

Segni dell'altrove: la scrittura come pratica conoscitiva e percettiva nell'opera di Laura Grisi (1961-1971)

LIVIA DE PINTO

Nel quadro della recente riscoperta critica dell'opera di Laura Grisi, emerge con una certa evidenza l'importanza attribuita dall'artista al medium della scrittura sin dai primi anni Sessanta.¹ Tradizionalmente considerata uno strumento complementare rispetto alla macchina fotografica, soprattutto nel caso dei reportage e dei volumi di viaggio realizzati in collaborazione con il regista, documentarista, fotografo e scrittore Folco Quilici, marito di Grisi per quindici anni dal 1958, la scrittura ha occupato un ruolo centrale nell'indagine di luoghi e culture extra-occidentali.² È già stato evidenziato come a partire dai primi anni Settanta il ricorso alla parola abbia assunto in Grisi un'accezione prettamente concettuale, iscrivendosi nel più ampio contesto delle ricerche linguistiche dell'epoca, nazionali e internazionali.³ Tuttavia, una serie di opere realizzate tra il 1961 e il 1964, finora rimaste al margine del processo di rilettura storiografica dell'artista, testimonia un precoce e significativo uso del segno grafico anche all'interno della pratica pittorica. Si tratta di lavori che non solo sembrano risentire fortemente dell'esperienza in terre extra-occidentali, maggiormente in Polinesia e nel continente africano, ma che si configurano anche come primi tentativi di integrazione tra dimensione testuale e figurativa. Vi si evince primariamente una tensione costante alla commistione dei linguaggi, capace di anticipare modalità operative esplorate successivamente, quando, analogamente al medium fotografico, anche l'impiego della scrittura avrebbe assunto un inedito valore riflessivo, divenendo vero e proprio strumento di indagine percettiva, sensoriale e acustica. Muovendo da queste premesse, ci si interrogherà

sulle ragioni che nell'arco di un decennio hanno determinato simile slittamento nell'uso della scrittura da parte di Laura Grisi e in quale misura esso riesca a riflettere oggi un'evoluzione nella sua personale elaborazione dell'esperienza di viaggio.

OLTRE L'INFORMALE TRA POLINESIA E AFRICA

Nel 1989, nella nota intervista condotta da Germano Celant, Laura Grisi riassume con le seguenti parole i primi anni trascorsi in viaggio con Folco Quilici, offrendo indirettamente alcune preziose coordinate per comprendere l'origine della sua pratica pittorica:

After a year I spent traveling between the Andes, the pampas, Bolivia, Terra di Missiones, and Buenos Aires, my son, Brando Quilici, was born in Buenos Aires. We spent another year in Polynesia, and many months in Africa, and then returned to Rome, where I started my first paintings.⁴

Se attraverso la fotografia Grisi non sembra inizialmente cercare un riconoscimento identitario,⁵ con la pittura l'artista instaura sin dal principio un rapporto più intimo, eleggendola a mezzo privilegiato per la definizione della propria soggettività artistica. Diversamente da quanto emerso negli ultimi studi,⁶ Grisi non abbandona tale medium neanche durante i lunghi periodi di viaggio, dedicandosi per motivi pratici a lavori su carta come disegni e *gouaches*.⁷ Un momento centrale di questo percorso è rappresentato dal lungo soggiorno in Polinesia francese, dove l'artista ha vissuto per molti mesi tra il 1961 e il 1962 in occasione della produzione del film *Ti-Koyo e il suo pescecane*, girato da Quilici nelle isole Tuamotu. In questo periodo Grisi non solo assume un ruolo all'interno dell'équipe, dove figura come unica presenza professionale femminile,⁸ ma lavora anche alla stesura del romanzo *I denti del tigre*, pubblicato da Lerici due anni dopo.⁹ Restituata dal regista come luogo di autentico incontro tra uomo e natura,¹⁰ diversamente, nel suo racconto Grisi delinea una Polinesia fragile, plasmata dal dominio coloniale e da profonde fratture sociali.¹¹ Come dichiarato in una intervista rilasciata per *Il Pensiero Nazionale*:

Per tutto il tempo in cui sono stata in Polinesia ho avuto modo di conoscere a fondo la gente del luogo e le abitudini di quel villaggio. È una vita dura, spietata... Senza volerlo "I denti del tigre" è in polemica con il nostro film, perché distrugge il mito di quell'isola, presentandola così com'è oggi. Praticamente il mito non esiste, non esiste più.¹²

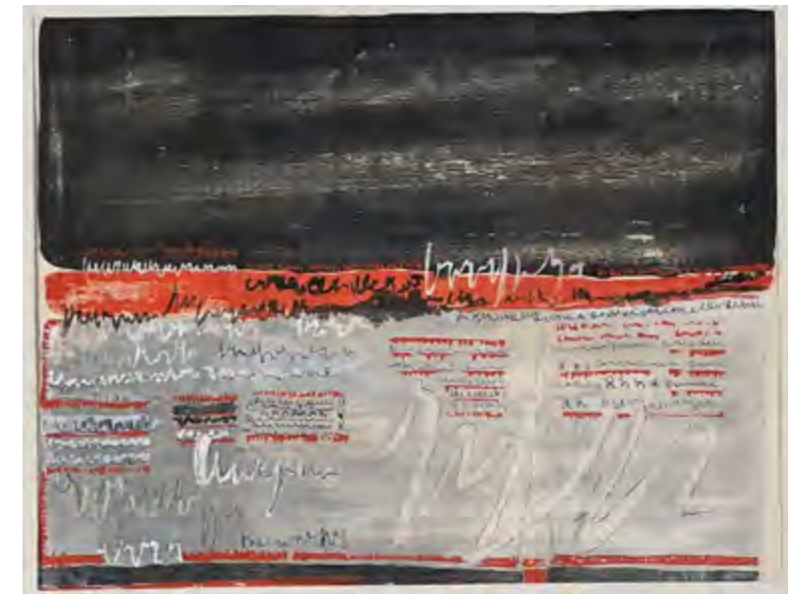
Il romanzo si colloca in verità sulla soglia liminale tra assunzione e demistificazione dello stereotipo, mostrando un'ambiguità che emerge maggiormente nel rapporto tra il testo e le fotografie dell'autrice che lo accompagnano. Quest'ultime, infatti, attingono da un immaginario estetico "patinato" largamente diffuso all'epoca,¹³ giocato su iconografie coloniali filtrate da quelle che possono essere definite come «spesse lenti etnocentriche»,¹⁴ stridenti con i tratti più crudi e realistici della narrazione.

Inoltre, la stretta vicinanza del volume con l'opera filmica, rimarcata anche dalla stampa del tempo, non permette in questo caso di tracciare una reale linea di separazione tra il lavoro di Grisi e quello coevo di Quilici.

Una traiettoria distinta si configura invece nel campo del linguaggio pittorico. In questo contesto, la prolungata permanenza in Polinesia francese solleva alcuni interrogativi ancora scarsamente approfonditi, soprattutto in merito al rapporto instaurato dall'artista con l'ambiente culturale del luogo e con le sue istituzioni, caratterizzate dalla presenza di personalità francofone da tempo stabilitesi nel territorio.¹⁵ Al principio degli anni Sessanta, infatti, le isole della Polinesia francese ospitavano numerosi artisti occidentali, alcuni dei quali stanziali e attivi nei propri studi. A Tahiti, in particolare, erano presenti gallerie d'arte e spazi espositivi ibridi che accoglievano le opere di giovani artisti, come le Galeries T.A.I.,¹⁶ la Sagittaire, Les Tropiques, la galleria Vaihiria à Papeete e il Moorareau Studio.¹⁷ Si tratta di un contesto culturale dinamico e complesso, fortemente connotato dalla predominanza della cultura europea, in un'area geografica segnata da relazioni storicamente fitte e persistenti tra l'Europa e l'Oceania.¹⁸ Può dunque la frequentazione di tale ambiente aver avuto un impatto ancora non esplorato nella prima produzione pittorica di Grisi? Alcune indicazioni in tale senso emergono da fonti raramente citate nella letteratura dedicata all'artista, che ne segnalano la partecipazione a una mostra collettiva organizzata al Salon d'Été di Papeete tra la fine di dicembre del 1961 e l'inizio del 1962.¹⁹ Una recensione pubblicata nell'aprile del 1962 da Serge Arnoux su *Art International* costituisce oggi una testimonianza preziosa per comprendere l'identità dell'evento. A questo presero parte artiste e artisti polinesiani e occidentali prevalentemente orientati all'astrattismo,²⁰ tendenza riconosciuta da Arnoux come moderna reazione al massiccio afflusso di popolazioni straniere e alla crescente modernizzazione del territorio.²¹ Sebbene sia al momento impossibile ricostruire esaustivamente la collettiva alla quale prese parte Grisi, è tuttavia possibile identificare con certezza almeno un'opera da lei esposta in questa occasione. Si tratta di una *gouache* su carta di 65x51 cm, datata 1961 e pubblicata in bianco e nero a corredo dell'articolo firmato da Arnoux.²² Ad essa è accostabile un'altra *gouache* delle medesime dimensioni, la cui riproduzione è oggi conservata presso gli archivi del Centre Pompidou.²³ Entrambe le opere sono ricondotte al Centre d'Art Abstrait de Tahiti, un'associazione fondata a Papeete dal pittore francese Frank Fay in concomitanza con l'apertura del Salon d'Été. Sin dalla sua istituzione, le attività del Centre d'Art Abstrait de Tahiti vennero documentate da un oggi raro e prezioso periodico trimestrale, che raccoglieva contributi di teatro, poesia, musica sperimentale, inchieste sui pittori in Polinesia, sul pensiero estetico del luogo e incisioni dello stesso Fay.²⁴ Vi si evince la volontà di creare uno spazio di confronto interculturale, in cui potessero dialogare artisti autoctoni e occidentali. Lo stretto legame mantenuto dal Centre d'Art Abstrait de Tahiti con la Francia è evidente non solo nei contenuti della rivista, ma anche dall'esperienza dell'École Française du Pacifique, sorta a Parigi nel 1963 per volere di Fay e

composta da artisti tahitiani e occidentali operanti sin dal 1959 su un versante astratto-informale.²⁵ Tanto i *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti* quanto la fondazione dell'École Française du Pacifique rivelano dunque un clima fervente con il quale Laura Grisi deve essere entrata in contatto nel corso del 1961. Un dialogo forse facilitato dalla conoscenza ravvicinata di Grisi della situazione artistica parigina, città dove aveva trascorso alcuni mesi negli anni Cinquanta,²⁶ ma anche dalla precedente lezione appresa da Toti Scialoja nel periodo di formazione all'Istituto d'Arte Zileri di Roma.²⁷

È soprattutto la riproduzione del Centre Pompidou a poter essere messa a confronto con una *gouache* realizzata nel 1962 e conservata nell'Archivio Laura Grisi [fig. 1].²⁸ Particolarmente simili per composizione e per la presenza di una scrittura estremamente libera, nell'esemplare dell'archivio dell'artista si rileva però una prima comparsa di minuscoli segni grafici che si sedimentano sulla superficie pittorica. L'elaborazione di un più vasto campionario calligrafico a partire dal 1962 sembra evidenziare un ripensamento nei confronti di forme grafiche estranee al sistema di scrittura occidentale. Simile sviluppo appare verosimilmente connesso alle suggestioni visive raccolte durante il soggiorno in Polinesia, ma anche alle esperienze maturate nei precedenti viaggi in Africa. Nel 1960 Grisi aveva infatti visitato Ciad, Camerun e Tunisia e sarebbe tornata nel continente africano tra il 1963 e il 1964, attraversando la Nigeria, l'Alto Volta (oggi Burkina Faso), il Niger, il Dahomey (oggi Benin) e il Togo,²⁹ entrando probabilmente in contatto con molteplici sistemi simbolici e grafici lontani dalla tradizione europea.



1.
Laura Grisi, *Senza titolo*, 1962,
© Laura Grisi Estate, Roma.

L'opera esposta al Salon d'Été, la riproduzione del Pompidou e le *gouaches* custodite nell'archivio dell'artista si rivelano particolarmente vicine a due nuclei pittorici presentati nell'aprile del 1964 alla galleria Il Segno di Roma e alla galleria Errepi di Bologna nel dicembre dello stesso anno [fig. 2].³⁰ Tra i lavori esposti si riconoscono non solo fitti e lunghi segmenti accostabili a certe prove astratte di Fay, che tanto hanno lasciato perplessa la stampa dell'epoca,³¹ ma soprattutto vi si individuano strutture segniche e partizioni delle superfici in zone cromatiche già sperimentate nelle precedenti *gouaches*. Queste ultime appaiono dunque come momenti di indagine su temi visivi assimilati nel corso dei viaggi e successivamente sviluppati in composizioni più articolate. Anche se Grisi avrebbe più tardi confessato a Celant la sua fascinazione per le opere di Cy Twombly,³² il richiamo più diretto in questo caso potrebbe essere rintracciato nelle esperienze di viaggio,³³ così come suggerirebbe un non casuale riferimento alla collettiva di Papeete nel piccolo catalogo della personale bolognese.³⁴ Qui, è segnatamente Antonio Bandera a mettere in luce come l'elaborazione della scrittura costituisca per Grisi un mezzo per superare il soggettivismo dell'Informale.³⁵ Attraverso un processo fondato sulla memoria e sul recupero del quotidiano, l'artista sembra dunque volersi affrancare dal sistema grafico occidentale per sviluppare una stratificazione di «meditati calligrammi» che si fanno «segnalazioni psicografiche» volte a indagare un linguaggio «altro» rispetto a quello omologante della civiltà dei consumi.³⁶ Sono anni in cui Grisi recepisce la lezione di Roland Barthes espressa in *Il grado zero della scrittura*, edito in Italia da Lerici nel 1960, ma probabilmente già conosciuto nell'originale versione francese.³⁷ Nel con-



2.
Laura Grisi, *Senza titolo*, 1964,
© Laura Grisi Estate, Roma.

testo italiano, un ulteriore stimolo alla sua ricerca può essere individuato nell'edizione dell'*Almanacco Letterario Bompiani 1963*, dedicato al tema *La civiltà dell'immagine*. Oltre a proporre un'ampia selezione di materiali grafico-visivi, il volume raccoglie testi di Bruno Munari, Eugenio Battisti, Gillo Dorfles, tra gli altri, tesi a indagare il ruolo dei simboli e delle immagini nella società contemporanea.³⁸ Parallelamente, Grisi frequenta Umberto Eco, la famiglia Feltrinelli e la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, la cui programmazione espositiva dialoga intensamente, in questo momento, sia con l'attività culturale della Libreria Feltrinelli di via del Babuino, sia con le sperimentazioni letterarie dei Novissimi e del Gruppo 63. Tra gli artisti a lei vicini spicca in particolare Gastone Novelli.³⁹ Fondatore insieme ad Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli e Achille Perilli della rivista *Grammatica*,⁴⁰ tesa all'esplorazione delle relazioni tra forma e linguaggio,⁴¹ Novelli elabora in questi stessi anni personalissimi vocabolari e lavora intensamente sul potenziale visivo del segno, ma anche sulla restituzione su tela di numerosi appunti di viaggio.⁴²

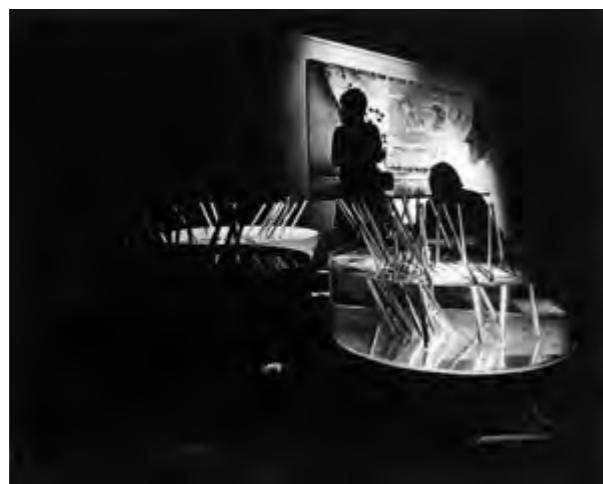
In questo periodo anche le superfici pittoriche di Grisi, simili a pagine di taccuino, diventano testimonianze vivide di ciò che l'artista ha vissuto, osservato e annotato. In esse si stratificano inoltre gradualmente numerosi richiami alle tecniche del linguaggio cinematografico e fotografico, che si fanno autentici dispositivi di mediazione tra testo e immagine. Nelle opere realizzate tra il 1965 e il 1966, tali elementi assumono un ruolo centrale, segnando l'ingresso dell'artista in una nuova fase di ricerca caratterizzata da un temporaneo affrancamento dall'indagine verbale e da una intensa meditazione sui meccanismi della visione.⁴³

DALL'ANNOTAZIONE DELL'AMBIENTE NATURALE ALL'ECOLOGIA DELL'ASCOLTO

Nel 1968 Grisi torna ad affidarsi alla scrittura per lavorare ancora sul tema del viaggio, in un periodo che coincide con la rinuncia alla pittura e all'espansione del proprio campo d'azione all'ambiente. Abbandonata la rielaborazione visiva di elementi tratti dal ricordo di luoghi e culture extra-occidentali,⁴⁴ l'artista intensifica ora la riflessione sulla percezione sensoriale, ponendo in primo piano la dimensione corporea e la capacità di reagire a contesti ambientali spesso estremi. In tale prospettiva, si fa particolarmente significativo il recupero degli stati percettivi descritti già nel 1964 da Folco Quilici in *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*,⁴⁵ in cui ad esempio viene restituito lo stupore provato nell'osservare fenomeni di rifrazione nel Sahara, dove la sabbia per alcuni istanti si trasforma in uno specchio d'acqua cristallina per effetto del calore,⁴⁶ oppure viene evocata la «musica delle dune» percepibile solo in assenza di rumori artificiali.⁴⁷ Vissute al fianco del coniuge, la registrazione di tali esperienze diventa per l'artista parte integrante di una ricerca che sembra evitare coscientemente

l'assimilazione formale e tematica di materiali non occidentali, così come qualsiasi appropriazione simbolica di luoghi e culture "altre".⁴⁸ In altre parole, concentrandosi su un lavoro testuale e visuale di annotazione del sensibile, Grisi rinuncia a questa data a creare un immaginario esotizzante che vede nell'alterità un oggetto di contemplazione e fascinazione estetica.⁴⁹

Un caso paradigmatico di tale metodo è rappresentato dall'opera *Rifrazione*, ideata nel 1968 a seguito di un periodo trascorso in Africa, durante il quale Grisi percorre nuovamente il deserto del Sahara e il territorio del Ciad.⁵⁰ L'opera è composta da un progetto e da un'installazione di quattro contenitori in perspex, alluminio e lamiera smaltata, ciascuno ospitante tubi in alluminio anodizzato galleggianti su una superficie d'acqua [fig. 3].⁵¹ Il progetto, costituito da una stampa in bianco e nero su pannello di cartone di 101.5x192 cm, esposto separatamente per la prima volta nel 1969 alla Kunsthalle di Berna,⁵² si articola in una fotografia scattata sul lago Ciad, una descrizione testuale del paesaggio, una carta geografica di una porzione della regione, graficamente affine a quelle pubblicate in *I mille fuochi*, e la reiterazione del particolare di una fotografia risalente alla prima metà degli anni Sessanta, già pubblicata nel volume di Quilici e a lui attribuita.⁵³ Ritraente alcuni tronchi galleggianti nelle lagune del basso Dahomey, questa viene selezionata e riutilizzata da Grisi come appunto visivo per riflettere sui giochi di rifrazione della luce sulla superficie dell'acqua.⁵⁴ Il medium della scrittura, punto d'unione del nucleo di materiali utilizzato, viene ora assunto come strumento processuale di indagine della realtà territoriale extra-occidentale, la cui morfologia, le cui condizioni climatiche e il cui utilizzo da parte delle popolazioni che vi abitano ha dato origine al fenomeno ottico ora riprodotto artificialmente.



3. Laura Grisi, *Rifrazione*, 1968, *Earth Air Fire Water-Elements of Art*, Museum of Fine Arts Boston,

1971, © Laura Grisi Estate, Roma e P420, Bologna.



4. Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio, Macerata, 1970, © Laura Grisi Estate, Roma.

È tuttavia tra il 1970 e il 1971 che la scrittura diviene veicolo privilegiato di esplorazione sensoriale. Sono segnatamente del 1970 due libri d'artista, *Distillations: Three Months of Looking* e *Choices and Choosing: 16 from 5000*, editi in 300 esemplari ciascuno da Artestudio Macerata e articolati attorno al rapporto tra testo e immagine fotografica.⁵⁵ Entrambi i lavori derivano da esperienze compiute in territori extra-occidentali e si inseriscono nel contesto internazionale del libro d'artista d'area concettuale.⁵⁶ Se in *Choices and Choosing: 16 from 5000* Grisi sfrutta sistemi di permutazione per selezionare e riorganizzare da un punto di vista formale un nucleo di fotografie di viaggio, è soprattutto con *Distillations: Three Months of Looking* che si assiste a una vera e propria sperimentazione sul piano percettivo, in cui l'atto di osservare la natura extra-occidentale e i suoi fenomeni viene sistematicamente analizzato con rigore scientifico [fig. 4]. Strutturato similmente a un diario di viaggio, redatto tra il luglio e il settembre del 1970, il volume documenta nove esperienze maturate in ambienti estremamente diversi tra loro, come il deserto del Ciad, il Manihi, le Nuove Ebridi, le Isole Sottovento, Rangiroa e le Isole Sulu.⁵⁷ Per ciascuna di queste indagini del sensibile Grisi annota luogo, data e ora, registrando condizioni ambientali e fenomeni percettivi con una precisione metodica che trasforma l'esperienza soggettiva in esercizio analitico. A partire dagli appunti delle personali esperienze di viaggio, l'artista verifica dunque la propria capacità di percepire ambienti e condizioni climatiche estreme ed estranee all'Occidente. In tale percorso, la ricezione degli scritti di Claude Lévi-Strauss sembra costituire un riferimento importante per comprendere la legittimità epistemica che in questo momento Grisi attribuisce all'esperienza sensibile.⁵⁸ Nel 1962 l'antropologo aveva dato alle stampe *Il pensiero selvaggio*,⁵⁹ dove aveva rifiutato di fatto una separazione gerarchica tra conoscenza scientifica di tipo moderno e sapere "primitivo" fondato sull'esperienza sensibile.⁶⁰ Lo studio di Lévi-Strauss dimostrava sostanzialmente la validità altrettanto scientifica di un atteggiamento non intelligibile ma percettivo che mette

al centro il corpo. L'adesione implicita di Grisi a questa prospettiva permette di leggere la sua pratica come una sorta di operazione di scavo, in cui il corpo si fa dispositivo cognitivo e campo di verifica. In Italia, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, tali istanze trovano risonanza nelle letture fenomenologiche di Maurice Merleau-Ponty, espresse nel suo *Fenomenologia della percezione*.⁶¹ Come rilevato da Manlio Iofrida, in Merleau-Ponty, che già negli anni Quaranta aveva posto l'accento su «un paradigma del corpo e del biologico», il “vuoto” non rappresenta un'assenza, bensì una porosità che organizza le strutture della percezione, uno spazio potenziale per inediti costrutti culturali.⁶² È questo stesso “vuoto”, inteso non come negazione ma come risorsa, che Grisi esplora e annota, trasformando l'esperienza corporea in strumento di accesso a forme di conoscenza storicamente estranee al pensiero occidentale.⁶³

Ai due libri d'artista del 1970 si lega a filo doppio un nucleo di lavori dell'anno successivo incentrato sull'esplorazione del suono, per il quale Grisi torna al ricordo dei mesi trascorsi in Polinesia. A Rangiroa, durante la stagione delle piogge, l'artista aveva infatti riflettuto sulla sensibilità acustica, stimolata dal ritmo costante della pioggia e del rifrangersi delle onde dell'oceano sulla laguna.⁶⁴ Da questa esperienza sarebbe nato il progetto *Goccia e Oceano*, costituito dall'accostamento di una «costante: il suono prodotto dal movimento di un elemento, massa d'acqua», con una «variabile: il suono prodotto dalla caduta casuale di una quantità diversa del medesimo elemento, goccia d'acqua».⁶⁵ L'opera si inserisce nella serie *Sounds*, raccolta di registrazioni su nastro intese come «documentazione di una realtà fisica», a cui sono associabili cinque progetti su carta e un nucleo di fotografie rappresentati diversi momenti di catalogazione dei suoni minimi della linfa di un albero, di pietre e materiali che cadono in superfici diverse, del passaggio di formiche sul terreno.⁶⁶ Vero e proprio archivio sensoriale, esso evidenzia un aggiornamento dell'artista sulle tendenze della musica concreta e sulle sperimentazioni rumoristiche circolanti in Italia già intorno alla metà degli anni Sessanta. Del resto, nel 1965 Grisi aveva presenziato alle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo⁶⁷ e alla Galleria d'Arte Moderna aveva probabilmente potuto ascoltare i nastri dell'artista fluxus Giuseppe Chiari, che per l'occasione aveva proposto *Il Silenzio (musica-verità)*, una incisione su nastro magnetico dei rumori della realtà quotidiana.⁶⁸ Tuttavia, se con *Il Silenzio* Chiari aveva voluto riflettere sulla condizione stessa del registrare i rumori casuali della vita, la prospettiva di Grisi si mostra ora radicalmente diversa. Verosimilmente stimolata da un viaggio nel 1969 in Nuova Guinea tra le foreste e i villaggi delle popolazioni autoctone,⁶⁹ dove «l'ecologia dei suoni naturali» si fa principio culturalmente strutturale,⁷⁰ l'artista porta ora all'attenzione un universo ambientale che l'uomo occidentale non è più abituato a percepire quotidianamente. La riflessione su una inedita ecologia dell'ascolto diviene dunque punto focale dell'indagine di Grisi del 1971. Dopo una prima presentazione di *Sounds* in un contesto pubblico nell'ottobre del 1972, in occasione dell'evento urbano *Pollution:*

per una nuova estetica dell'inquinamento curato da Gianni Sassi, Daniela Palazzoli e Carlo Burkhardt,⁷¹ il lavoro sarebbe stato riproposto appena due mesi dopo a *Roma Mappa 72*.⁷² La diffusione sonora nello spazio delimitato di Palazzo Taverna venne accompagnata dall'esposizione di alcune fotografie ritraenti l'artista nell'atto di registrare i rumori naturali, dall'esposizione dei due precedenti libri d'artista e dalla riproduzione di frasi dattiloscritte. Esposte sotto forma di *cards*, oppure riprodotte su un grande rotolo di carta appeso a una parete e srotolato fino al pavimento, vi si possono leggere, tra le altre, le seguenti prescrizioni: «Ascoltare la differenza di suono di oggetti di peso diverso lasciati cadere dalla stessa altezza sullo stesso suolo»; «Ascoltare la differenza di suono di uno stesso oggetto lasciato cadere dalla stessa altezza su diversi tipi di suolo come terra, sabbia, roccia»; «Legar sott'acqua con una corda due scogli vicini»; «Stare fermi nello stesso punto constatare il passaggio del tempo attraverso gli spostamenti della propria ombra» [fig. 5].⁷³ Collocabili sul crinale poroso delle sperimentazioni fluxus e dell'arte concettuale,⁷⁴ in questi inviti alla processualità e alla meditazione sensibile il medium della scrittura produce un inedito slittamento dalla soggettività dell'artista al dialogo mentale con il fruitore, attivando *input* performativi cristallizzati nell'atto della lettura. Queste prescrizioni, raramente ricordate dalla letteratura critica,⁷⁵ rappresentano forse un momento di riflessione significativo per Grisi. Vera e propria apertura alle investigazioni concettuali successive, esse possono essere lette come sorta di preludio a una nuova stagione in cui la scrittura, in dialogo con il calcolo combinatorio e la reiterazione dell'immagine (di pietre o di orologi), si fa dispositivo di indagine sulla natura enigmatica e non unidirezionale del tempo, così come sulla fondamentale soggettività della sua percezione.⁷⁶



5. Massimo Piersanti, *Mappa 72*, Roma, Centro Archivi MAXXI Arte, AIIA/AT/AI/008.

NOTE

- Caterina Iaquina, "Laura Grisi: verso una performatività 'nomadica' / Towards a 'Nomadic' Performativity", *Arte e Critica*, n. 96, autunno-inverno 2021, pp. 38-43; Raffaella Perna, "La misura del tempo: i film di Laura Grisi", in Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis Edizioni, Aurora, Milano, 2021, pp. 51-60; Marco Scotini e Clément Diré (a cura di), *Laura Grisi*, jrp editions, Ginevra, 2022; Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, Meltemi editore, Milano, 2022, pp. 97-119; Teresa Castro, "Ricareare l'esperienza: Una lettura ecofemminista del lavoro di Laura Grisi", *Flash Art*, 13 luglio 2022, consultabile online su <https://flash--art.it/article/laura-grisi-4/>; Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la 'straniera' nell'opera fotografica di Laura Grisi (1957-1990)", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 8, n. 1, 2023, pp. 84-106, <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/19580>; Livia de Pinto, "Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970", *Senzacornice Journal*, n. 1, giugno 2025, pp. 61-77, <https://www.senzacornice.org/portfolio-articoli/il-viaggio-tra-enunciazione-identitaria-e-attitudine-ecofemminista/>.
- Cfr., tra gli altri: Laura Quilici, *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio editore, Buenos Aires, 1959; Folco Quilici, "I Gauchos antichi cavalieri della pampa", *Epoca*, 7 giugno 1959, pp. 51-57; Folco Quilici, "Il deserto senza sete", *Epoca*, 26 agosto 1962, pp. 34-61; Folco Quilici, "Le ragazze caimano", *L'Europeo*, n. 46, novembre 1963, pp. 56-64; Folco Quilici, "Giovani negri si colpiscono fra loro a frustate e intanto danzano cantano sorridono alle donne", *La Stampa*, 14 agosto 1963, p. 3; Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, Leonardo Da Vinci Editore, Bari, 1964; Laura Quilici e Folco Quilici, "A Dakar. Cultura negra a convegno", *Atlante*, n. 20, agosto 1966, pp. 56-67.; Folco Quilici e Laura Grisi, "Vari modi di dire 'si'", *45. Parallelo*, n. 24, 1968, pp. 59-61.
- Livia de Pinto, "Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970", *Senzacornice Journal*, cit., p. 65.
- Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli, Milano, 1990, p. 16.
- Tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta gli scatti di Grisi di territori e culture extra-occidentali pubblicati in volumi e numerose riviste sono perlopiù firmati con il cognome del marito oppure a doppia firma. Cfr. nota 2.
- Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, cit., p. 108.
- Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.
- Come si evince dalle memorie di Folco Quilici relative al periodo di realizzazione del film *Ti-Koyo e il suo peccato*, datate tra il settembre e il dicembre del 1961 e pubblicate in un volume che raccoglie anche un nucleo di scatti di Laura Grisi, purtroppo non distinti da quelli realizzati da Quilici. Cfr. Folco Quilici, *Giramare*, Gherardo Casini Editore, Roma 1966, pp. 105-209.
- Laura Grisi, *I denti del tigre*, Lerici, Milano, 1964.
- Alberto Baldi, "L'italica, etno-avventurosa vulgata del mare 1940-2000", *EtnoAntropologia*, n. 8, 2020, p. 67.
- Adriano Favole, "Introduzione: correnti globali, vortici locali", in Adriano Favole (a cura di), *Isola nella corrente. Il Pacifico "francofono": temi e prospettive di ricerca, La ricerca folklorica*, n. 55, Grafo, Brescia, 2007.
- Laura Grisi in L. G. Mottola, "Folco Quilici e Laura Grisi viaggiatori e documentaristi", *Il Pensiero Nazionale*, 16 luglio 1964, p. 33.
- Sulla rappresentazione della figura femminile "straniera" all'interno di *I denti del tigre* si rimanda principalmente a: Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la 'straniera' nell'opera fotografica di Laura Grisi (1957-1990)", cit., pp. 84-106.
- Anna Pains, *Il filo e l'aquilone. I confini della differenza in una società kanak della Nuova Caledonia*, Le Nuove Muse, Torino, 2007, p. 45.
- Per uno sguardo al panorama dell'arte del secondo Novecento in Polinesia si rimanda a: Gaëtan Deso, *Entre émergence et affirmation de l'art contemporain au sein du Triangle Polynésien: étude comparée de la Polynésie française et d'Aotearoa - Nouvelle Zélande*, tesi di dottorato discussa nel 2016 presso l'Université Paul Valéry - Montpellier III.
- La Redaction, "Les galeries d'exposition T.A.I. ferment leurs portes aux artistes", *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, n. 6, 15 luglio 1963, pp. 4-6.
- Florence Houston-Brown (a cura di), *L'École Française du Pacifique* (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Houston-Brown, 4 giugno-6 luglio 1963), s.e., Paris, 1963, s.p.
- Adriano Favole, "Introduzione. Correnti globali, vortici locali", cit., p. 3.
- Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Errepi, 2-16 dicembre 1964), Galleria Errepi, Bologna, 1964; S.c., *La critica e la giovane pittura italiana oggi* (catalogo della mostra, Verona, Galleria Ferrari, 1965), Zandrini, Verona, 1965.
- Serge Arnoux, "Lettre de Tahiti", *Art International*, n. 3, aprile 1962, pp. 37, 53.
- Ivi*, p. 37.
- Ibidem*.
- Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, AP Gris, Grisi, Laura, *gouache*, 65x51 cm, riproduzione in bianco e nero.
- Cfr. *Cahiers du Centre d'Art Abstrait de Tahiti*, nn. 1-15, 15 maggio 1962-15 ottobre 1965.
- Florence Houston-Brown (a cura di), *L'École Française du Pacifique*, cit.
- Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 12.
- Ringrazio Elisa Genovesi per aver condiviso con me alcune informazioni oggi ancora sconosciute sulla formazione dell'artista sotto la guida di Toti Scialoja, rintracciate nel corso delle sue ricerche dottorali all'interno dell'Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma. Cfr. Elisa Genovesi, *Insegnare l'amore per l'arte. La didattica di Toti Scialoja (1948-1959)*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2021-2022 presso Sapienza Università di Roma, in corso di pubblicazione con De Luca Editore.
- Desidero esprimere la mia gratitudine a Fausto Grisi e a Valentina D'Aprile per il costante confronto e per avermi permesso di studiare le *gouaches* conservate presso l'archivio dell'artista.
- Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, cit., p. 107.
- Nello Ponente (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Il Segno, 24 marzo-15 aprile 1964), Roma 1964; Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Errepi, 2-16 dicembre 1964), Galleria Errepi, Bologna, 1964.
- Roma, ALG, rassegna stampa, ritaglio di giornale, Benenice, "Laura figurativa e Laura astratta", *Paese Sera*, 7 aprile 1964.
- Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.
- Un richiamo all'opera di Cy Twombly era stato comunque prontamente individuato dalla stampa dell'epoca. Cfr. Roma, ALG, rassegna stampa, ritaglio di giornale, Claudia Refice, "Mostre romane", *La Fiera Letteraria*, 19 aprile 1964.
- Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, cit.
- Antonio Bandera, s.t., in Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, cit., s.p. È dell'anno precedente la pubblicazione del numero monografico de *Il Verri* dedicato alle poetiche del post-Informale, in cui ampio spazio viene dato alle relazioni tra sperimentazioni verbali e visive. Cfr. *Il Verri. Dopo l'Informale*, n. 12, 1963.
- Antonio Bandera, s.t., in Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, cit., s.p.

37. Un'ipotesi dettata dalla citazione del volume in lingua originale all'interno dell'intervista rilasciata a Celant nel 1989. Cfr. Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano, 1960; Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 18.
38. Sergio Morando (a cura di), *Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine*, novembre 1962.
39. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.
40. Risale alla fine del 1964 l'edizione del primo numero del periodico. Cfr. *Grammatica*, n. 1, novembre 1964.
41. Giovanna Lo Monaco, "Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63", *Arabeschi*, n. 15, gennaio-giugno 2020, pp. 114-125.
42. Alessandra Tiddia, "Dipingere è disegnare con i segni", in Pia Vivarelli (a cura di), *Gastone Novelli 1925-1968* (catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), Skira, Milano, 1999, pp. 49-50; Marco Rinaldi, "Il viaggio della farfalla. Temi e immagini della pittura di Novelli", in Paola Bonani, Marco Rinaldi, Alessandra Tiddia (a cura di), *Gastone Novelli, Catalogo generale 1. Pittura e scultura*, Silvana Editoriale, Milano, 2011, pp. 47-67. Ada De Pirro, "Il vocabolario di Gastone Novelli. Una nuova lettura", *Storia dell'arte*, n. 35, maggio-agosto 2013, pp. 124-146.
43. Si vedano le opere esposte a Milano nel 1965 alla Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti. Renato Barilli (a cura di), *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete, dal 29 gennaio 1965), Galleria dell'Ariete, Milano, 1965.
44. Come ancora avviene invece nei *Variable Paintings* del 1966, dove la restituzione pittorica di paesaggi marini e naturali stilizzati, ai quali sovente si frappone la silhouette dell'artista, si fa base visiva per strutture mobili ideate per essere modificate dal fruitore. Cfr. Giuliana Bruno, "Light and Fog: A Cinema of Environmental Art", in Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, cit., pp. 130-131.
45. Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, cit.
46. *Ivi*, pp. 56-57.
47. *Ivi*, p. 69.
48. Sul deserto come uno dei principali tropi dell'orientalismo: Iain Chambers e Marta Cariello, *La questione mediterranea*, Mondadori, Milano, 2019, pp. 90-95.
49. Una prospettiva non comune tra gli artisti in questi anni, soprattutto se si considera che il fondamentale testo di Edward Said *Orientalism* è stato pubblicato in lingua inglese nel 1978 e in traduzione italiana solamente nel 1991. Edward Said, *Orientalismo* (1978), Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
50. Laura Grisi "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., pp. 24-25.
51. Nel suo insieme il lavoro venne esposto per la prima volta alla Galleria Thelen di Colonia e successivamente al Museum of Fine Arts di Boston in occasione della mostra *Earth Air Fire Water. Elements of Art*. Giulio Carlo Argan, "Laura Grisi", in *Laura Grisi. Objekte* (catalogo della mostra, Colonia, Galerie M. E. Thelen, aprile-maggio 1970), Galerie M. E. Thelen, Köln, 1970.
52. Zdenek Felix (a cura di), *Pläne und Projekte als Kunst* (catalogo della mostra, Bern, Kunsthalle, 8 novembre-7 dicembre 1969), Die Kunsthalle, Bern, 1969.
53. Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, cit., s.p.
54. Giuliana Bruno, "Light and Fog: A Cinema of Environmental Art", in Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, cit., p. 139.
55. Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio, Macerata, 1970; Laura Grisi, *Choices and Choosing 16 from 5000*, Artestudio, Macerata, 1970.
56. Per un recente affondo sul tema si rimanda a: Livia de Pinto, "Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970", *Senzacornice Journal*, cit., pp. 61-77.
57. Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, cit., s.p.
58. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 13.
59. Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1962), Il Saggiatore, Milano, 1964.
60. Manlio Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019, p. 61.
61. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Il Saggiatore, Milano, 1965.
62. Manlio Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, cit., pp. 28-29.
63. Di cui un primo significativo esempio può essere individuato nell'ambiente-evento *Vento di s.e. velocità 40 nodi*, realizzato alla galleria La Tartaruga nel maggio del 1968 in occasione del *Teatro delle mostre*. S.c., *Teatro delle Mostre* (catalogo della rassegna, Roma, galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Lerici, Roma, 1968, s.p.
64. Laura Grisi, "Essay-Interview", in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 35.
65. Laura Grisi, "Sounds-1971", *Data*, n. 22, luglio-settembre 1976, pp. 70.
66. *Ibidem*.
67. Valérie Da Costa, "Laura Grisi: In and Ahead of Her Time", in Marco Scotini e Clément Dirié (a cura di), *Laura Grisi*, cit., p. 45.
68. Roma, Archivio Fondazione Isabella Scelsi, programma della Quinta Settimana Internazionale di Nuova Musica, Palermo, 1-6 settembre 1965, s.p.
69. Come dimostra una fotografia ritraente un uomo con maschera rituale scattata nel 1969, pubblicata in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, cit., p. 26.
70. Steven Feld, "Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo R. Murray Schafer nella foresta tropicale della Papuaasia-Nuova Guinea", in Antonello Colimberti, *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli Editore, Roma, 2004, pp. 43-51.
71. Gianni Sassi, Daniela Palazzoli (a cura di), *Pollution: per una nuova estetica dell'inquinamento*, (Bologna, 8-14 ottobre 1972), Fondazione Iris, Bologna, 1972; Teresa Kittler, "The Sceptical Ecologist: Gianni Sassi and Pollution, 1972", *Novecento Transnazionale*, n. 5, 2021, pp. 5-38.
72. Bruno Corà (a cura di), *Incontri 72*, quaderno n. 3 del Centro d'Informazione Alternativa, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1979, s.p.; Lara Conte, "La performance in Italia e il 'senso del geografico'", in Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)* (catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 21 ottobre 2022-28 maggio 2023), Quodlibet, Macerata, 2023, p. 33.
73. Per la consultazione delle fotografie dell'allestimento dello spazio di Palazzo Taverna, scattate da Massimo Piersanti e conservate presso gli archivi del MAXXI, desidero esprimere la mia gratitudine a Giulia Cappelletti. Roma, Centro Archivi MAXXI Arte, AIIA/AT/AI/008. Mappa 72, fotografie di Massimo Piersanti.
74. Il legame tra il lavoro di Grisi e l'estetica fluxus era già stato individuato da Lucy Lippard nel 1979. Cfr. Lucy Lippard, *Intricate Structure* (catalogo della mostra, Philadelphia, Tyler School of Art of Temple University, Part I: January 19-February 8, 1979; Part II: January 21-February 10, 1980), 1979.
75. Cfr. Marco Scotini, "Una riserva d'aria. Laura Grisi e l'ordine dell'imponderabile", in Marco Scotini, *L'inarchivabile. L'archivio contro la storia*, cit., p. 115.
76. Un passaggio ben esemplificato da una personale dell'artista allestita presso il Van Abbemuseum di Eindhoven, con opere dal 1968 al 1976. Cfr. S.c., *Laura Grisi* (catalogo della mostra, Eindhoven, Van Abbemuseum, 10 settembre-10 ottobre 1976), Lecturis, Eindhoven, 1976; Laura Grisi, "Ipotesi sul tempo", *Data*, n. 22 luglio-settembre 1976, pp. 69-71.