavenago ribalta radicalmente il valore della verticalità della scultura realizzando un lavoro completamente orizzontale ed eliminando la presenza del piedistallo definisce il raggiungimento dell'autonomia da parte della scultura. In questo modo, la scultura si presenta come "pura pavimentalità (*floorness*), come puro luogo-spazio, come sottolineatura della forza di gravità (tramite il peso delle lastre), come materiale e forma primari"¹⁵⁵; l'opera privilegia le relazioni con l'ambiente circostante, connotandosi come un'installazione spaziale *site-specific*, pensata e progettata specificamente per il luogo in cui è inserita.

Inoltre, la componente dinamica dell'opera e la possibilità di far camminare lo spettatore sopra la scultura¹⁵⁶ (il quale diventa parte attiva dell'intervento), determina ed esalta una nuova fruizione dell'opera d'arte, non più concepita in qualità di contemplazione, ma presentata in termini di diretta esperienza sensoriale in grado di annullare ironicamente la tipica concezione monumentale della scultura.

Con questi interventi si arriva a ridefinire il senso della scultura a partire da una riflessione su aspetti fondamentali quali la verticalità e l'orizzontalità, il peso e la gravità, il rapporto tra forma e materia, lo spazio dell'opera come localizzazione ovvero come installazione per un luogo specifico (*site-specific pieces*)."¹⁵⁷ (Figure 4.8, 4.9).

¹⁵⁵ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 98.

¹⁵⁶ Caratteristica analoga ad alcuni pavimenti di Carl Andre, attraverso la quale è possibile trovare un punto di contatto con le opere di Umberto Cavenago.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 97. Cfr. F. Poli, *Minimalismo*, in F. Poli (a cura di), *Arte Contemporanea. Dall'Informale...* cit., 2007, p. 146.

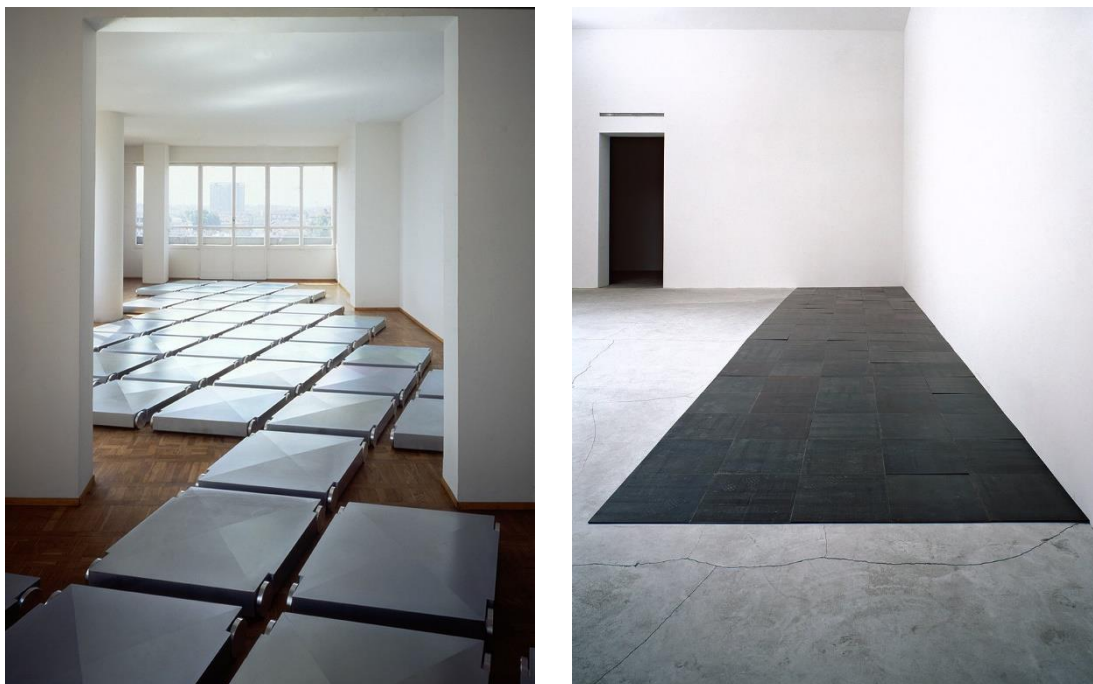


Figura 4.8: Umberto Cavenago, *A Sostegno dell'Arte IV*, 1992, 50 elementi, lamiera zincata, alluminio, 75x75x10 cm ciascun elemento, opera smembrata. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

Figure 4.9: Carl Andre, *5 x 20 Altstadt Rectangle*, 1967, acciaio laminato a caldo, 50x50x0,5 cm ciascun elemento, Collezione Guggenheim. Fonte: <https://www.guggenheim.org>

Gli studi nei confronti dello spazio sperimentati con l'intervento del 1992 proseguono in quelli successivi come *L'Arte Stanca*, opera site-specific allestita nel 1993 al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci. Quattro sale del museo sono interamente attraversate dall'opera d'arte, composta da una serie di blocchi cubici in acciaio di 50 cm per lato, posti a distanza regolare gli uni dagli altri e provvisti sulla faccia superiore di quattro cuscinetti a sfera in grado di consentire lo spostamento di una panchina mobile. Lo scorrimento della panchina sui volumi cubici consente al fruitore di visitare e percorrere la mostra stando comodamente seduto sull'opera; allo stesso tempo l'installazione permette di decifrare gli spostamenti degli osservatori all'interno dello spazio espositivo.

Attraverso questo intervento, Cavenago trasforma la scultura in architettura, capace di assumere caratteristiche formali sempre diverse a seconda dell'azione del pubblico in mostra.

L'Arte stanca è un intervento che permette all'opera d'arte di trasfigurarsi in strumento di esaltazione del dinamismo spaziale, superando la tradizionale percezione statica

della scultura, sottolineando una forte attenzione sulla responsabilità dell'osservatore e sulla necessità di un suo coinvolgimento fisico ed emotivo all'opera d'arte¹⁵⁸.

Con gli interventi del 1992 e del 1993, il coinvolgimento del fruitore diviene uno dei punti centrali della poetica di Cavenago, attraverso il quale è possibile superare la concezione dell'opera d'arte intesa come oggetto statico, finito e compiuto. Il forte dinamismo dell'installazione e la continua ridefinizione della scultura determinata dalla presenza del pubblico consentono di percepire l'opera d'arte come pura esperienza sensoriale, completamente opposta alla sua passata condizione di oggetto monumentale.

Attraverso la scultura, Cavenago misura tutto lo spazio espositivo, conferendogli nuove coordinate entro le quali l'opera d'arte e lo spettatore possono muoversi; in questi termini la scultura invade prepotentemente lo spazio, diventando prolungamento dell'architettura e dell'ambiente circostante, consolidandosi come spazio totale (Figure 4.10, 4.11).



Figure 4.10, 4.11: Umberto Cavenago, *L'Arte stanca*, 1993, acciaio inox e cuscinetti a sfera, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

¹⁵⁸ I. Panicelli, A. Soldaini, *In forma*, cat. mostra (Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 12 giugno - 9 settembre 1993), Charta, Milano, 1993.

Infine, *Opera sinistra e opera destra*, è un intervento site-specific allestito nel 1992 alla Galleria salvatore Ala di New York e successivamente nel 1994 alla Galleria La Nuova Pesa di Roma. Si tratta di un'opera formata da sei pannelli in lamiera zincata imbiancata che costituiscono una quinta che si sviluppa lungo la parete della galleria, espandendosi in un campo di esistenza che varia dai 4 a 12 metri. La presenza di ruote in corrispondenza degli angoli inferiori dei pannelli consente lo scorrimento della quinta generando una trasformazione di sé stessa e dello spazio espositivo. L'opera è direttamente appoggiata all'architettura e questo comporta una quasi totale identificazione tra opera e parete di fondo, resa ancor più evidente dalla cromia bianca dei pannelli: infatti, la differenza tra opera e supporto è possibile percepirla solo grazie alla sottile tridimensionalità dei pannelli scorrevoli e grazie alla serie di scanalature che creano ritmi tra pieni e vuoti ricordando il principio della composizione architettonica classica.

L'oggetto artistico ha la possibilità di muoversi liberamente nell'ambiente, facendo emergere in questo modo il profondo rapporto tra opera e spazio:

Il movimento in questo caso diviene metafora dello sviluppo del pensiero e mette in evidenza l'importanza che l'artista attribuisce a questo elemento: il movimento è l'unica cosa definitiva dell'esistenza dell'uomo [...] Implica anche una reazione da parte sua (dell'artista) all'idea tradizionale della scultura vista come un qualcosa di statico e definitivo¹⁵⁹.

Come avviene nell'intervento di Prato, quello di Roma interagisce drasticamente con l'ambiente in cui è collocato, con l'obiettivo di fungere da potenziale elemento di riorganizzazione e misurazione dello spazio espositivo¹⁶⁰ (Figure 4.12, 4.13).

¹⁵⁹ A. Soldaini, *Saldatura: Maurizio Arcangeli, Guglielmo Aschieri Emilio, Umberto Cavenago*, cat. mostra (Galleria La Nuova Pesa, Roma, giugno 1994), La Nuova Pesa, Roma, 1994.

¹⁶⁰ *ibidem*.

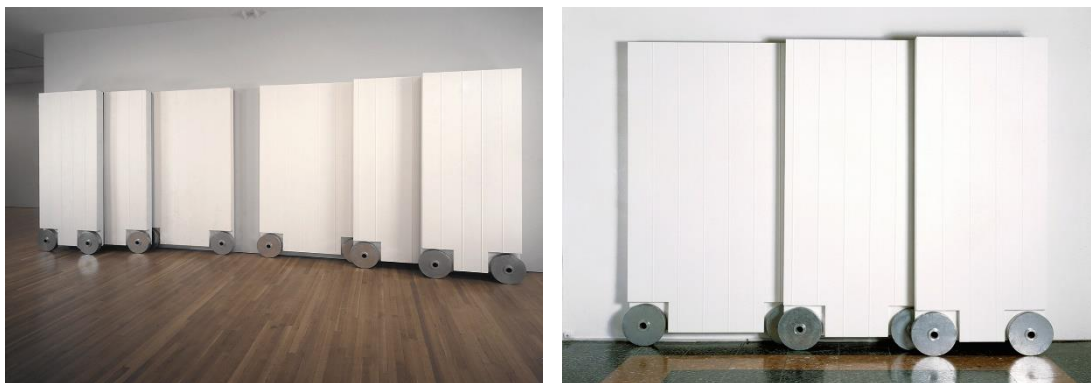


Figura 4.12: Umberto Cavenago, *Opera sinistra e opera destra*, 1992, lamiera zincata imbiancata, 262x43x(400/1200) cm, Galleria Salvatore Ala, New York, Archivio Umberto Cavenago

Figure 4.13: Umberto Cavenago, *Opera sinistra e opera destra*, 1994, lamiera zincata imbiancata, 262x43x(400/1200) cm, Galleria La Nuova Pesa, Roma. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

4.3 Cavenago *Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo

La mostra *Cavenago Milano est 10 minuti*, curata nel 2003 alla Galleria Fumagalli, è la personale di Cavenago che inaugura l'inizio di un rapporto professionale con la galleria e con la figura di Stefano Fumagalli.

In occasione di un personale incontro con Cavenago, ho il piacere di parlare con l'artista degli interventi progettati per la mostra di Bergamo, e specialmente di approfondire i punti più interessanti che contraddistinguono la ricerca scultorea dell'artista, caratterizzata da un continuo studio e approccio nei confronti dello spazio espositivo e dell'architettura.

Per *Cavenago Milano est 10 minuti*, l'artista racconta di intervenire con la progettazione di una serie di tre interventi site-specific, quali *Superfetazione a camme*, *Parassita funzionale* e *Fremito creativo*, che trovano la loro collocazione in tutto lo spazio espositivo della galleria, creando contrasti tra pieni e vuoti, e una comunicazione tra ambiente esterno e interno. *Cavenago Milano est 10 minuti* si trasforma in un campo d'azione nel quale l'artista affronta tematiche già presentate in lavori precedenti, come la misurazione dello spazio e la trasformazione di esso attraverso l'inserimento dell'opera d'arte, ma anche quello della completa *defunzionalizzazione* di un oggetto industriale inserito all'interno dello spazio dell'arte.

Superfetazione a camme è la prima opera in mostra che introduce il pubblico nel percorso espositivo. Come afferma l'artista, questo è un intervento esclusivamente site-specific, pensato e progettato solo per essere inserito nello spazio espositivo del

piano terreno della Galleria Fumagalli. Si tratta di un elemento architettonico di forma quadrata che riprende le forme delle ricerche minimaliste (360x360 cm), interamente ricoperto da una cromia giallo cadmio¹⁶¹ e collocato al centro dell'ambiente del piano terreno. Il quadro-parete è affiancato da una camma in legno imbiancata, montata attorno a un pilastro della galleria che con il suo moto rotatorio ha lo scopo di sfiorare il quadro-parete. Il movimento della camma, oltre ad agire sullo spazio, è capace di generare un effetto visivo interessante: infatti, la rotazione dell'elemento meccanico distribuisce grazie agli effetti di luce, il riflesso giallo della forma quadrata su tutte le pareti della galleria che mutano il loro aspetto cromatico di continuo. In questo modo, Cavenago ottiene la ricerca di una conquista spaziale attraverso la combinazione tra luce e colore.

L'inserimento della camma, che in meccanica permette di trasformare il moto rotatorio uniforme in moto rettilineo alternativo, permette allo spazio della galleria di mutare in una macchina, e di conseguenza di introdurre nel tradizionale ambiente espositivo l'idea di produzione industriale e di meccanica:

U.C. Questa forma eccentrica (la camma) girando lentamente sul proprio asse, apriva e chiudeva un diaframma tra sé e il dipinto giallo, come un meccanismo di innesco [...] Combinando la camma con il dipinto monocromo, con il movimento e la ridondanza del giallo cadmio, ho tentato di far pulsare e vibrare lo spazio¹⁶².

Con il primo intervento site-specific, e quindi attraverso l'utilizzo di oggetti e processi di derivazione meccanica, l'artista compie la prima trasformazione dello spazio espositivo, introducendo l'elemento industriale all'interno dell'arte.

Inoltre, *Superfetazione a camme* diventa occasione di un nuovo dialogo con l'ambiente dell'arte: infatti, l'artista chiede alla Galleria Fumagalli di rimuovere il muro posizionato dietro la vetrina che non permette, dall'esterno, di guardare al suo interno; questo comporta un'azione diretta sull'architettura, attraverso la quale è ora possibile non solo avere una fusione tra lo spazio espositivo e spazio esterno, ma avere una connessione tra opera, ambiente e fruitore: infatti, lo stesso Cavenago spiega che attraverso l'abbattimento del muro della galleria, l'intervento ha la possibilità di

¹⁶¹ Chiamato dall'artista anche "Giallo Pardi" in ricordo dello scultore Gianfranco Pardi con il quale Cavenago ha avuto un profondo rapporto affettivo e professionale.

¹⁶² U. Cavenago, *Un dialogo...*, cit., 2006, p. 96.

sviluppare l'inizio di un'interazione diretta con il visitatore esterno, che diventa sempre più intima con il pubblico al suo interno.

Inoltre, con l'eliminazione della parete, si intensifica l'effetto di modulazione e caratterizzazione dello spazio attraverso la luce: sia la luce artificiale, che la luce naturale consentono l'espansione della cromia dell'opera all'interno dell'ambiente della galleria, con la creazione di infiniti effetti luminosi sia sul quadro-parete, sia sulle pareti bianche della galleria, che a seconda dell'ora e del giorno assumevano nuovi effetti cromatici.

U.C. L'opera diventava uno strumento di diffusione di colore; il giallo si proiettava in strada; viceversa, la luce esterna entrava all'interno della galleria, e colorandosi di giallo modificava anche tutte le pareti, che da bianche si arricchivano di questa dominante gialla¹⁶³.

In questo caso l'artista inserisce nel suo lavoro una ricerca di tipo pittorico, molto rara nel suo percorso artistico in quanto prevalentemente caratterizzato dalla tridimensionalità plastica e sfavorevole alla bidimensionalità pittorica:

U.C. Questa è una cosa molto interessante perché lavorando sulla tridimensionalità, io non mi sono mai occupato della pittura. Questo invece è un lavoro pittorico, monocromatico, con una valenza di dinamismo che permetteva alla pittura di avvicinarsi al mio fare, alla mia modalità. In questa occasione lo spazio veniva ampiamente modificato e tutto lo spazio della galleria veniva connotato in maniera molto decisa, molto forte¹⁶⁴.

Con questo lavoro Cavenago definisce una nuova architettura che diventa il luogo di comunicazione tra interno ed esterno, e attraverso l'inserimento del colore e della luce si pone in totale connessione l'opera d'arte con tutto lo spazio della galleria e con il suo fruitore. La sola opera scultorea non può essere identificata come intervento artistico nella sua totalità; per farlo è necessario analizzarlo nella sua completezza con l'ambiente esterno e con il pubblico. Inoltre, l'effetto generato dalla presenza della luce determina la creazione di una situazione percettiva pura, assoluta, che permette la definizione di un nuovo ambiente all'interno della galleria (Figure 4.14, 4.15).

¹⁶³ Dalla conversazione con Umberto Cavenago del 22 dicembre 2020.

¹⁶⁴ *Ibidem*.



Figura 4.14: Umberto Cavenago, *Superficie a camme, Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, acciaio, legno, motore elettrico, acrilico, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera in mostra al piano superiore. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

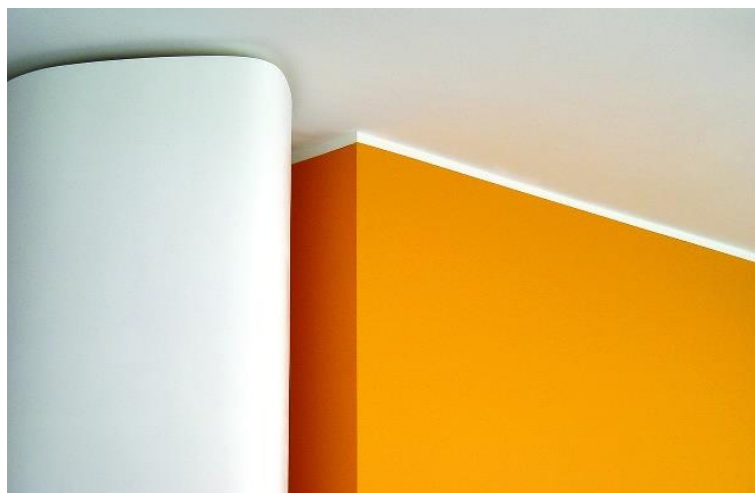


Figura 4.15: Umberto Cavenago, *Superficie a camme, Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, acciaio, legno, motore elettrico, acrilico, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera in mostra al piano superiore. Courtesy Archivio Umberto Cavenago

Il percorso espositivo continua al piano interrato dove il fruitore è accolto dal secondo intervento site-specific in mostra: corrisponde a un grande lavoro di natura scultorea e meccanica che corre lungo tutto il soffitto della galleria, intitolato *Parassita funzionale*. L'opera è costituita da una catena di trasporto lunga 60 metri, tipico oggetto normalmente prodotto e utilizzato in campo industriale, che segue attraverso la sua articolazione tutto lo sviluppo architettonico degli ambienti della galleria. Questo convogliatore aereo inizia il suo percorso dal magazzino (dove è installato il gruppo di traino) per poi procedere negli altri ambienti seguendo le differenze di quote

del soffitto dell'architettura, scendere verso gli uffici, riaggrapparsi al soffitto, percorrere ogni ambiente della galleria, fino ad arrivare ad attraversare fisicamente un muro divisorio. Infatti, con un gesto abituale per qualsiasi carpentiere, l'artista apre un varco nella parte superiore di una parete della galleria, al fine di permettere il passaggio della scultura meccanica al suo interno. Questo gesto si rivela molto funzionale per l'intervento: in primo luogo perché il motore che permette di azionare il nastro trasportatore è collocato nell'ambiente adiacente a quello della galleria, di conseguenza forando la parete, è possibile mettere in comunicazione motore e opera; in secondo luogo, perché l'opera d'arte supera i limiti imposti dallo spazio architettonico, rendendo l'ambiente completamente partecipe dell'intervento; infine, occupando uno spazio estraneo alla Galleria Fumagalli, è possibile trasformare ambienti non tradizionalmente adibiti all'inserimento di opere d'arte in luoghi per l'esposizione o funzionali agli interventi artistici.

U.C. Proprio per questa opera è stato reso necessario occupare una stanza adiacente, esterna agli spazi della Galleria Fumagalli, con l'installazione del motore del nastro trasportatore. Questo ambiente (probabilmente la cantina di un vicino) era nascosto da un muro divisorio. Abbiamo dovuto affittare lo spazio al di là del muro della galleria per tutta la durata della mostra¹⁶⁵.

Attraverso il suo movimento (tema ricorrente nelle ricerche dell'artista) e grazie alla sua particolare dislocazione nello spazio espositivo, l'opera pone in comunicazione i differenti ambienti della galleria,

invitando lo spettatore a muoversi dall'uno all'altro per poter ottenere una fruizione completa dell'opera. In tal modo, l'individuo e lo spazio espositivo vengono chiamati a far parte attivamente dell'opera, interagendo con essa e diventando elementi essenziali alla sua esistenza¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Dalla conversazione con Umberto Cavenago del 22 dicembre 2020.

¹⁶⁶ S. Spada, *Umberto Cavenago. Galleria Cortese, Milano*, in "Tema Celeste", n. 59-60, marzo-aprile 1997, p. 75.

Agendo direttamente nello spazio, Cavenago “condiziona ancora una volta la percezione abituale che il visitatore ha delle sale espositive, forzando i limiti fisici, le barriere dello spazio ospite per evidenziarne le potenzialità”¹⁶⁷.

Con quest’opera, mi pare che Cavenago voglia sfidare, ma anche esaltare, le caratteristiche e i limiti dell’ambiente della mostra: sono le qualità architettoniche della galleria a condizionare fortemente l’inserimento della scultura all’interno dello spazio espositivo; l’architettura influenza l’azione creativa dell’artista e l’opera d’arte diviene veicolo di possibili riflessioni sulla condizione della scultura e sul suo rapporto con l’architettura stessa.

U.C. L’opera seguiva le altezze e i dislivelli, si districava in curve e si adattava all’architettura. In più andava ad invadere alcuni spazi degli uffici che normalmente non sono mai utilizzati per l’esposizione di opere d’arte. Questo lavoro occupava tutto il piano interrato, lo seguiva e lo evidenziava attraverso la sua dislocazione. A me non interessava più quale era l’effettivo spazio espositivo, ma ero interessato all’architettura, a raccordare le altezze, e invadere completamente lo spazio¹⁶⁸.

Dalle parole dell’artista è possibile comprendere quanto sia fondamentale la componente architettonica nel determinare la realizzazione dell’opera finale. Ogni singolo elemento (superficie parietale, pavimento, soffitto, angoli) deve essere indagato nelle sue potenzialità al fine di partecipare attivamente alla realizzazione dell’opera d’arte, diventando parte organica e dimensione estetica dell’intervento scultoreo. Questo processo è ben visibile nell’opera *Parassita funzionale* dove gli ambienti della Galleria Fumagalli non sono più “l’abitazione dell’opera oggettuale, ma lo spazio partecipato in cui arte e architettura convergono in un unicum inscindibile”¹⁶⁹. Tra i tre interventi in mostra, sembra che quest’opera voglia presentare maggiormente le caratteristiche estetiche e funzionali dell’oggetto industriale; tuttavia, l’azione creativa dell’artista e l’inserimento di elementi meccanici nello spazio espositivo consentono di percepire la completa decontestualizzazione di un elemento

¹⁶⁷ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale...* cit., 2006, p. 38.

¹⁶⁸ Dalla conversazione con Umberto Cavenago del 22 dicembre 2020.

¹⁶⁹ A. Baldoni, *Lo spazio costruito. Architettura come sintesi dell’opera d’ambiente*, in M. Meneguzzo, B. Di Marino, A. La Porta (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell’arte italiana*, cat. mostra (Complesso Monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 19 ottobre - 20 dicembre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, p. 63.

normalmente utilizzato in campo industriale, attribuendogli in questo modo una nuova applicazione.

In merito alla sua decontestualizzazione, l'artista si esprime nei confronti dell'allontanamento dell'oggetto dal mondo funzionale e meccanico:

U.C. Io volevo che l'opera seguisse ogni caratteristica architettonica, come se fosse un oggetto vegetale invece che un oggetto industriale. Il fatto che non trasportava nulla, e l'inserimento del colore azzurro, normalmente estraneo nella produzione dell'oggetto industriale, e infine il percorso irrazionale comportano un ribaltamento della logica industriale, che al contrario è di tipo razionale¹⁷⁰.

L'oggetto non è più percepito in virtù della sua capacità di produrre, ma ciò che rimane del mondo industriale è solo il suo aspetto estetico. (Figure 4.16, 4.17, 4.18, 4.19).



Figura 4.16: Umberto Cavenago, *Parassita funzionale*, dettaglio, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera negli ambienti della galleria. Courtesy Galleria Fumagalli

¹⁷⁰ Dalla conversazione con Umberto Cavenago del 22 dicembre 2020.



Figura 4.17: Umberto Cavenago, *Parassita funzionale*, dettaglio, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera negli ambienti della galleria. Courtesy Galleria Fumagalli

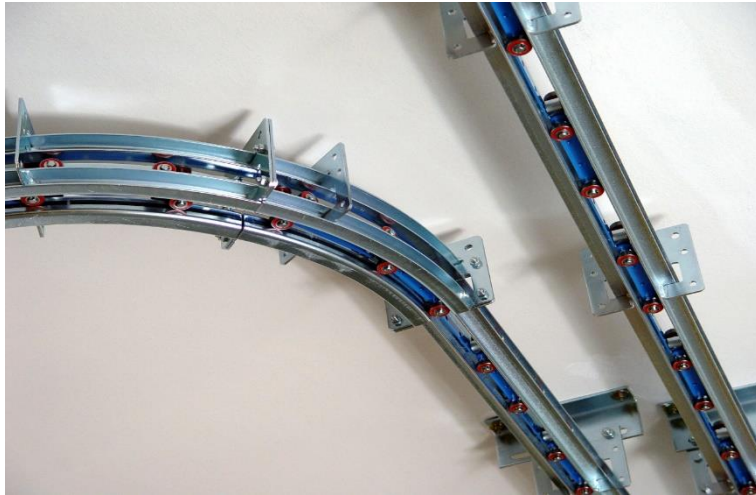


Figura 4.18: Umberto Cavenago, *Parassita funzionale*, dettaglio, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera negli ambienti della galleria. Courtesy Galleria Fumagalli

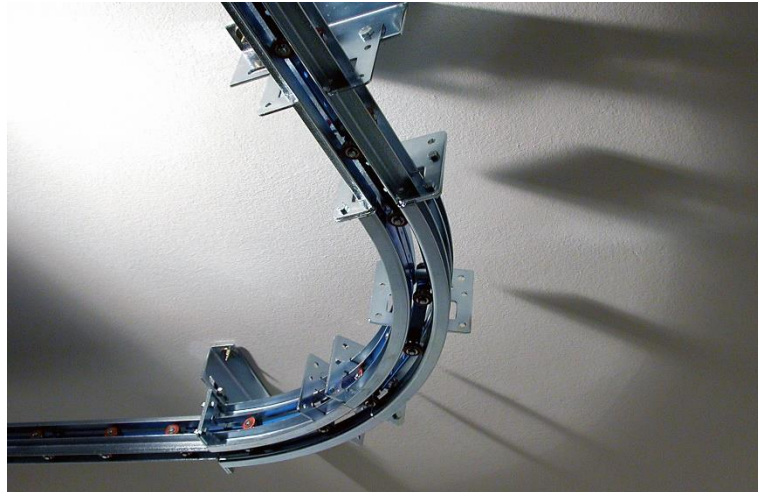


Figura 4.19: Umberto Cavenago, *Parassita funzionale*, dettaglio, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera negli ambienti della galleria. Courtesy Galleria Fumagalli

Parassita funzionale non muove più masse di prodotti, ma misura con la sua sola presenza lo spazio di tutta la galleria, del quale si è impadronita, trasformandosi in un sistema di collegamento fisico (tra uno spazio e l'altro) e mentale (tra il mondo dell'arte e quello industriale) (Figure 4.20, 4.21):

utilizzato come sistema di interconnessione simbolica e fisica di emisferi abitualmente tanto lontani tra loro e con contenuti diversi se non contraddittori (mondo dell'arte, mondo dell'industria), di vani architettonici tra loro fisicamente separati (sale espositive, uffici, magazzini) e di ruoli (artista, ingegnere, segretaria, operaio installatore, pubblico, gallerista, critico) tra loro non sempre in assonanza¹⁷¹.

¹⁷¹ L. Di Corato, *Arte e cultura materiale...*, cit., 2006, p. 39.



Figura 4.20: Umberto Cavenago, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera in mostra nei differenti ambienti della galleria. Courtesy Galleria Fumagalli



Figura 4.21: Umberto Cavenago, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera in mostra nei differenti ambienti della galleria. Courtesy Galleria Fumagalli

Il percorso espositivo della mostra alla Galleria Fumagalli si conclude con *Fremito creativo*, l'ultimo intervento di Cavenago dislocato nei differenti ambienti del piano interrato. Per quest'opera l'artista ricava da un tronco di rovere una serie di elementi a forma di parallelepipedo irregolari, su ciascuno dei quali è montato un motore elettrico vibrante. Come racconta l'artista, in questo intervento è attiva la componente della casualità, dell'imprevedibilità, molto rara nella fase progettuale delle sue opere, nelle quali emerge la precisa attenzione dell'esecutivo tecnico e progettuale:

U.C. Per questo intervento sono andato a comprare una quercia che poi è stata tagliata casualmente, ottenendo in questo modo dei cubetti con dimensioni accidentali. Per me questo è stato un passaggio molto interessante perché il mio lavoro è sempre progettato e nel lavoro è sempre presente un esecutivo tecnico con un'attenzione dettagliata all'aspetto professionale¹⁷².

Ogni elemento (in totale 25) dotato di dispositivo, se sollecitato dal passaggio del pubblico, ha la capacità di mettersi in moto: infatti, ogni forma in legno è collegata tramite un sensore a un alimentatore di energia in grado di produrre una vibrazione e una sonorità dalla durata di pochi secondi. In questo intervento l'artista gioca sul rapporto tra suono e movimento, dando vita a un'orchestra di suoni stimolati da ogni singolo spostamento dei visitatori. In questo caso, mi pare che il coinvolgimento del pubblico nell'opera sia fondamentale per definire la sua completezza; senza alcun tipo di movimento o passaggio l'opera non potrebbe essere azionata. Proprio per queste ragioni, la sola presenza dell'osservatore/attore (non più spettatore) all'interno dello spazio espositivo modifica l'opera d'arte nel momento del suo passaggio, allontanando la scultura dalla tradizionale concezione che la vuole classificare come oggetto statico, finito e concluso. Infatti, se il passaggio del pubblico innesca il movimento dei singoli elementi del lavoro scultoreo, allora si determina l'azzeramento della condizione di sacralità e monumentalità dell'opera. Attraverso il suo forte dinamismo, l'opera si allontana dalla sua condizione di staticità e in modo quasi inaspettato, aggredisce il suo pubblico, impedendogli di avvicinarsi.

Da un punto di vista di ideazione del lavoro, come avviene per le due opere precedenti in mostra, Cavenago inserisce volutamente l'elemento meccanico come componente base del proprio lavoro, con l'obiettivo di condurre un'operazione di decontestualizzazione. Oggetti e processi del mondo industriale entrano a far parte della ricerca artistica, e dotati di una nuova fruizione estetica, diventano il veicolo di connessione tra due mondi completamente lontani tra di loro: lo spazio dell'arte e lo spazio dell'industria (Figure 4.22, 4.23).

¹⁷² Dalla conversazione con Umberto Cavenago del 22 dicembre 2020.

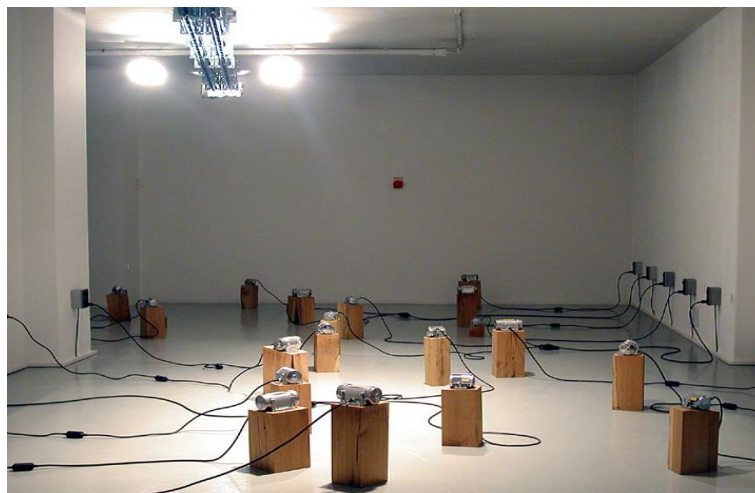


Figura 4.22: Umberto Cavenago, *Fremito creativo*, dettaglio, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, legno, motori elettrici, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera in mostra al piano inferiore. Courtesy Galleria Fumagalli

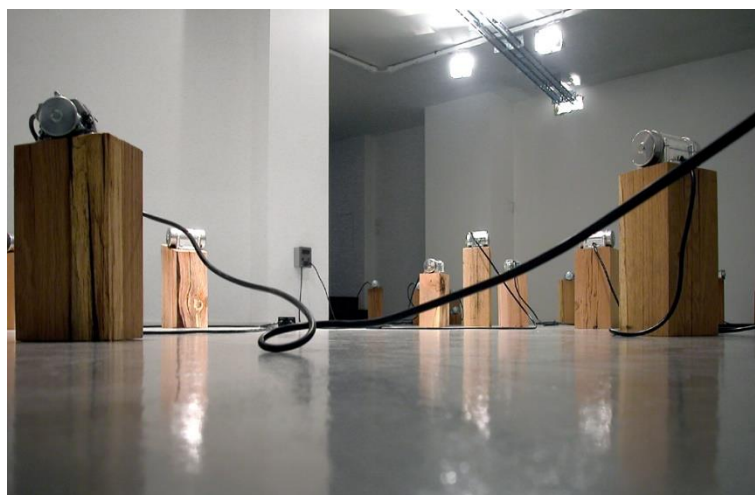


Figura 4.23: Umberto Cavenago, *Fremito creativo*, dettaglio, *Cavenago Milano est 10 minuti*, 2003, legno, motori elettrici, Galleria Fumagalli, Bergamo, veduta dell'opera in mostra al piano inferiore. Courtesy Galleria Fumagalli

La mostra *Cavenago Milano est 10 minuti* è per Cavenago un'occasione di presentazione dei punti chiave della sua ricerca artistica: lo studio dell'architettura, la misurazione dello spazio, il movimento e la decontestualizzazione degli oggetti industriali. Allo stesso tempo i tre interventi alla Galleria Fumagalli sembrano riprendere le teorie artistiche postmoderne che propongono l'idea di un nuovo approccio nei confronti della scultura, al passo con i tempi e in stretta relazione con l'ambiente circostante, in una sorta di compenetrazione dinamica con esso. Con gli interventi esposti nella sede di Bergamo, Cavenago mette in discussione la scultura come elemento autonomo, compiuto, chiuso, statico, lontano dalla sua tradizionale

funzione monumentale e rappresentativa. Infatti, se come sottolinea la critica Rosalind Krauss la logica della scultura è sempre stata inseparabile da quella del monumento, che le conferisce una funzione commemorativa e di mediatore tra luogo reale e segno emblematico, con le ricerche degli anni Settanta la scultura supera:

i limiti della logica del monumento per entrare nello spazio di quella che si potrebbe chiamare la sua condizione negativa – ovvero una sorta di perdita del luogo, un nomadismo, uno stato di sradicamento assoluto. [...] la scultura, nel suo periodo modernista, ha messo in gioco questa perdita del luogo, ha fatto del monumento un’astrazione, un puro riferimento o un puro piedistallo, privo di localizzazione funzionale e ampiamente autoreferenziale. [...] la scultura si estende verso il basso e assorbe il piedistallo stesso, che si separa così dal luogo reale; con la rappresentazione dei propri materiali o con il suo processo di costruzione descrive la propria autonomia¹⁷³.

Nei tre interventi di *Cavenago Milano est 10 minuti* sembra che gli ambienti espositivi della Galleria Fumagalli di denotino come possibile estensione di ogni singola opera d’arte, che determina l’unione tra scultura e architettura.

Cavenago affronta e supera l’idea della staticità dell’opera d’arte grazie al forte dinamismo e alla conquista spaziale: in *Superficie a camme* attraverso il movimento rotatorio della struttura e il coinvolgimento degli effetti di luce che modificano la percezione dello spazio circostante; in *Parassita funzionale* grazie al continuo movimento del nastro trasportatore che attraverso la sua struttura meccanica si impadronisce di tutta l’architettura e si espande in modo organico in tutti gli ambienti della galleria; infine, in *Fremito creativo* attraverso il dinamismo degli elementi in legno che determina il loro spostamento, l’estensione della scultura nell’ambiente e l’annullamento della staticità e della contemplazione dell’opera.

Inoltre, con l’eliminazione dei tradizionali materiali impiegati nella produzione scultorea, si determina l’uso degli oggetti industriali che permette di stimolare provocazioni e riflessioni nei confronti del pubblico della mostra, il quale è chiamato a partecipare attivamente al processo di creazione dell’opera d’arte.

¹⁷³ R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in “October”, n. 8, primavera 1979, pp. 34-44, traduzione italiana consultata R. Kruss, *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, 2007, p. 288.

Anche quando i materiali sono usati come *disiecta membra* dell'opera - sono cioè solo indicati, presentati nella loro nudità non ancora composta: un tubo, un muro in cemento, ma anche un albero o un neon... - l'opera acquista una sua misura storica, entra cioè in una dimensione in cui la volontà dell'uomo diventa il motore consapevole di un processo, la cui caratteristica principale è il sistema di relazioni che si instaura, tra persone, tra persone e cose, tra cose e cose¹⁷⁴.

L'artista è continuamente obbligato a operare all'interno di uno spazio preciso, quello della galleria, che viene studiato nelle sue potenzialità e nei suoi limiti, trasformandosi da contenitore dell'opera a contenuto. In questo modo l'opera scultorea diventa installazione ambientale, un nuovo elemento che il fruitore deve percorrere con i propri sensi più che un artefatto da osservare su un piedistallo¹⁷⁵.

L'intervento sullo spazio e sull'architettura, la presenza della luce e la riproduzione dei suoni, la tipologia di materiali impiegati e il coinvolgimento diretto del pubblico (spettatore/attore) che modifica con la sua presenza e il suo intervento lo spazio circostante, comportano la realizzazione di un intervento artistico che è possibile definire come percezione pura e assoluta. La scultura descrive le nuove coordinate dello spazio, definendo l'opera d'arte come "insieme di una molteplicità visuale partecipata"¹⁷⁶.

La scultura diviene prolungamento dell'architettura e dell'ambiente in cui essa è inserita, determinando la sua espansione e conquista all'interno dello spazio espositivo. In questa progressiva e decisa apertura alla spazialità, il concetto di scultura autonoma e fine a sé stessa lascia il posto a una visione molto più ampia dell'opera scultorea intesa come componente di un progetto che si sviluppa in un ambiente e con l'ambiente, mostrandosi al suo pubblico come spazio totale e totalizzante¹⁷⁷.

¹⁷⁴ M. Meneguzzo, *Identificazione pratica della scultura (italiana)*, in M. Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XX secolo*, cat. mostra (Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 24 settembre 2005 - 22 gennaio 2006), Skira, Milano, 2005, p. 28.

¹⁷⁵ G. Verzotti, *Scultura, lingua in divenire. Le ultime generazioni*, in M. Meneguzzo (a cura di), *La scultura italiana del XX secolo*, cat. mostra (Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 24 settembre 2005 - 22 gennaio 2006), Skira Editore, Milano, 2005, p. 251.

¹⁷⁶ A. Baldoni, *Lo spazio costruito. Architettura come sintesi dell'opera d'ambientale*, in M. Meneguzzo, B. Di Marino, A. La Porta (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana*, cat. mostra (Complesso Monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 19 ottobre - 29 dicembre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, p. 64.

¹⁷⁷ A. La Porta, *Luoghi, contrade, atopie*, in M. Meneguzzo, B. Di Marino, A. La Porta (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte contemporanea*, cat. mostra (Complesso Monumentale del San Giovanni, 19 ottobre - 29 dicembre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 53-54.

Le installazioni di Cavenago vogliono accentuare il loro rapporto con l'ambiente e l'architettura della galleria, e per queste sue caratteristiche, la scultura esalta la nuova fruizione dell'arte in termini di diretta esperienza sensoriale, che si pone in opposizione a ogni tipologia di rapporto contemplativo dell'opera d'arte, annullando in questo modo ogni concezione sacrale e monumentale della scultura¹⁷⁸.

Proprio per le sue particolari scelte di progetto e allestimento, *Cavenago Milano est 10 minuti* si consolida come una delle mostre più visionarie della Galleria Fumagalli.

4.4 Conversazione con Umberto Cavenago

Di seguito, la conversazione integrale avvenuta con l'artista in merito ai rapporti con la Galleria Fumagalli e alla mostra *Cavenago Milano est 10 minuti* allestita a Bergamo nel 2003.

(22 dicembre 2020, Romano di Lombardia, Bergamo).

Michela Folcini *Cavenago Milano est 10 minuti* è la sua personale allestita alla Galleria Fumagalli nel 2003. La mostra è composta da tre installazioni ambientali site-specific di grande spessore, in grado di occupare tutto lo spazio a disposizione della Galleria Fumagalli. Proprio per le sue particolari caratteristiche sono state adottate scelte di allestimento uniche. A questo proposito vorrei capire se la fase progettuale e di allestimento della mostra è stata decisa solo da lei in qualità di artista, o deriva da uno scambio di idee tra lei e i galleristi?

Umberto Cavenago Vista la complessità della mostra ho dovuto affrontare qualsiasi tipologia di scelta assieme ai galleristi. Ho lavorato molto con Stefano Fumagalli e insieme abbiamo pensato a lungo a tutto il lavoro. La mostra era composta da lavori difficili da vendere, e anche difficili e costosi da installare. Sono opere con una specifica funzione poetica, che hanno permesso di far comprendere lo spessore della Galleria Fumagalli, una galleria non solo legata all'aspetto commerciale, ma capace di osare e comprendere la poetica di ognuna delle opere d'arte in esposizione.

¹⁷⁸ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 98.

M.F. Vorrei cominciare a parlare del primo intervento site-specific in mostra, *Superfetazione a camma*. Ciò che colpisce di quest'opera, oltre al funzionamento della camma che produce il moto rotatorio, è questo colore giallo cadmio, che lei definisce anche "giallo Pardi", che si disperde all'interno della galleria. Mi pare di intuire che in questo lavoro sia stata seguita una ricerca di tipo pittorico, oltre a quella plastica.

U.C. L'opera diventava uno strumento di diffusione di colore. Il giallo si proiettava in strada; viceversa, la luce esterna entrava all'interno della galleria, e colorandosi di giallo modificava anche tutte le pareti, che da bianche si arricchivano di questa dominante gialla. Questa è una cosa molto interessante perché lavorando sempre sulla tridimensionalità, non mi sono mai occupato della pittura. Questo, invece, è un lavoro pittorico, monocromatico, con una valenza di dinamismo che permetteva alla pittura di avvicinarsi al mio fare, alla mia modalità.

M.F. Deduco sia un modo per uscire dalla tradizionale concezione del white cube adottato dalla galleria.

U.C. Assolutamente. In questa occasione lo spazio veniva ampiamente modificato e tutto lo spazio della galleria veniva connotato in maniera molto decisa, molto forte.

M.F. La mostra continua al piano interrato, dove si trovano anche gli uffici della Galleria Fumagalli. L'attenzione del visitatore è catturata dall'opera *Parassita funzionale*. Me ne può parlare?

U.C. *Parassita funzionale* è un nastro trasportatore che nel mondo dell'industria serve per trasferire un oggetto da un punto all'altro facendogli percorrere meno strada possibile. L'opera si estende per tutti i soffitti della galleria che nella sede di Bergamo avevano differenti quote. L'opera seguiva le altezze e i dislivelli, si districava in curve e si adattava all'architettura. In più andava a invadere alcuni spazi degli uffici che normalmente non sono mai utilizzati per l'esposizione di opere d'arte. Questo lavoro occupava tutto il piano interrato, lo seguiva e lo evidenziava attraverso la sua dislocazione. A me non interessava più quale era l'effettivo spazio espositivo, ma ero

interessato all'architettura, a raccordare le altezze, e invadere completamente lo spazio.

M.F. In questo intervento si esprime molto bene il concetto di una forte decontestualizzazione dell'oggetto industriale. Inserendo l'oggetto nello spazio espositivo della galleria perde la sua originale funzionalità.

U.C. Sì esatto! Per la realizzazione di questo intervento abbiamo chiamato una ditta specializzata nella realizzazione di nastri trasportatori. Tutto è stato progettato come se dovesse essere costruito un impianto industriale vero. Ovviamente i tecnici erano molto allibiti di fronte alle mie richieste. Io volevo che l'opera seguisse ogni caratteristica architettonica, come se fosse un oggetto vegetale invece che un oggetto industriale. Il fatto che non trasportava nulla, l'inserimento del colore azzurro, normalmente estraneo nella produzione dell'oggetto industriale, e infine il percorso irrazionale, comportano un ribaltamento della logica industriale, che al contrario è di tipo razionale. Siamo lontani dalla funzionalità e dalle tipiche caratteristiche dell'oggetto industriale.

M.F. Sempre al piano interrato, insieme a *Parassita funzionale*, è esposto l'ultimo intervento site-specific in mostra, *Fremito creativo*. In questa installazione, molto interessante è il processo meccanico che conferisce movimento all'opera d'arte. L'installazione non appare più statica, ma dinamica nel suo complesso.

U.C. Per questo intervento sono andato a comprare una quercia che poi è stata tagliata casualmente, ottenendo in questo modo dei cubetti con dimensioni accidentali. Per me questo è stato un passaggio molto interessante perché il mio lavoro è sempre progettato in modo analitico e nel lavoro è sempre presente un esecutivo tecnico con un'attenzione dettagliata all'aspetto professionale. Per me è importante la precisione tecnica, la logica, la razionalità concettuale. In questo caso, su ogni pezzo ottenuto dall'albero è stato montato un moto vibratore industriale, collegato a una centralina (in totale 25 pezzi con 25 centraline); quando si percorreva la strada per andare verso gli

uffici ogni centralina riceveva la presenza del passaggio della persona e la centralina consentiva la vibrazione del cubetto di legno.

M.F. Mi pare di capire che con questo intervento si determina un capovolgimento del concetto di scultura. L'opera d'arte non è più immobile sul suo piedistallo e nemmeno contemplata dal fruitore; al contrario è l'opera che muovendosi nello spazio vuole seguire lo spettatore.

U.C. La vibrazione conferiva movimento ai cubetti di legno che si spostavano all'interno dello spazio. In questo modo era la scultura che seguiva il visitatore. Molte persone avevano paura ad attraversare questa selva perché la scultura era pronta per aggredirli.

M.F. Proprio per le sue scelte estetiche e formali, l'opera dialoga fortemente con il pubblico, come mi pare di intuire nell'intervento del piano terreno nel momento in cui il muro portante della galleria viene abbattuto per consentire all'ambiente esterno di guardare all'interno dello spazio espositivo e viceversa.

U.C. Il rapporto con il pubblico è fondamentale. L'intervento al piano terreno sviluppava un'interazione diretta con il visitatore esterno, che diventava sempre più intima con il visitatore interno. Al piano interrato il visitatore veniva invaso dalla presenza di questi elementi in legno che lo inseguivano fino al momento in cui non si rifugiava negli uffici dove l'opera era assente.

M.F. A proposito degli uffici, tradizionalmente questi ambienti non sono mai utilizzati per l'esposizione di opere d'arte, ma nel caso della mostra *Cavenago Milano est 10 minuti*, gli uffici della Galleria Fumagalli si trasformano in spazio espositivo grazie al passaggio di *Parassita funzionale*

U.C. Sì esatto. Infatti, proprio per questa opera è stato reso necessario non solo occupare gli uffici della galleria, ma anche una stanza adiacente ed esterna agli spazi della Galleria Fumagalli. Qui abbiamo installato il motore del nastro trasportatore.

Questo ambiente era nascosto da un muro divisorio. Abbiamo dovuto affittare lo spazio al di là del muro della galleria per tutta la durata della mostra.

M.F. Per la complessità delle sue opere *Cavenago Milano est 10 minuti* si presenta come una mostra molto particolare. Sia lei che i galleristi avete osato molto, presentando opere d'arte con una poetica molto spesso difficile da comprendere. Si potrebbe dire che sia stata un'esperienza coraggiosa per entrambi.

U.C. Proprio per le sue caratteristiche di allestimento e di progetto, la mostra alla Galleria Fumagalli è stata prova della lungimiranza del gallerista e del suo coraggio. Il grande coraggio del gallerista è stato quello di comprendere la poetica del mio lavoro e di svilupparlo su molti fronti. Devo molto a Stefano Fumagalli