

Progetto, caso, azione

Lucilla Meloni

Rivedere un cospicuo numero di lavori di Salvatore Falci, nati tra la seconda metà degli anni Ottanta e i Novanta, conferma l'originalità e la potenza di una ricerca che fin dagli inizi si fonda su un principio di apertura, che ha fatto del caso uno dei suoi elementi strutturali.

Inoltre, se il progetto è compiuto e diviene forma solo se un pubblico lo agisce, inconsapevole di partecipare all'avverarsi di un'opera d'arte, ciò significa che la sua composizione finale non è prevedibile dall'autore, che interviene nel suo processo di formazione soltanto ritirando, dopo un certo lasso di tempo, il dispositivo messo in campo.

Inserita all'interno della singolare storia del Gruppo di Piombino, che negli anni Ottanta ha sviluppato un'esperienza completamente in controtendenza rispetto a una *koiné* incentrata sul primato dell'individualità e dell'autorialità, l'opera di Falci fissa sul supporto, per addizione, le tracce di semplici gesti quotidiani, altrimenti persi nella catena della reiterazione.

E se la relazione dell'arte con la realtà percorre non solo le avanguardie ma anche le neoavanguardie, per Falci e per il Gruppo di Piombino questo rapporto, volto a ri-collegare arte e vita e a ri-definire l'oggetto d'arte, si configura in maniera non ideologica.

Infatti rispetto alle "intrusioni" operate dall'arte nel decennio precedente, quelle di Falci sono caratterizzate dall'involontarietà dell'azione compiuta dal pubblico, come sottolinea Domenico Nardone, il critico e gallerista teorico del gruppo, che nel catalogo della mostra tenutasi nel 1988 alla Galleria Vivita di Firenze e allo Studio Casoli di Milano, scrive: "(...) In primo luogo spicca l'assoluta involontarietà con cui le azioni della gente entrano a far parte integrante dell'opera: in linea di massima, coloro che camminano sui pavimenti di Falci, manipolano i materiali di Fontana, scarabocchiano o deformano gli oggetti che poi Pietroiusti ingigantisce o giocano al calciobalilla di Modica, ignorano la predisposizione che gli oggetti hanno" (1).

Un procedimento, puntualizza Nardone, "ottenuto a mezzo di strategie morbide" e, come specificherà Falci: "A differenza di tanti esperimenti degli anni Settanta con i nostri volevamo registrare delle azioni e non delle reazioni, e perciò abbiamo pensato di ridurre ai minimi termini l'oggetto di stimolo facendo leva più che altro su stimoli normalmente già esistenti" (2).

In effetti, là dove gli interventi del decennio precedente si sviluppavano per lo più in luoghi socialmente e politicamente connotati e avevano una finalità chiaramente ideologica condivisa dai partecipanti, i dispositivi predisposti da Falci sono inseriti, mimetizzati, nei luoghi della vita quotidiana: tavoli da caffè, sale d'aspetto, cabine telefoniche, fermate d'autobus, divani, camminamenti, volti a registrare i segni di atti banali, come scarabocchiare o muovere i piedi soprappensiero, sedersi, camminare.

Ad esempio, nel 1986, quando il Gruppo di Piombino è invitato a Volpaia alla mostra *Da Zero all'Infinito* e sceglie di posizionare le sue opere anziché in un tradizionale spazio espositivo, in un bar di Radda in Chianti, frazione del paese, Falci colloca sulla parete esterna del bar *Dancing*: un grande pannello "disegnato" dai movimenti compiuti su una pista da ballo di una vicina discoteca.

I *Pavimenti* somigliano a pitture gestuali, la consistenza della polvere è inglobata in *Polvere Centro Giovani*; i *Letti* trattengono le impronte di chi vi si è seduto, e se questi, appesi a parete e di diversi colori, sembrano superfici lunari, con *Erba Ponte Sant'Eufemia*, l'artista nel seminare e far germogliare l'erba, ripete un gesto antico quanto, se si vuole, metaforico della sostanza dell'arte.

Esposto nel 1990 alla XLIV Biennale di Venezia nella sezione "Aperto", il lavoro è frutto di un procedimento complesso. Falci appone sulle lastre di forex, con cui ha pavimentato i gradini del ponte veneziano, dei semi d'erba e truciolato, che vengono poi spostati di qua e di là dal flusso dei passanti; successivamente sulle lastre rimosse e portate in una serra, i semi d'erba germogliano creando un percorso che è il frutto di quell'anonimo passaggio.

Nella resa formale del rapporto con la realtà Falci non è mai scivolato nell'indagine sociologica, né ha rinunciato alla qualità dell'opera d'arte, che al contrario si presenta in quanto tale e la cui energia è legata anche al suo essere tratta dalla vita.

Una specie di realismo concettuale, quello di Falci, che lo porterà in seguito a porre sempre più come centrale il ruolo altrui, a mettere in moto dei processi che si esplicheranno sempre in azioni collettive. Mantenendo l'imprinting del Gruppo di Piombino, sarà infatti tra i protagonisti dell'esperienza del *Progetto Oreste*; da molti anni, in Italia e in diverse parti del mondo, dall'Australia al Camerun, l'artista attiva esperienze relazionali in altrettante comunità, restando fedele all'idea dell'arte come azione.

(1) Domenico Nardone (a cura di), *Salvatore Falci Stefano Fontana Pino Modica Cesare Pietroiusti*, cat. della mostra, Galleria Vivita, Firenze – Studio Casoli, Milano 1988, p. 8.

(2) Salvatore Falci, in Roberto Pinto (a cura di), *La Città degli interventi*, Milano 1997, p. 232.