

Alberto Garutti ha sempre dimostrato interesse nel curare il suo lavoro all'interno del contesto espositivo, se con "curare" si intende mettere in discussione i meccanismi stessi del sistema dell'arte. Anche la scelta del linguaggio e del medium attraverso i quali l'artista si esprime è dipesa in misura sempre crescente dalla sua risposta personale e autonoma alla domanda della committenza, pubblica o privata che fosse.

Questo atteggiamento è particolarmente evidente a partire dalla seconda metà degli anni Novanta. Da questo momento in poi l'artista concentra infatti la sua attività nell'ambito dell'arte pubblica, trovandosi a divulgare il suo lavoro prevalentemente in rassegne collettive o in mostre personali, dove l'esposizione stessa coincide con la realizzazione di un nuovo lavoro. È qui che Garutti pone i problemi al contesto: ribalta il ruolo dello spettatore in attore, fa sparire l'opera d'arte a favore di una ricerca sul territorio, trasforma l'artista stesso in un enzima che catalizza i sistemi biologici nei quali si trova a operare.

Rileggendo con una debita distanza più di trent'anni del suo lavoro, appare evidente come ogni opera sia stata costruita chimicamente, attraverso un processo combinatorio, in ragione del quale un'opera è figlia di quella precedente e contiene in sé il seme di quella successiva, che ancora attende una sua formalizzazione. Sotto questo profilo il corpus dei lavori di Alberto Garutti è una serie di famiglie di opere, nelle quali l'inizio di ogni nuovo arrivo è frutto di ciò che l'ha preceduto. Stabilire una cesura tra una famiglia e l'altra – e dunque scegliere, nel senso latino del termine – significa interrompere un discorso costantemente in divenire, e inequivocabilmente, stabilire dei diritti di primogenitura. La mostra "Alberto Garutti. didascalìa / caption" realizzata al PAC è stata dunque concepita tenendo conto dei processi attraverso i quali l'artista lavora. Essa restituisce un paesaggio d'idee, progetti passati, futuri e presenti (come il nuovo lavoro *In queste sale 28 microfoni registrano tutte le parole che gli spettatori pronunceranno. Un libro a loro dedicato le raccoglierà*, 2012). Il titolo stesso, "didascalìa", rispecchia l'importanza che questa parola assume nella ricerca di Garutti. La didascalìa è il mezzo attraverso il quale l'opera pubblica è comunicata e fa scattare "il senso del lavoro", ama ripetere l'artista: è parte integrante dell'opera ed è necessaria e indispensabile per avvicinare il pubblico al lavoro. In un certo senso è qualcosa di simile a quello che succede nei film muti. La didascalìa fornisce allo spettatore battute dei dialoghi tra personaggi e coinvolge attivamente nella trama chi legge. Le opere nella mostra funzionano come didascalie di un film muto: la loro disposizione nello spazio è pensata per attivare delle associazioni di senso tra esse, e costruire una trama possibile di una storia personale. Si passa da battute sospese come *Senza titolo*, a frasi più o meno compiute come *Credo di ricordare*, a trame fitte come *Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi ne parleranno*.

Leggere l'opera di Alberto Garutti attraverso i contesti espositivi che hanno presentato il suo lavoro significa tuttavia iniziare affermando che gli

spazi, come gli artisti, non sono mai innocenti. Fino a che punto e in che modo il contesto determina o è determinato dal lavoro artistico? Garutti appartiene a un nutrito gruppo di artisti che si sono posti questa domanda, impostando la propria ricerca espressiva con l'intento, non tanto di fornire una risposta, quanto di continuare a porsi ossessivamente il problema. La mostra costituisce, sotto questo profilo, un dispositivo imprescindibile d'ideazione, analisi e produzione del lavoro dell'artista, proprio poiché è al suo interno che avviene l'incontro tra arte e spettatore, sul filo rosso della relazione tra arte e architettura che lega tutto il suo percorso artistico.

Garutti ha affrontato ogni occasione espositiva come un territorio da esplorare e un serbatoio di condizionamenti e vincoli da superare, attraverso una strategia d'interventi, spesso minimi e non svelati, nel contesto. Nello stesso tempo, egli ha sempre voluto sottolineare la distanza che esiste tra l'aspetto fisico e seducente del prodotto e la forza attiva ed esperienziale del metodo che lo precede. Garutti stabilisce, in altre parole, una differenza tra "l'opera d'arte" (dalla pittura su fotografia ai dipinti astratti, dagli interventi pittorici nell'ambiente alle opere scultoree e alle produzioni di arte pubblica) e il "lavoro dell'arte", inequivocabilmente legato all'insieme di ricerche, esperienze, informazioni e dati che l'artista raccoglie ed elabora come premessa processuale e concettuale dell'oggetto finito. La relazione tra opera e contesto assume, inoltre, una particolare rilevanza quando Garutti si trova a lavorare all'interno di spazi istituzionali; spazi che, a partire dalla prima metà degli anni Novanta, l'artista ha progressivamente abbandonato, scegliendo di lavorare *extra moenia*, nel contesto urbano.

La prima committenza pubblica risale al 1994, pochi anni dopo la partecipazione dell'artista con una sala personale alla Biennale di Venezia del 1990, diretta da Giovanni Carandente. A Peccioli, un piccolo paese nella provincia di Pisa, Garutti inizia a mettere a punto un preciso metodo di avvicinamento, studio e conseguente risposta al contesto. Trasformando la richiesta di un'opera pubblica nella rimessa in sesto del teatro del borgo (usato provvisoriamente come sala parrocchiale), oltre che della sua funzione e memoria storica, egli sceglie il restauro come tecnica per fare arte attraverso il coinvolgimento diretto della comunità.

Anche quando uno spazio istituzionale gli dedica una mostra personale (le ultime due sono al PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, nel 1987, e alla Palazzina dei Giardini della Galleria Civica di Modena, nel 1990), l'intervento dell'artista è sempre volto allo studio del luogo e alla valorizzazione della struttura dell'edificio. Se la simmetria architettonica della Palazzina dei Giardini diventa allora lo spunto per ideare una mostra doppia, declinata in un percorso di lavori identici, allestiti specularmente, sul fronte destro e sinistro dell'edificio, al PAC l'attenzione di Garutti è tutta rivolta alle geometrie "nuove" del Padiglione, una caratteristica formale che l'artista enfatizza intervenendo con pitture a muro, decorazioni a parete e quadri a tinte fosche, dove il segno che affiora sembra essersi depositato nel corso di migliaia di anni.

Sotto questo profilo, il Padiglione d'Arte Contemporanea è ancora oggi lo spazio meno innocente di tutti¹. Tagliente, bellissima e difficilissima, questa kunsthalle modernista progettata da Ignazio Gardella a metà degli anni Cinquanta – il cui battiscopa in ottone richiama gli interni delle case borghesi del secondo dopoguerra – viene riaperta, dopo un lungo periodo di restauri, nel 1979 non a caso come uno spazio vuoto, in una serata dove era la città “l’opera d’arte” da vedere. Niente da vedere e tutti da vedere: la vernice del PAC ricorda una serata futurista, è la performance di una città che si raccoglie nel salotto dell’arte contemporanea, i cui corpi vengono distorti e snaturati dall’obiettivo di Maria Mulas. Transiti, rumori, commenti, confidenze, pettegolezzi: i muri parlano e i soffitti ascoltano. L’opera consiste unicamente nella relazione tra le voci della città e lo spazio che le ascolta.

Non stupisce allora trovarsi sulla soglia del PAC oggi, sotto l’arcata che segna l’ingresso al vero e proprio spazio espositivo, di fronte all’installazione che Alberto Garutti ha ideato in occasione di questa mostra: *In queste sale 28 microfoni registrano tutte le parole che gli spettatori pronunceranno. Un libro a loro dedicato le raccoglierà*, 2012. Quest’opera è composta da ventotto microfoni che l’artista ha fatto calare dal soffitto a lamelle del Padiglione e che registreranno le voci dei visitatori dell’esposizione. Sorta di ghigliottina sospesa sopra le teste degli spettatori, questo dispositivo rappresenta anche la loro arma di salvezza contro l’autoreferenzialità dell’opera d’arte. Al termine della mostra, la registrazione raccolta dai microfoni verrà trascritta integralmente e riversata in un libro. Come una sceneggiatura o una partitura a più voci, questo inventario sonoro diviene lo strumento attraverso il quale l’artista rilancia il ruolo attivo del pubblico, andando a costituire, nello stesso tempo, il vero e unico allestimento della mostra; un allestimento che parla di presente, di un presente continuo, che spezza il ritmo storico proprio di una retrospettiva.

La relazione che s’instaura fra opera e allestimento è un tema caro tanto alle avanguardie storiche del primo Novecento quanto alle neoavanguardie degli anni Cinquanta-Sessanta: dal *Mile of String* di Marcel Duchamp (realizzato per la mostra “First Papers of Surrealism”, tenutasi nel 1942 a New York), alla luce di Wood dell’*Ambiente nero* di Lucio Fontana (presentato alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1949), all’installazione di Gilberto Zorio intitolata *Microfoni* (1968-1969); parte della serie “Per purificare le parole”². *In queste sale 28 microfoni (...)* si configura come un sistema che assorbe le voci degli spettatori. La matrice concettuale qui si combina all’utilizzo di materiali inediti, come i dispositivi elettronici, che danno voce a un presente in continuo divenire. È questa urgenza del presente, in tutte le sue forme spurie e incontrollabili, che sta a cuore a Garutti: *In queste sale 28 microfoni (...)* incoraggia nello spettatore un approccio vigile allo spazio espositivo, ma è anche un dispositivo di controllo. L’immaterialità del suono non costruisce immediatamente lo spazio, ma lo fa decantare nella registrazione: è questo un preciso *modus operandi* dell’artista, che oppone la lentezza alla velocità, l’ascolto alla produzione.

1. L’edificio fu vittima di un attacco mafioso nel 1993, quando una bomba venne fatta esplodere a ridosso del muro di via Palestro, provocando cinque vittime.

2. Gilberto Zorio presenta questo lavoro per la prima volta alla Galleria Sperone di Torino nel 1968. L’opera si componeva di alcuni microfoni e altoparlanti che i visitatori potevano utilizzare per amplificare la propria voce nello spazio della galleria. Nel 2001 l’opera è stata re-installata al DIA:Chelsea di New York, all’interno dell’ambiente disegnato da Jorge Pardo, dove l’installazione contemplava anche la dimensione della sua trasformazione nel tempo.

Pur originandosi all'interno dello spazio specifico dell'arte contemporanea, per la registrazione delle voci, l'opera si avvale del progressivo allargamento del bacino d'utenza delle esposizioni artistiche verificatosi negli ultimi anni, per accogliere una molteplicità ed eterogeneità di fonti vocali – la voce dell'esperto e dell'appassionato d'arte ma anche quella dello studente, dei professionisti di ogni ambito, dei bambini che, in gita al parco limitrofo, visitano la mostra con la loro famiglia, di quelli che vengono trascinati da un amico al PAC in un giorno di pioggia, insomma, tutte le voci di un mondo composito che varcherà gratuitamente la soglia del PAC. La vita qui è chiamata a scombinare i piani, le aspettative e gli effetti dell'arte.

A questa molteplicità di registri narrativi corrisponde una mutante coreografia corporea generata dal diverso collocamento fisico delle persone e delle fonti sonore all'interno dello spazio espositivo, svelando l'interesse dell'artista verso i meccanismi di notazione dello spazio, cioè verso la possibilità di conoscerlo e misurarlo attraverso la posizione assunta dal corpo. Sotto questo profilo, *In queste sale 28 microfoni (...)* diviene un sistema di mappatura e insieme una struttura testuale fluttuante, volta a distruggere qualunque visione cristallina dell'artista sul mondo. Non a caso, la prima sala accoglie questo lavoro assieme ad alcuni tavoli-bacheche in alluminio, ferro e vetro, contenenti una serie di stampe – disegni e studi preparatori, realizzati o lasciati allo stato di progetto – conservate sotto vetro come fossero pergamene contemporanee, similmente ai fossili in mostra nel vicino Museo di Storia Naturale. Questa ipotesi di archivio – tanto privato quanto formalmente perfetto – che apre la mostra, se da un lato afferma l'ossessione dell'artista per il controllo e per la definizione dei dettagli, dall'altro cerca la complicità con lo spettatore, a cui dà la parola per commentare il paesaggio ideale che ha costruito. Anche in questo caso, l'opera dipende dal contesto ed è, nello stesso tempo, il contesto stesso – vale a dire l'insieme delle relazioni che si creano fra opera e spettatore. In altre parole, nei suoi lavori Garutti considera lo spazio come una materia prima, alla quale conferisce un preciso significato attraverso l'elaborazione di un campionario di forme potenzialmente infinite.

In queste sale 28 microfoni (...) rappresenta così la spina dorsale dell'intero progetto espositivo: avvolgendo e, in parte, eclissando le opere esposte, i microfoni ne amplificano allo stesso tempo il significato, fungendo da cassa di risonanza all'interno dello spazio pubblico e del processo di distribuzione mediatica del commento. In una società informatizzata e schiavizzata dal bisogno di *postare* o *twittare*, Garutti rovescia il guanto, conferendo una forma solida al flusso dei bit. In questo senso, questo lavoro recupera alcuni tra i tempi più cari all'artista: la distribuzione autonoma dell'opera e il suo divenire in un presente continuo, la ripetizione formale all'interno dello spazio espositivo, la multi-autorialità, la bicromia bianco/nero. Lo sviluppo dell'opera è simile a quello della serie *Orizzonti* (1987-2012): i microfoni, in questo senso, proseguono la linea della visione in precedenza delineata dal vetro bicromo plasmando un nuovo orizzonte di

riferimento dell'artista, la cui committenza si estende al mondo che passerà dal PAC e che è oggi la ragione del suo fare arte. *In queste sale 28 microfoni* (...) è tuttavia anche il risultato di un'analisi meticolosa svolta dall'artista all'interno delle volumetrie di Gardella, nello spazio vuoto del PAC. “Con il vuoto, pieni poteri”, scriveva Albert Camus il 28 aprile 1958, a proposito della mostra “Le Vide” di Yves Klein alla Galleria Iris Clert di Parigi. La costruzione per sottrazione non è solo un canone della scultura rinascimentale, ma anche un concetto legato alla relazione tra opera e ambiente, ad esempio, in artisti come Michael Heizer e Lucio Fontana. Una medesima attenzione verso i meccanismi e le convenzioni che circoscrivono il mondo dell'arte e verso i modi attraverso i quali l'arte viene fruita, valutata e assimilata dalla società, avvicina questo come altri lavori di Garutti, alle solide ricerche nell'ambito della critica istituzionale di maestri come Michael Asher, Hans Haacke e Joseph Kosuth, formidabili docenti e instancabili maratoneti della conversazione.

Ecco dunque che il concetto di corpo come “misura del mondo” di matrice leonardesca torna all'interno di un contesto post-mediatico, dove si butta via il compasso per afferrare l'iPhone. Per Garutti lo spazio è generato dal movimento – sia esso la percezione minima di un cambiamento (come nella serie fotografica *Senza titolo* degli anni Settanta, dove il segno pittorico della linea alternativamente affiora e si deposita sullo sfondo), una struttura concettuale (quella creata in *In queste sale 28 microfoni* (...) così come quella generata dalle estenuate conversazioni a cui Garutti dà vita quando si trova a operare in contesti pubblici, come è accaduto nei lavori: *Ai Nati Oggi*, 1998-2012; *Dedicato agli inquilini che abitano nella casa al di là del muro*, 1996-1999; *Dedicato alle ragazze e ai ragazzi che in questa sala hanno ballato*, 2000; *Temporali*, 2009-2010) o un oggetto generato dalla misurazione di una distanza (come nella serie *Matasse* (1997-2003), costituita da bobine di nylon la cui lunghezza corrisponde alla distanza tra la casa dell'artista e quella del committente dell'opera).

L'attenzione alla composizione e all'articolazione di oggetti ed esseri umani nello spazio è un'altra costante nel lavoro di Alberto Garutti: essa conferisce un fondamento narrativo al rapporto fra arte e architettura, e insieme tratta l'architettura all'interno della quale l'opera viene alla luce, come uno strumento di rievocazione della memoria storica, in un'operazione che va contro l'amnesia e verso la conoscenza. Gli anacronismi e le stratificazioni della Storia dell'arte che la città di Milano custodisce fanno riflettere sulle modalità di composizione delle figure nello spazio: un esempio viene fornito dal capolavoro di Piero della Francesca, la *Pala Montefeltro* (o *Pala di Brera*, conservata nella Pinacoteca di Brera dal 1811), che Roberto Longhi descriveva come una “edificazioni di carni e marmi”, dal momento che “la connotazione sacra della Pala deriva dalle persone assemblate e non dall'architettura che le unisce”³. L'architettura per Garutti non è funzionale alla contemplazione, ma un costruito depositario di esperienze.

3. Carlo Bertelli, *Piero della Francesca. La forza divina della pittura*, Milano, Silvana editoriale, 1991, p. 134.

Persino quando l'artista decide di lavorare in assenza dell'opera – perché nascosta, com'è accaduto nella manifestazione culturale “Le opere e i giorni” (2002-2004) tenutasi alla Certosa di Padula e curata da Achille Bonito Oliva, dove l'artista ha murato una lastra d'oro dietro a una parete del convento – è lo scambio d'informazioni raccolte sul luogo che dà forma all'immaterialità del lavoro. Infine, la relazione fra arte e architettura è – cosa forse più interessante e urgente – uno strumento per analizzare e svelare i processi economici che sottendono a questa stessa relazione.

Nell'opera dell'artista il rapporto fra arte e architettura assume i caratteri di un continuo processo di negoziazione all'interno del quale l'architettura diventa l'oggetto di analisi ideale e può essere letta come la manifestazione delle trasformazioni sociali, economiche e culturali del nostro tempo. L'architettura è, in altre parole, il veicolo attraverso il quale l'artista indaga i rapporti tra l'ambiente costruito e le sue rappresentazioni. L'utilizzo che dell'arte fa l'architettura è all'origine di una riflessione sull'arte come valore di scambio e sui canoni di valutazione estetica vigenti nell'epoca delle transazioni azionistiche (come nel tracciato di linee su sfondo monocromo della serie pittorica *Campionario*, 2008-2010, la cui lunghezza corrisponde alla distanza fra gli edifici simbolo del potere politico ed economico, che sono anche i committenti dell'opera).

Il tema dello spazio vuoto è al centro dell'intera ricerca di Alberto Garutti, che ha spesso realizzato opere a partire dall'ascolto di luoghi vuoti, da misurare e ricalcare prima, ed espugnare poi. L'artista fa il rilievo del vuoto nello stesso modo in cui gli architetti del Prix de Rome facevano il rilievo delle architetture antiche. Non a caso, in una delle prime e più significative mostre personali dell'artista, quella alla Casa Masaccio di San Giovanni Valdarno, nel 1996 (o in quella alla Galleria La Nuova Pesa di Roma, nello stesso anno), a spingere Garutti alla costruzione del lavoro è sempre la problematica del vuoto, che l'artista aveva definito “come il farsi pieno dell'opera”. I lavori, che ragionavano sull'idea di domicilio, erano costruiti per sottrazione di materia (come la serie *Moquette*, 1993-1995) dove strati di moquette rossa o gialla, farinosa e sussurrante, assumevano la sagoma definita dallo spazio vuoto tra i mobili della stanza dell'artista; *Cristallo rosso*, 1996, un grande quadro-finestra collocato a terra come un affresco strappato dal muro; o ancora nella famiglia di lavori *Specchi forati*, 1992-1996, dove il profilo di alcuni oggetti d'arredo appartenenti all'artista è rappresentato per sottrazione attraverso la foratura della superficie di uno specchio). Il tema della finestra – o meglio della città – che entra nella casa rimanda alla matrice futurista dell'arte italiana, e in particolare alla tradizione del paesaggio urbano milanese, da Achille Funi e Mario Sironi in poi. È, d'altronde, il “Mito dell'Architettura” a prevalere anche in lavori come *Cristallo rosso*, allo stesso modo in cui, come scriveva Elena Pontiggia a proposito di Mario Sironi nel saggio introduttivo alla mostra tenutasi al PAC nel 1990, “per Sironi l'architettura è stata un mito, se per mito si intende non un'ingenua idealizzazione, ma un ideale perseguito con lucidità

visionaria”. Garutti appartiene a questa tradizione italiana e milanese, che in modi e tempi diversi ha saputo reinterpretare i suoi miti e i codici della modernità in modo autonomo e originale.

Attraverso i suoi lavori, è come se Garutti disegnasse un insieme di punti da unire, un sistema di simboli e figure astratte da leggere con attenzione. L’artista consegna allo spettatore una mappa incompleta, in parte vuota, che necessita di essere riempita di gesti e significati altrui per rendersi evidente. Solo così l’opera può rispondere al contesto, rivendicando un rapporto attivo tra uomini, oggetti e spazio, affermando la centralità del corpo dell’artista come misura delle cose e, allo stesso tempo, il suo dissolversi nella pratica. Come pochi altri artisti della sua generazione, Alberto Garutti si afferma in questi anni come il perfetto testimone di un’arte legata ancora a un progetto modernista, che spesso ruota attorno al concetto di soglia e al progressivo sconfinamento della figura nello sfondo. In più di trent’anni di ricerca artistica, egli ha affrontato il suo interesse nelle relazioni con lo spazio attraverso progressivi salti di scala e sperimentazioni linguistiche, che dalla pittura a olio lo hanno portato ai progetti nello spazio pubblico. Tuttavia, il punto di partenza non è cambiato.

“Esponevo allora [nel 1978, alla Galleria Paul Maenz di Colonia, NdA] le mie fotografie: fotografavo sempre una stanza, una cantina, muri fatiscenti, anche pittorici per così dire, ma ciò che m’interessava – e m’interessa tutt’ora – era il tempo e il luogo del pensiero, dell’assenza. Misuravo l’architettura per andare oltre: era il lavoro dentro lo spazio e oltre i tuoi deliri autobiografici, ma sempre comunque seguendo il tema dell’interno, del luogo dell’arte, la stanza intesa anche metaforicamente, di contro se vuoi, a una specie di antropologismo del cowboy, tutto proiettato in superficie. Era vivere dentro lo spazio dell’arte. Ed è ancora lì il mio tema”⁴. Così parlava Garutti nel 1991, l’anno in cui esporrà alla Biennale di Venezia. Pochi anni prima l’artista aveva iniziato a lavorare con alcune nuove gallerie milanesi che, dalla seconda metà degli anni Ottanta, si erano impegnate a sostenere il lavoro di una nuova generazione di artisti italiani. Gallerie come Studio Guenzani, Studio Casoli, Fac-simile, Massimo De Carlo operavano nella stessa città dove Corrado Levi stava organizzando una serie composita di mostre in spazi istituzionali e non (si ricorda l’esposizione “Il Cangiante”, ospitata dal PAC nel 1985), si assisteva alla nascita di iniziative radicali, come l’esperimento espositivo all’interno della fabbrica in disuso Brown Boveri, o l’esperienza della Casa degli Artisti con Luciano Fabro. Non stupisce, dunque, che in questi anni Alberto Garutti alterni mostre personali in gallerie private a partecipazioni presso sedi istituzionali, tra cui il PAC, allora diretto da Mercedes Garberi (nel 1985 l’opera *Frammento*, 1983, viene acquisita per donazione per le Civiche Raccolte del Comune di Milano, all’interno del programma “Nuovi Argomenti: acquisizioni di giovane arte italiana”). Dopo Inga Pin, che nel 1975 inaugura una mostra personale di Garutti nel suo spazio Diagramma, e Françoise Lambert, a ospitare il lavoro

4. Alberto Garutti, in un’intervista con Marco Meneguzzo, in *Avvenire*, 24 agosto 1991.

dell'artista presso le proprie sedi espositive sono Horatio Goni prima (nel 1987, alla Galleria Fac-simile; con catalogo a cura di Giorgio Verzotti) e lo Studio Guenzani, che nel triennio 1987-89 accoglie sculture in cemento e vetro, pitture su carta entro strutture in ferro, dipinti a olio dai colori marcati, attraverso un percorso contraddistinto da soglie e tracce che determina il passaggio da un lavoro all'altro, da una stanza all'altra. L'opera di Garutti in questi anni diventa la registrazione degli scarti minimi del vissuto, come dimostrano i lavori esposti nella mostra alla Galleria Giò Marconi di Milano nel 1992. Anche in questa occasione, l'esposizione raccoglie una molteplicità di opere, come “una lastra pavimentale suddivisa in due parti, bianco e nero e [...] un'ombra rettangolare tracciata con la vernice rossa sulla parete e che si espande sul pavimento”⁵.

5. Francesco Tedeschi, in *Il Giornale*, 17 maggio 1992.

L'interesse verso le modalità relazionali che si stabiliscono fra opera e contesto risale, tuttavia, al decennio precedente – agli anni che vanno dal 1976 al 1984 –, durante il quale Alberto Garutti stabilisce rapporti di collaborazione con quei galleristi italiani e stranieri che, negli anni di punta della Transavanguardia, avrebbero svolto un ruolo cruciale nell'introduzione e nella diffusione dell'Arte Concettuale in Europa: Paul Maenz a Colonia (che ospita una personale dell'artista nel 1979 con un testo di Germano Celant), Françoise Lambert a Milano, Ugo Ferranti a Roma, Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro della Galleria Locus Solus. In questi anni, Alberto Garutti si muove con agilità in quel territorio contaminato dai due movimenti italiani più significativi (l'Arte Povera e la Transavanguardia) presentando, nello stesso tempo, un lavoro che contempla la fotografia come la pittura e l'installazione, promuovendo una ricerca sulle problematiche spaziali oltre a una riflessione sull'arte come strumento cognitivo.

Le mostre a Milano da Françoise Lambert – come quella del 1980, “Interno con natura morta”, che darà anche il titolo alla prima personale di Alberto Garutti al PAC, nel 1987 – consentono all'artista di sperimentare idee e atteggiamenti verso lo spazio, mettendo in relazione architettura, fotografia, pittura e decorazione. Ricorre spesso la proposta espositiva del frammento architettonico dipinto su muro accanto a sequenze fotografiche legate al tema della linea che attraversa il quadro. Ogni fotografia è un modulo – incorniciato e differentemente combinato – attraversato da una linea fatta di materiali semplici, come la lana, la bambagia, la fettuccia e la tempera, materiali indicatori di un fare privato, lirico, domestico, di un esercizio quotidiano compiuto sul tavolo da lavoro, osservando dalla finestra gli impercettibili accadimenti della vita, ai piedi di un padre-maestro che legge storie di eroi e cavalieri. Questa linea attraversa un muro nudo, di cui s'intravedono, tuttavia, i segni del tempo, tramutandosi in una soglia fantastica al piacere della pittura. Garutti tende a far affiorare il segno pittorico che si è depositato nel corso degli anni. Le fotografie sono come stacchi di un affresco, piccoli quadri a tinte fosche, del colore della terra; resti del passato cui l'artista conferisce un nuovo significato. Ne nascono

veri e propri oggetti fotografici – esposti per la prima volta in questa occasione – di forma più o meno regolare, tutti intitolati *Senza titolo*. Più che linee di colore, sono linee di forza, che indicano una prospettiva parziale che disorienta lo spettatore. Un quadrato, la sagoma di una porta, una linea orizzontale o una colonna, pur facendo riferimento a un vocabolario legato al design e all'architettura d'interni, si trasformano in segni astratti disseminati sulle pareti della galleria – nude eppure memori del passaggio di opere precedenti –, paralleli al pavimento, spesso a ridosso di spigoli, pertugi o zone di passaggio, al fine di enfatizzare la struttura del luogo e il suo essere soprattutto luogo di relazioni.

Più votata alla riflessione sull'interno e al carattere domestico degli oggetti⁶ è invece la serie di personali ospitate dalla Galleria Banco di Brescia, oggi Galleria Massimo Minini. La ricerca condotta sui materiali, la progressiva presa di distanza dagli strumenti canonici della pittura, la propensione alla sperimentazione, alla moltiplicazione e alla ripetizione dei linguaggi e delle forme dell'arte vengono messi a punto a partire dalla fine degli anni Ottanta quando, in occasione di due personali (nel 1988 e nel 1991), Garutti presenta una serie di opere realizzate con materiali di uso domestico, come le carte da parati, il ricamo su seta e i legni impiallacciati (tutti intitolati *Senza titolo*, l'artista continuerà a produrli anche negli anni successivi). Nel primo e nel secondo caso, il rivestimento borghese per eccellenza (la carta tipica degli interni domestici degli anni Cinquanta, color pastello o fiorata) o il tessuto pregiato (legato tanto all'imprenditoria lombarda quando alla figura della donna che ricama) vengono forati o cuciti lungo linee che evocano la sagoma di un elemento di arredo. Nel caso dei legni, ci si trova invece davanti ad altorilievi di legno lucidato, dalle superfici calde e luminose, dalle quali i volumi emergono come bolle di sapone in una vasca da bagno.

È ancora la relazione tra interno ed esterno, tra spazio vuoto e spazio abitato, la vera protagonista di questa mostra al PAC. D'altronde *In queste sale 28 microfoni (...)* instaura immediatamente un dialogo anche con l'opera *Ficus PAC* (2012).

Si tratta di una serie di piante di ficus che sono disposte all'interno dello spazio espositivo. *Ficus PAC* parla di composizione di oggetti nello spazio e dei meccanismi di relazione che s'instaurano tra cose e persone. L'opera è un'enigma che l'artista non sa spiegare: una sorta di reazione inconscia e incontrollata allo spazio, la stessa che si prova quando si torna, dopo tanto tempo, in un luogo insieme estraneo e familiare. La sequenza di piante all'interno di uno spazio istituzionale diventa un veicolo dell'idea di mostra come paesaggio e insieme si lega all'idea di decorazioni d'interni – siano essi case private o spazi pubblici –, denso di cultura e ricordi. Con *Ficus PAC* Garutti riattiva la memoria civica di una città che aveva a disposizione un'intera serra cui attingeva in occasione di vernici e manifestazioni mondano-culturali per “decorare” i suoi interni. È come se l'artista avesse proiettato il desiderio di portare alla luce, in modo laterale e

6. Si veda per esempio a questo proposito la mostra “Camera con vista. Arte e interni in Italia 1900-2000”, a cura di Claudia Gianferrari, Milano, Palazzo Reale, 2007.

discreto, la presenza fortissima della natura nell'architettura; una presenza che condiziona moltissimo chiunque si avvicini al PAC in una dimensione di ascolto e sappia guardare l'architettura.

Sotto questo profilo, il Padiglione d'Arte Contemporanea viene svelato attraverso la presenza di tale natura d'interni, e si presenta non più tanto come scatola bianca incontaminata, ma piuttosto come soglia tra uomo che costruisce e natura che accoglie.

Queste due opere diventano così indici di un fare arte che “oppone la lentezza alla velocità, il complesso al semplice”, come scriveva Giorgio Verzotti nel 1987, in occasione della mostra doppia di Alberto Garutti e John Armleder alla Galleria Artra di Milano, dove i quadri dell'artista svizzero dialogavano con la pittura-oggetto di Garutti (grandi oli su tela dalla geometria irregolare ripetuta secondo moduli casuali, in bilico tra astrazione e design; e dipinti a muro e a pavimento, il cui colore si espandeva oltre i limiti del piano). Tuttavia, a ben guardare, anche *In queste sale 28 microfoni* (...) ripristina un'altra memoria, più squisitamente legata all'ambito della ricerca artistica, quella dello sconfinamento “oltre la tela”, dell'opera nello spazio come tema centrale della ricerca italiana, e milanese in particolare, dal secondo dopoguerra in poi.

Vicino ai presupposti dell'Arte Concettuale e alle ricerche formali delle correnti minimaliste europee e americane, Garutti prende molto presto una posizione chiara, per non dire severa e minacciosa, nei confronti di un espressionismo pittorico che, nel decennio compreso tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, conquista l'attenzione dell'intero circuito dell'arte contemporanea. L'artista attraverso questo decennio senza mai abbandonare una certa cerebralità ma, soprattutto, battendosi perché l'opera comunichi non tanto il “cosa”, ma soprattutto il “come”. Un eclettismo stilistico caratterizza infatti, in questo periodo, la sua ricerca artistica, che passa dall'uso narrativo della fotografia a esperienze pittoriche o fotografico-pittoriche che testano le possibilità di sconfinamenti nello spazio o l'azzeramento della pittura nel monocromo. Questo atteggiamento era allora in linea con una più generale riflessione che si interrogava sugli aspetti economici dell'Arte Concettuale, sul problema delle nuove economie di valore estetico e delle nuove critiche di produzione culturale, così come sulla trasformazione del ruolo dell'artista, da produttore di oggetti a distributore di informazioni (in questo senso è significativa la serie di lavori *Campionario*, 2008-2010).

Alberto Garutti è pienamente consapevole del suo bagaglio culturale: figlio di un insegnante di Latino e Greco del Liceo San Carlo di Milano, l'artista è un instancabile lettore di racconti che narrano le gesta di miti ed eroi, un vorace consumatore e divulgatore di immagini della Storia dell'arte (dall'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci, non ancora restaurata, alle cartoline dei maestri umbro-toscani; dal monocromo di Lucio Fontana, alla ripetizione ossessiva e intransigente di Enrico Castellani; dal cenacolo di Azimuth alla riflessione sull'arte come esperienza cognitiva e come possibi-

lità di una presa di possesso sulla realtà di Luciano Fabro; dalla tecnologia seducente delle ricerche del dopo-Bruno Munari alla preoccupazione di lavorare sui gesti, i comportamenti e la memoria degli altri, da tradurre in dispositivi luminosi o sonori, sino alla vicinanza, per affinità “combinatorie”, a opere come *I fatti della vita* (1979), capolavoro di Dadamaino già esposto alla Biennale di Venezia del 1980. La riflessione sulla pittura, mai del tutto abbandonata da Garutti ma inquadrata all’interno di un rinnovamento dei linguaggi e di un desiderio di moltiplicarne le possibilità espressive, si rispecchia nella scelta dei materiali con cui realizza le proprie opere, materiali domestici ma dal significato universale. Spesso applicata dall’artista a superfici d’interni (come la granella di pietra, il vetro, il legno, la carta da parati, lo specchio, la moquette) o a supporti industriali (alluminio, nylon, cemento), la pittura si rivela nel lavoro di Garutti come una patina lucida che fa brillare oggetti dall’identità multiforme, che potremmo definire sculture-altorilievi-installazioni. Il paesaggio disegnato dall’insieme di queste opere si traduce in un interrogativo, che riguarda l’idea di monumento, sia esso un oggetto privato o un’opera pubblica. L’artista abbraccia progressivamente una scala d’intervento urbana e, in queste occasioni, utilizzando la tecnica del restauro come materia prima dell’opera.

L’attenzione alla processualità dell’opera, al suo farsi più che alla sua natura oggettuale, è una costante del lavoro di Alberto Garutti. Le sue opere, diverse per scala, linguaggio e motivazione, muovono da una profonda meditazione sull’atto del fare arte e, insieme, dall’intimo desiderio di dissolvere l’arte nella vita. È questo l’enigma che continua a riaffiorare – dal 1974 a oggi – nell’opera di Garutti. Un enigma enfatizzato dal contesto espositivo nel quale e dal quale il suo lavoro si genera: l’architettura, nella sua accezione di oggetto, non da vedere, ma su cui meditare, depositario di esperienze da vivere o ri-vivere.

In più di trent’anni, Alberto Garutti mette a punto un procedimento concettuale nella struttura di un campionario dalle infinite traduzioni formali, che muove dalla costruzione di un vocabolario di simboli domestici – in cui tavoli, sedie, mobili, pavimenti, carte da parati e ricami evocano il mondo degli affetti e qualificano lo spazio domestico come il luogo della relazione – per elaborare una precisa metodologia di produzione dell’opera nello spazio pubblico, mettendo in gioco se stesso e l’architettura sociale che la circonda.