

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo XXX

**Settore Concorsuale: 10/B1**

**Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/03**

LE POETICHE DEL COMPORTAMENTO  
IN ITALIA NEGLI ANNI SETTANTA

**Presentata da:** Pasquale Fameli

**Coordinatore Dottorato**

Chiar.mo Prof. Daniele Benati

**Supervisore**

Chiar.ma Prof.ssa Silvia Grandi

**Esame finale anno 2018**

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>3</b>
<b>L'ARTE POVERA, UNA RILETTURA</b>	<b>7</b>
1.1. La s-definizione dell'Arte Povera. Precetti e paradossi	7
1.2. Vitalità della materia. Dall'Arte Microemotiva all'Informale freddo	16
1.3. L'identità ambigua degli <i>Igloo</i> di Mario Merz	26
1.4. L'oggetto ripensato. Ricerche concettuali e presunte anomalie	29
1.5. Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci. Poveristi eretici?	40
1.6. La povertà "difficile" di Pino Pascali	48
<b>2. CORPO, MATERIA, AMBIENTE. PERCORSI AUTONOMI</b>	<b>52</b>
2.1. Spazi di relazione. Esperienze dello Studio Bentivoglio	52
2.2. Mario Nanni. Lo spettatore nel centro del quadro	62
2.3. Claudio Cintoli. Il gioco, l'origine, l'identità	64
2.4. Un percezionismo zen. Hidetoshi Nagasawa	69
2.5. Strutture, sostituzioni, indicazioni. Germano Olivotto	72
<b>3. STRATEGIE ALTERNATIVE DEL PENSIERO E DELL'AZIONE</b>	<b>80</b>
3.1. Processi mediali	80
3.2. La parola al confine con il mondo	93
3.3. Ritualità dell'immaginario	104
3.4. Mitologie individuali	116
<b>IL COMPORTAMENTO TRA CRITICA E TEORIA. UN PERCORSO ITALIANO</b>	<b>132</b>
Maurizio Calvesi, <i>Lo spazio degli elementi</i> , 1967	133
Maurizio Calvesi, <i>Strutture collettive del primario</i> , 1967	135
Germano Celant, <i>L'"im-spazio"</i> , 1967	138
Germano Celant, <i>Im-Spazio</i> , 1967	139
Germano Celant, <i>Arte povera</i> , 1967	141
Daniela Palazzoli, <i>Con temp l'azione</i> , 1967	143
Piero Gilardi, <i>Microemotive Art</i> , 1968	145

<b>Piero Gilardi, <i>L'energia primaria e gli artisti "microemotivi"</i>, 1968</b>	<b>148</b>
<b>Renato Barilli, <i>Un informale tecnologico?</i>, 1968</b>	<b>150</b>
<b>Germano Celant, <i>Azione povera</i>, 1968</b>	<b>152</b>
<b>Maurizio Calvesi, <i>Arte come processo distruttivo</i>, 1968</b>	<b>153</b>
<b>Tommaso Trini, <i>Nuovo alfabeto per corpo e materia</i>, 1969</b>	<b>154</b>
<b>Italo Tomassoni, <i>Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia</i>, 1971</b>	<b>158</b>
<b>Renato Barilli, <i>Opera o comportamento?</i>, 1972</b>	<b>163</b>
<b>Renato Barilli, <i>La ripetizione differente</i>, 1974</b>	<b>164</b>
<b>REPERTORIO ICONOGRAFICO</b>	<b>170</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>216</b>

## INTRODUZIONE

Il lasso di tempo compreso tra il 1966 e il 1972 è stato consacrato a quella che Lucy Lippard definisce la “smaterializzazione dell’oggetto artistico”, quella tendenza volta a riconsiderare l’arte come processo fisico e mentale che caratterizza fenomeni coevi variamente etichettati come Antiform, Body Art, Land Art o Arte Concettuale. Nel testo introduttivo al catalogo di *When Attitudes Become Form*, tenutasi alla Kunsthalle di Berna nel 1969, Harald Szeemann fa notare però che ciascuna di queste esperienze colga e sviluppi solo un singolo aspetto di un fenomeno ben più complesso e unitario. Alla base di simili osservazioni vi è infatti coscienza del fatto che le ricerche incentrate sulle proprietà chimiche e fisiche della materia, sulla verifica del proprio essere-nel-mondo e sul linguaggio, facciano capo a un medesimo problema, quello del rapporto tra l’uomo e il suo ambiente. Per questo motivo il critico svizzero trova un denominatore comune a tutte queste esperienze nel concetto di “attitude”, indicando con esso attività continuative svolte mediante l’applicazione di specifiche capacità operative.

La proposta szeemanniana trova rapida ricezione in Italia dove si inizia a utilizzare in modo sempre più consapevole il termine di “comportamento” che, pur apparendo in vari testi critici già a partire dal 1967, trova la sua sanzione definitiva al Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1972. A differenza di etichette come Antiform, Body Art o Land Art, quella di Comportamento assume un ruolo di sistemazione critica e teorica, provvedendo a una possibile unificazione delle esperienze menzionate, individuando un denominatore comune nell’agire dell’artista, nell’esercizio di facoltà fisiche e mentali, estetiche e noetiche. La vasta ed eterogenea area di ricerche comportamentali degli anni Sessanta e Settanta mira infatti a indagare gli infiniti modi in cui l’uomo si relaziona al proprio ambiente, mettendo in luce la natura profondamente “transattiva” dell’esserci, l’indissolubile legame esistente tra uomo e mondo. È ciò che insegnano le filosofie della percezione e dell’esperienza come la fenomenologia e il pragmatismo, che costituiscono difatti i più sicuri poli teorici per comprendere simili ricerche artistiche, nate in sintonia con una rivoluzione mediale che amplia e velocizza in modo significativo le possibilità

comunicative e percettive dell'uomo, stimolando indagini estetiche a tutto campo. Se la stagione artistica precedente, con l'esplosione della Pop Art, veicolava i valori di una società dell'avere, con ingombranti soluzioni oggettuali che riducevano il soggetto a un grado minimo o nullo, la stagione del Comportamento riabilita i valori dell'essere e riscopre il soggetto umano come entità mutevole e ricca di energie fisiche e mentali cui dare nuova voce. Da qui anche l'attenzione rivolta ai processi primari della materia, alle reazioni fisiche e chimiche dei materiali e alle loro attività energetiche, paradigmi di un divenire vitale del mondo in progressione continua.

Le spinte dell'organico e quelle di una corporalità vissuta nelle sue manifestazioni più essenziali ed elementari tornano perciò a farsi sentire, come ai tempi dell'Informale, ma con la possibilità di lasciare tracce più estese, affidandosi a dotazioni tecnologiche portatrici di un'energia affine a quella umana. È ciò che emerge con particolare forza dalle prime soluzioni dell'Arte Povera, una tendenza articolata e polimorfa volta ad azzerare i significati, a impoverire il portato semantico di azioni e situazioni in favore del loro puro valore di esperienza. Ciò avviene tanto sul piano di una ricerca fisica che Piero Gilardi ha definito "microemotiva", ossia volta a esaltare l'operosità delle energie primarie e naturali, quanto su un piano largamente concettuale, dove ogni aspetto del mondo, dal più elementare o banale al più colto e sofisticato, viene sottoposto a una ridefinizione estetica, secondo l'importante lezione di Marcel Duchamp.

Lo spostamento della pratica artistica dal piano delle forme a quello delle azioni e delle idee viene a coincidere inoltre con una radicale differenziazione operativa interna al percorso di ogni singolo artista che mette in crisi la secolare convenzione della coerenza stilistica. A una simile problematica la critica militante ha spesso risposto avanzando motivazioni di ordine ideologico, correlando l'estrema varietà operativa degli artisti del Comportamento alla libertà di azione sottesa al clima rivoluzionario del Sessantotto, sintetizzato nel famoso slogan dell'"immaginazione al potere". A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta si registra infatti una spiccata disinvoltura tra gli artisti nel passare dalle pratiche del processo a quelle della performance o del concetto, dall'uso di materie naturali all'uso di citazioni colte, dal *ready-made* alla fotografia, dal video alla scrittura. In proposito si è spesso insistito su una voluta incoerenza di questi artisti che, secondo l'ottica poverista, tendono a un "libero progettarsi", attestando una necessità di eludere categorie e incasellamenti di sorta. Questa apparente incoerenza si può motivare anche

ragionando in una prospettiva non ideologica ma estetica, secondo quel paradigma che Enrico Crispolti ha definito “extra-mediale”. In quest’ottica, la pluralità di proposte di un singolo artista viene intesa come la naturale conseguenza dell’adesione alla varietà dell’esperienza, solcando il livello esistenziale-pragmatico e assumendo nella propria gamma mediale l’illimitato serbatoio dell’esistente. Operando, come nella vita di tutti i giorni, tramite una mutevole e progressiva pluralità di segni, mezzi e materiali, l’artista postmoderno non distrugge quindi la coerenza del proprio lavoro, ma la sposta dalla somatica delle forme, dalla pelle dello stile, all’intenzione e alla pertinenza estetica del mezzo di volta in volta selezionato e adoperato. Non si tratta dunque di un attacco al dogma della coerenza, ma di una coerente apertura al molteplice nella misura in cui il mondo e l’esperienza si danno come molteplicità.

Di fronte a una così oscillante e mutevole eterogeneità di pratiche, il metodo di studio più fertile ai fini di una sistemazione critica è risultato essere quello, definito da Luciano Anceschi, di una fenomenologia delle poetiche, un approccio che nasce dalla crisi delle estetiche sistematiche volte ad assunzioni universalizzanti di aspetti parziali e, come tali, incapaci di risolvere la comprensione della realtà estetica nella sua complessità e nella sua variabilità. A fronte di quei sistemi “chiusi” che tendono a unificare il reale attorno a un principio assoluto e pretenziosamente immutabile, il sistema “aperto” della fenomenologia delle poetiche tende a ragionare per integrazioni continue a partire da quella che si configura come la riflessione degli artisti sul loro stesso fare, includendo i valori procedurali, ideativi e culturali che la alimentano. Valori che sono impliciti alle soluzioni attuate, ma che possono anche trovare esplicitazione attraverso dichiarazioni dell’autore stesso. In quanto tale, ogni poetica tende a imporsi come sistema universale, esclusivo e dogmatico, in corrispondenza alle necessità dell’artista di agire secondo una specifica visione del mondo e dell’arte, dando agli strumenti di volta in volta adottati significati storicamente o individualmente determinati. Il metodo della fenomenologia critica tende perciò a un’integrazione continua e mai definita una volta per tutte delle parzialità poetiche, rilevandone e rispettandone le intenzioni che le animano, poiché riconosce in ciascuna di esse uno sforzo teso ad arricchire la nozione stessa di arte. Opponendosi a qualsiasi rigidità essenzialistica, normativa e dogmatica, una simile impostazione metodologica si traduce in un mai esausto impegno a rilevare le strutture secondo cui una data cultura e una data realtà estetica si articolano e si organizzano.

L'adozione di questo metodo in relazione alle vicende del Comportamento in Italia favorisce la possibilità di una rilettura critica del complesso fenomeno dell'Arte Povera, permettendo di rilevare la natura controversa e problematica dei suoi precetti teorici. Un riesame delle poetiche messe a punto dai suoi esponenti, in aperta comparazione con quelle di autori internazionali ascritti ai filoni dell'Antiform, della Land Art o dell'Arte Concettuale, fa emergere affinità operative sovranazionali utili a delineare in modo più chiaro le tendenze interne al movimento italiano, valutando inoltre la criticità di alcune inclusioni, come quella di Pino Pascali, e di alcune esclusioni, come quelle di Eliseo Mattiacci e di Paolo Icaro. Ragionando al di là di settarismi e schieramenti o, in altri termini, delle "chiusure" sistemiche del paradigma poverista, si è provveduto a una larga ricognizione delle esperienze concettuali-comportamentiste sorte e sviluppatesi negli stessi anni sul territorio italiano, individuando, per affinità o per differenza, forme e modalità mediante cui si articola il fenomeno artistico preso in esame. Affidandoci a una lettura comparata delle singole poetiche in relazione ai modelli teorici e alle nozioni critiche di quel periodo, è possibile rilevare, infine, tipologie operative e scelte estetiche peculiari che risultano peraltro determinanti nel porre le basi di futuri sviluppi dell'arte. Si rileva, infatti, in Italia, una precoce emersione di poetiche comportamentiste volte non a fredde verifiche e analisi di carattere esistenziale, ma a una totale ed entusiastica rivalutazione dell'immaginario, coadiuvata tanto dall'inevitabilità di un confronto con la tradizione artistica quanto dalla possibilità di un suo ripensamento mediante più aggiornati mezzi e materiali. Queste esperienze sono, a nostro avviso, agli albori della postmodernità più matura e, ancora oggi, ispirano e alimentano molta della migliore ricerca artistica in tutto il mondo.

# 1. L'ARTE POVERA, UNA RILETTURA

## 1.1. La s-definizione dell'Arte Povera. Precetti e paradossi

Nella seconda metà degli anni Sessanta, dopo una stagione dominata dalle forme chiuse della Pop Art e del Minimalismo, la ricerca artistica si orienta a un nuovo rapporto con la materia, optando ora per forme morbide e flessuose. Questa tendenza, rilevata e battezzata come Astrazione Eccentrica<sup>1</sup> dalla critica statunitense Lucy Lippard nel 1966, promuove la valenza estetica delle proprietà fisiche dei materiali, in anticipo su quel fenomeno che l'artista statunitense Robert Morris avrebbe codificato nel 1968 come Antiform, rivendicando la priorità del processo sulla compiutezza della forma<sup>2</sup>. Questa processualità costituisce il cardine di una generale tendenza alla "smaterializzazione" dell'arte che tra gli anni Sessanta e Settanta si manifesta in numerose varianti, dagli interventi territoriali della Land Art alle azioni corporali della Body Art fino alle investigazioni noetiche della cosiddetta Arte Concettuale<sup>3</sup>. Sono queste le tendenze che costituiscono quell'eterogeneo plesso di ricerca estetica cui si è attribuita l'etichetta di Comportamento<sup>4</sup>, a indicare gli infiniti modi in cui l'artista può condursi nello spazio

---

<sup>1</sup> *Eccentric Abstraction*. Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuhen, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner, Fischbach Gallery, New York 1966. Cfr. L. Lippard, *Eccentric Abstraction* (1966), in Ead., *Changing. Essays in art criticism*, Dutton, New York 1971, pp. 98-111.

<sup>2</sup> Cfr. R. Morris, *Antiform* (1968), trad. it., in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 72-75. Per altre riflessioni teoriche dell'artista statunitense si vedano R. Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge 1993 e G. Maraniello, D. Isaia, R. Roa (a cura di), *Robert Morris. Scritti, film, video*, Electa, Milano 2016.

<sup>3</sup> Cfr. L. Lippard (a cura di), *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*, Praeger, New York 1973.

<sup>4</sup> Il termine, ricorrente in vari testi dell'epoca, trova una sua prima applicazione sistematica in R. Barilli, *L'"aperto" e il "chiuso" nelle recenti vicende artistiche* (1969), ora riportato in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 55-63 e la sua sanzione definitiva nel 1972 con la mostra *Opera o comportamento* curata da Francesco Arcangeli, con il supporto di Renato Barilli, alla 36esima Biennale di Venezia. Cfr. F. Arcangeli, *Opera e comportamento* (1972), in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 395-398 e R. Barilli, *Opera o comportamento?* (1972), in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, cit., pp. 96-99. Si vedano inoltre R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (1974), Bompiani, Milano 1981, pp. 197-206; R. Barilli, A. Socal, *Aspetti del comportamento*, Studio d'Arte Eremitani, Padova 1976; L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento 1970-74*,

concreto dell'esistenza, divenuto ora il suo nuovo campo operativo. I primi sintomi di questa nuova situazione sono stati registrati in Italia da due mostre dell'estate 1967 che però vedevano ancora soluzioni acerbe, implicate con ricerche di stampo oggettuale e neo-concreto. In *Fuoco Immagine Acqua Terra*<sup>5</sup>, tenutasi a L'Attico, a Roma, l'impiego di materie naturali provvede a vitalizzare lo spazio dell'arte facendolo quasi coincidere con quello fisico. Come rileva Maurizio Calvesi nel testo di presentazione, le opere in mostra si sottraggono sempre più a uno spazio illusivo per proiettarsi in quello reale, "esistenziale", in un nuovo "rapporto d'attrazione dialettica". Più intime relazioni tra materia e ambiente contribuiscono ora a convertire "la rappresentazione in presenza", dandosi nell'attualità di uno spazio "esteso e coinvolgente"<sup>6</sup>. *Lo spazio dell'immagine*, inaugurata a Foligno poche settimane dopo, mostra altre e più significative aperture in direzione di questo rapporto con lo spazio della vita, seppure ospitando ancora soluzioni plastiche ascrivibili agli ambiti pop-oggettuale e cinetico-programmato<sup>7</sup>. La riflessione di Calvesi, nel testo in catalogo, si volge qui più apertamente a quelle che egli stesso ha definito le "strutture del primario", in antitesi alle *Primary Structures* del Minimalismo newyorkese, alle stimolazioni percettive e agli elementi fisici e naturali che alimentano ora l'aspirazione al recupero di una dimensione primordiale del mondo: l'opera "si confronta, occupandolo, con lo spazio della vita" e assume adesso "la struttura di una esperienza aperta, collettiva, che implica relazione"<sup>8</sup>.

Nella stessa occasione interviene anche il critico genovese Germano Celant volgendo la sua attenzione alle ricerche plastiche e formulando la nozione di Im-Spazio, contrazione dell'espressione "immagine di spazio", per definire proiezioni ambientali di soluzioni iconiche, di matrice pop-oggettuale, e aniconiche, di origine spazialista e cinetico-

---

Kappa, Roma 1999 e R. Barilli (a cura di), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017.

<sup>5</sup> *Fuoco Immagine Acqua Terra*, L'Attico, Roma 1967. Per il valore pionieristico di questa mostra in merito alla genesi dell'Arte Povera cfr. F. Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, «Flash Art», 300, marzo 2012, pp. 29-30. Utile, in proposito, anche la lettura di M. Villa, *Appunti per un'Arte povera romana*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, pp. 21-24.

<sup>6</sup> M. Calvesi, *Lo spazio degli elementi* (1967), in Id., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 112-114. Per una più ampia visione retrospettiva sui fatti degli anni Sessanta a Roma si veda M. Calvesi, R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Carte Segrete, Roma 1990. Utile a una maggiore comprensione del contesto culturale anche la lettura di A. Papparatti, *Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di G. Gigliotti, De Luca, Roma 2015.

<sup>7</sup> U. Apollonio et al., *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri, Venezia 1967. Sull'importante rassegna si veda anche I. Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Skira, Milano 2009.

<sup>8</sup> M. Calvesi, *Strutture collettive del primario* (1967), in Id., *Avanguardia di massa*, cit., pp. 118-120.

programmata, in cui l'immagine passa "dal significare lo spazio ad essere lo spazio"<sup>9</sup>. Occupando delimitate porzioni di ambiente, ogni im-spazio si configura come un'entità artificiale a se stante che si addiziona all'ambiente stesso istituendo nuove ipertrofie plastico-visuali. Con una mostra alla galleria La Bertesca di Genova nell'autunno del 1967 Celant affianca poi alla nozione di Im-Spazio quella di Arte Povera, con la quale battezza un più immediato modo di relazionarsi con l'ambiente mediante l'esercizio di comuni facoltà comportamentali che riducono l'opera all'esibizione diretta di realtà fisiche<sup>10</sup>. Ponendosi al di qua di ogni "complicazione retorica", spiega Celant nel testo di presentazione della mostra genovese, l'Arte Povera non rielabora il mondo attraverso filtri formalizzanti ma si limita a presentare, a verificare, a constatare e a prendere atto dell'esistente nella sua flagranza perché crede "nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre ai minimi termini, nell'impovertire i segni, per ridurli ai loro archetipi". I linguaggi, i simboli e le convenzioni iconografiche si sbriciolano per lasciare il posto alle più elementari situazioni umane, secondo un carattere "empirico e non speculativo" della ricerca che punta soltanto a sottolineare "il dato di fatto, la presenza fisica di un oggetto, il comportamento di un soggetto". La povertà dell'arte sta proprio in questa riduzione dei significati, in un impoverimento semantico dell'opera che si ridefinisce come mera presenza: si hanno così "la catasta come accumulato, l'incastro come incastro, il taglio come taglio, il mucchio come mucchio, equazioni matematiche di reale = reale, azione = azione". [...] La constatazione materica [...] si evidenzia, presentandosi" e i più comuni oggetti dislocati nell'ambiente si costituiscono come "tautologie usuali di un nostro essere con e nello spazio"<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> G. Celant, *L' "im-spazio"*, in U. Apollonio et al., *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 20.

<sup>10</sup> *Arte Povera Im-Spazio*, che raduna alcuni degli artisti già visti nelle due mostre italiane menzionate in precedenza, aggiungendone di nuovi, si articola in due distinte sezioni riconducibili alle due nozioni del titolo: la prima, *Arte Povera*, che intende essere un "superamento" della seconda, ospita Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Emilio Prini e Giulio Paolini, mentre *Im-Spazio* vede la presenza di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi. Nel novembre 1967 Celant pubblica su «Flash Art» gli *Appunti per una guerriglia* definendo i presupposti ideologici di questa tendenza ed estende la rosa degli artisti ai torinesi Giovanni Anselmo, Mario Merz, Gilberto Zorio e a due artisti, in seguito esclusi, come Piero Gilardi e Gianni Piacentino. Nel giro di pochi mesi, attraverso una fitta sequenza di mostre collettive che vedono anche il coinvolgimento occasionale di altri artisti, Celant annette al gruppo Michelangelo Pistoletto, Marisa Merz e Giuseppe Penone, dando vita a un movimento destinato a segnare la storia dell'arte italiana del secondo Novecento. Per una dettagliata successione delle mostre dell'Arte Povera svoltesi tra il 1967 e il 1971 e degli artisti che di volta in volta vi hanno partecipato si veda G. Celant, *Arte Povera*, Giunti, Firenze 2011.

<sup>11</sup> Tutte le citazioni sono tratte da G. Celant, *Arte povera* (1967), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, pp. 30-32. La nozione di Arte Povera trova l'origine del suo nome nel Teatro Povero di Jerzy Grotowski, come dichiara lo stesso Celant nel medesimo testo. A questo proposito non bisogna

La materia, l'azione e il processo dati nella loro nudezza, nel loro divenire, attuano ora un lavoro energetico di fondo che può avvenire tanto sul piano fisico quanto sul piano mentale, coinvolgendo indistintamente spazio, materia, sensi e pensiero. In quest'ottica l'estetica poverista trova un fondamentale appiglio epistemologico in John Dewey, osservatore dell'esperienza nella sua veste più grezza e primitiva secondo cui "il pensiero non è differente di specie dall'uso delle materie e delle energie naturali"<sup>12</sup>. Le filosofie della percezione e dell'esperienza come il pragmatismo, l'esistenzialismo e la fenomenologia, costituiscono infatti i più adatti sostegni teorici in difesa di questa nuova concezione dell'arte<sup>13</sup>. Quando Celant afferma che l'artista poverista "sceglie il direttamente vissuto, non il rappresentato" e che "si immerge nell'individualità perché sente la necessità di lasciare intatto il valore dell'esistenza delle cose"<sup>14</sup>, sembra infatti accettare quell'invito di Maurice Merleau-Ponty a "ritrovare i fenomeni, lo strato di esperienza vivente attraverso cui l'altro e le cose ci sono originariamente dati"<sup>15</sup>. L'esibizione della materia nei processi attivi della sua struttura biologica e l'esaltazione di ogni minima attestazione di esistenza, sono i presupposti di un agire multiforme, di un "libero progettarsi" volto a restituire dignità estetica ai processi del rapporto uomo-mondo<sup>16</sup>. La ricerca poverista decreta infatti una piena "affermazione del presente e del contingente" promuovendo "una regressione dell'immagine allo stadio preiconografico" e intonando "un inno all'elemento banale e al primario"<sup>17</sup> per un rinnovato ritorno "agli

---

però trascurare alcune dichiarazioni avanzate da Giulio Paolini in un'intervista a Carla Lonzi del maggio 1967 in cui dichiara la scelta di una "povertà" in arte corrispondente a un "modello umilmente costruito" o un "modo dimesso di operare" che rifiuti i più aggiornati mezzi tecnici in favore di mezzi semplici atti a indicare ed evocare gli spazi fisici e mentali della vita. Nell'affermare ciò, l'artista dichiara l'importanza della lezione di Piero Manzoni, che più volte Celant ricorderà come il precursore dell'Arte Povera. Cfr. C. Lonzi, *Giulio Paolini*, «Collage», 7, maggio 1967, pp. 44-46.

<sup>12</sup> J. Dewey, *Esperienza e natura* (1925), trad. it., Paravia, Torino 1948, p. 34. Il filosofo americano è citato esplicitamente dal critico genovese in G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 225.

<sup>13</sup> Come rilevato in R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, cit., pp. 198-200.

<sup>14</sup> G. Celant, *Arte Povera*, 1969, cit., p. 225.

<sup>15</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it., Bompiani, Milano 2009, p. 101. La presenza di Dewey e di Merleau-Ponty nelle poetiche poveriste è sottolineata anche in C. Christov-Bakargiev (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, p. 26 e in C. Criticos, *Reading Arte Povera*, in R. Flood, F. Morris (a cura di), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Walker Art Center, Minneapolis 2001, p. 68. Per le valenze fenomenologiche delle ricerche poveriste e comportamentiste più in generale si veda invece P. Fameli, *La chair de l'art. Merleau-Ponty nelle poetiche del comportamento*, «Studi di Estetica», 1, 2016, pp. 129-147.

<sup>16</sup> Anche in questo caso si rivela efficace un rimando al concetto merleau-pontiano di intersoggettività e a quello deweyano di transazione. Su quest'ultimo cfr. J. Dewey, A.F. Bentley, *Conoscenza e transazione* (1949), trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1974.

<sup>17</sup> G. Celant, *Arte Povera*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, De' Foscherari, Bologna 1968, [s.p.].

elementi primigeni”<sup>18</sup>. Opponendosi alle logiche consumiste che hanno ridotto l’artista a “ingranaggio del meccanismo”, Celant entra infatti in aperta polemica con la Pop Art e con il Minimalismo, predicando per l’artista una condotta volta al recupero dell’esserci, all’evasione dal dogma della coerenza e alla conquista di una mobilità operativa “tesa all’identificazione azione-uomo, comportamento-uomo” volta al “senso emergente del vivere dell’uomo”<sup>19</sup>. Riprendendo e approfondendo tali riflessioni, nel 1969, il critico genovese pubblica per l’editore milanese Mazzotta il volume *Arte Povera* includendo anche artisti europei e statunitensi afferenti ai filoni dell’Antiform, della Land Art, della Body Art e dell’Arte Concettuale, perseguendo un atteggiamento che non appare votato a istituire un movimento artistico chiuso e autonomo, quanto a rilevare una più generale tendenza, non soltanto italiana, dell’arte contemporanea, attribuendo alla definizione da lui coniata il carattere di una più ampia categoria estetica<sup>20</sup>.

L’Arte Povera sembra perciò imporsi in quel momento come un modo per etichettare le ricerche di Comportamento nel loro complesso, proponendosi come un campo aperto di convergenze poetiche. Nel corso dei decenni, tuttavia, la trattazione critica di Celant ha comportato un riassorbimento di questa apertura, finendo per indicare l’avventura di un limitato gruppo di artisti italiani frattanto avviatisi su percorsi autonomi e di grande fortuna critica e commerciale. La rinascita del movimento negli anni Ottanta, voluta dal

---

<sup>18</sup> G. Celant, *Arte Povera*, 1969, cit., p. 229.

<sup>19</sup> G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* (1967), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 34. La stessa posizione è ripresa e rimarcata in G. Celant, *Arte Povera*, 1969, cit., pp. 228-229.

<sup>20</sup> Come rilevato anche da G. Lista, *Specificità e percorso storico dell’Arte Povera*, in Id. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011, p. 182. Già negli *Appunti per una guerriglia* di Celant si legge che l’Arte Povera non intende essere una specifica corrente bensì “un modo di comportarsi”. Cfr. G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, cit., p. 34. Queste possibilità di relazione erano state confermate nel 1969 anche da Harald Szeemann con la mitica *When Attitudes Become Form*, decretando quanto labili fossero i confini tra Land Art, Body Art, Arte Concettuale e Antiform, dato che ciascuno di essi coglieva sempre solo un singolo aspetto del comportarsi. Si veda il testo introduttivo di Szeemann in *Live in your head. When attitudes become form. Works Concepts Processes Situations Informations*, Kunsthalle, Bern 1969. Per approfondimenti sulla mostra e sulla sua importanza storica si veda G. Celant (a cura di), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano 2013. Utile anche la lettura di C. Rattemeyer, *Exhibiting the new art. “Op Losse Schroeven” and “When attitudes become form” 1969*, Afterall, London 2010 e L. Conte, *Le mostre Op Losse Schroeven. Situations en Cryptostructuren e Live in your head. When attitudes become form. Alcune riflessioni*, in Ead. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, “Quaderni di Scultura Contemporanea”, vol. 9, Edizioni della Cometa, Salerno 2010, pp. 91-108. Tra le altre rassegne istituzionali dell’epoca orientate a mettere in luce le sintonie tra le varie tendenze concettuali e processuali si devono ricordare *Op Losse Schroeven. Situations en cryptostructuren*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969; *Anti-Illusion. Procedures/Materials*, a cura di Marcia Tucker e James Monte, Whitney Museum, New York 1969; *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, Museo Civico, Bologna 1970; *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, a cura di Germano Celant, Galleria Civica, Torino 1970; *Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde*, a cura di Jean-Christophe Ammann, Kunstmuseum, Lucerna 1970.

suo teorico in funzione di “conflitto”, contro il ritorno alla pittura di quel decennio<sup>21</sup>, ha favorito sia la sua cristallizzazione sia la sua consacrazione nel solco di una presunta identità italiana proprio nel momento in cui il sistema artistico mondiale ne decreta una collocazione internazionale<sup>22</sup>. Nel corso degli ultimi trent’anni circa è venuta perciò a imporsi, nel susseguirsi di grandi retrospettive, l’idea di un movimento circostanziabile a un ristretto numero di artisti italiani, in evidente contraddizione con le premesse storiche del fenomeno, che ha visto transitare al suo interno o al suo fianco anche altre e valide personalità. A ciò si aggiunge un’altra aggravante, ossia la scelta di esporre o di pubblicare anche nei cataloghi più sistematici opere estranee a quell’area di ricerca e appartenenti a periodi precedenti al 1967, atto di nascita dell’Arte Povera, o successivi al 1971, anno in cui lo stesso Celant aveva dichiarato conclusasi e fallita l’avventura poverista<sup>23</sup>, facendole così rientrare nel suo alveo, ingenerando non poche confusioni sul piano della ricezione critica. Non si può certo negare un’operatività di gruppo in quello stretto giro di anni, ma non si può neppure ignorare l’eccessiva varietà delle soluzioni messe in atto, al punto da portarci ad asserire che quell’attività sia stata dettata perlopiù da contingenze, dalle occasioni espositive volute da Celant, piuttosto che da strette consonanze poetiche tra gli autori<sup>24</sup>. Né possono bastare motivazioni di ordine ideologico, anch’esse dettate da un preciso e circoscritto clima, quello del Sessantotto, che non era esclusivo appannaggio dei Poveristi, perché sentito e sostenuto anche da artisti italiani pop, neo-concreti e cinetico-programmati<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Come affermato dallo stesso critico in G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 17. L’opposizione ai valori dei nuovi espressionismi pittorici degli anni Ottanta si manifesta nell’attività di Celant attraverso il sostegno critico di un’arte definita da lui stesso “inespressionista”, come si riscontra in G. Celant, *Inespressionismo. L’arte oltre il contemporaneo*, Costa & Nolan, Genova 1988 e Id. (a cura di), *Periodi di marmo. Arte verso l’inespressionismo*, Electa, Milano 1989.

<sup>22</sup> Come rilevato in F. Pola, *Un contesto internazionale. Arte Povera 1968-70*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, p. 14. Cfr. G. Celant, *Per un’identità italiana* (1981), in Id., *Arte Povera*, Allemandi, Torino 1989, pp. 25-54. Su questa problematica si veda anche L. Pratesi, S. Ciglia, C. Pirozzi, *Arte come identità. Una questione italiana*, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 78-82.

<sup>23</sup> G. Celant, *Senza titolo* (1971), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 154.

<sup>24</sup> Utili in proposito queste affermazioni di Giovanni Anselmo: “Anche Germano Celant diceva che forse l’Arte povera non è mai esistita. È stato un momento di convergenze: diverse persone si sono trovate ad agire in un certo modo che non era più quello dei periodi precedenti, e si sono riunite. È stato un periodo brevissimo che va dal 1967 al 1972 e durante il quale abbiamo partecipato ad alcune mostre. Poi ognuno ha continuato a camminare lungo il suo sentiero”. Da una conversazione con l’autore torinese risalente al 2001 e riportata in P. Vagheggi, *Contemporanei. Conversazioni d’artista*, Skira, Milano 2006, p. 39.

<sup>25</sup> Cfr. L. Vergine (a cura di), *Attraverso l’arte. Pratica politica/pagare il ’68*, Arcana, Roma 1976. Sui limiti dei “monopoli interpretativi” di taglio ideologico in merito all’arte italiana del secondo Novecento si è espresso di recente M. Dantini, *Arte italiana postbellica. Prospettive e metodi*, «Predella», 37, 2015, pp. 11-35.

La proposta celantiana di un'arte da definirsi "povera" presenta, già a partire dalle sue origini, incongruenze e contraddizioni che non permettono di individuarne una specifica natura<sup>26</sup>. In primis, l'utilizzo ambiguo del termine "povero" che, dichiaratamente riferito alla dimensione semantica dell'opera, è stato spesso declinato dallo stesso Celant anche nella sua altra accezione di "umile", a indicare l'ideologia di un rifiuto dei valori di una società borghese e consumista, con rimando al grande esempio di San Francesco<sup>27</sup>, spogliatosi dei suoi averi in favore di un rinnovato contatto con la natura. Non manca certo, in alcune opere poveriste quali *Il mio letto così come dev'essere* (1968) di Pier Paolo Calzolari oppure a *Pane Alfabeto* (1969) di Giuseppe Penone, l'anelito a una riscoperta di una dimensione umile, di quello "stile dello stretto necessario" che trova solidi sostegni ideologici in Herbert Marcuse e in Goffredo Parise<sup>28</sup>. Ma proprio la presenza di valori simbolici e retorici così forti in simili opere, cariche di afflato panico, contravviene al fondamentale proposito di un impoverimento semantico dell'opera. La contraddizione si fa ancora più evidente se si considera anche che inizialmente, secondo Celant, l'attenersi alla pura esistenza fisica debba implicare il rifiuto "di ogni scolastica concettuale", mentre solo pochi mesi dopo definisce l'Arte Povera come "un ritorno al medioevo, non soltanto dal punto di vista tecnico" ma "anche poetico"<sup>29</sup>. Si tratta di un legame ribadito con forza anche negli anni Ottanta, attraverso riconosciute radici, oltre che nel Medioevo, anche nel Barocco e nel Neoclassicismo, a detta del critico genovese, al fine di "sostenere l'impatto analitico del riduzionismo americano"<sup>30</sup>, ma in evidente discordanza con i precetti della regressione deculturale e del ritorno al primigenio che ispirava le sue mosse iniziali.

---

<sup>26</sup> Si vedano in merito le considerazioni avanzate da C. Gilman, *Ripensando l'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 84-93.

<sup>27</sup> Si veda in proposito G. Lista, *Arte Povera*, 5 Continents, Milano 2006, pp. 26-30.

<sup>28</sup> Per Herbert Marcuse infatti "i soli bisogni che hanno un diritto illimitato a essere soddisfatti sono quelli vitali: il cibo, il vestire, un'abitazione adeguata al livello di cultura che è possibile raggiungere. La soddisfazione di questi bisogni è un requisito necessario per poter soddisfare tutti gli altri bisogni, sia quelli non sublimati sia quelli sublimati". H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), trad. it., Einaudi, Torino 1968, p. 25. Marcuse è ricordato da Celant tra i filosofi che hanno ispirato le vie di ricerca dell'Arte Povera in G. Celant, *Arte Povera*, 2011, cit., p. 4. Affermazioni analoghe a quelle di Marcuse ricorrono in G. Parise, *Il rimedio è la povertà* (1974), in Id., *Dobbiamo disobbedire*, Adelphi, Milano 2013, pp. 17-22, dove la povertà viene intesa non come miseria ma come "educazione elementare delle cose che ci sono utili e anche dilettevoli alla vita" (p. 19).

<sup>29</sup> Come rilevato da G. Lista, *Arte Povera*, cit., p. 28.

<sup>30</sup> G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, cit., p. 16.

Suona poi come una contraddizione in termini quell'affermazione di Celant per cui l'Arte Povera costituisca "un inno all'elemento banale e primario"<sup>31</sup> se si considerano le specifiche accezioni dei due aggettivi e i correlati valori estetici e sociali. Se il primo suole infatti indicare tutto ciò che si pone come ovvio, scontato o di scarso pregio nel mondo della secondarietà, cioè dei prodotti artificiali, il secondo indica invece le forze e le proprietà naturali e psichiche, come già rilevato da Calvesi, al punto da rendere impossibile la loro assimilazione. Questa impossibilità è stata rilevata e problematizzata già nel 1968 da Francesco Arcangeli, con il giusto ammonimento che i due attributi non potessero che fare capo a poetiche opposte, sull'esempio dello scarto che correva tra l'infocata primarietà del gesto informale e la celebrata banalità dell'oggetto pop. Il critico bolognese definisce infatti quella descritta da Celant come "una poetica, se non schizofrenica, perlomeno schizoide"<sup>32</sup>, in cui la pur prolifica proposta di un'infrazione del dogma della coerenza stilistica rischia di annichilire la genuinità delle sue istanze se eccede nel diventare incoerenza teoretica e operativa.

Si deve rilevare, inoltre, che il ritorno alla natura e agli elementi primigeni dell'Arte Povera non ha mai rinunciato, a dispetto delle più diffuse affermazioni di Celant, a un utilizzo sensibile della tecnologia coeva, dalle barre al neon ai moduli industriali, dalle serpentine frigorifere a mezzi come fotografia e videotape per la documentazione di gesti e azioni, ragionando piuttosto sulla conciliabilità tra le materie organiche e naturali e le nuove forme di una cultura materiale che, attraverso i portenti dell'elettronica, si è fatta sempre più leggera e dinamica. È questa la prospettiva teorica offerta, proprio in quegli anni, anche dal culturologo canadese Marshall McLuhan, non a caso menzionato da Celant nei suoi *Appunti per una guerriglia*, che vede nella sollecitazione sinestetica offerta dalle nuove tecnologie la restaurazione di condizioni percettive assimilabili a quelle delle culture primitive, aprendo a molteplici e fruttuosi dialoghi estetici tra la società postmoderna e più antiche civiltà.

L'ostinata opposizione dell'Arte Povera al secolare paradigma della rappresentazione porta inoltre il critico genovese a proscrivere qualsiasi soluzione rispondente all'ordine di un'iconografia, di un repertorio visivo codificato, promuovendo una regressione agli elementi primigeni dati nella loro più immediata e brutta materialità. Si tratta di un punto cruciale per l'impresa poverista, dato che il suo piglio "iconoclasta" viene ribadito con

---

<sup>31</sup> G. Celant, *Arte povera* (1968), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 48.

<sup>32</sup> F. Arcangeli, *Banale o primario?*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, cit., [s.p.].

forza anche al momento della sua rinascita negli anni Ottanta<sup>33</sup>. Eppure alcuni degli artisti coinvolti hanno messo a punto sin da subito soluzioni facenti leva su un preciso e riconoscibile repertorio di icone, con tanto di citazioni colte, come dimostrano opere del 1967 divenute ormai emblematiche dell'Arte Povera quali la *Venere degli stracci* di Pistoletto o il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Paolini. Esiti certo di una ricerca d'avanguardia che avverte la necessità di confrontarsi con una consolidata e secolare eredità culturale, forse anche per potersene riscattare, quasi in funzione omeopatica. I capolavori dei musei vengono, infatti, riconsiderati al pari di altri oggetti banali, insignificanti, e messi in relazione con essi, secondo un approccio che guarda al primo De Chirico, ora praticabile anche sul piano del *ready-made* grazie alla possibilità di riprodurli in serie o in fotografia. Nonostante questa loro valenza indicale, oggettuale, risulta tuttavia assai difficile trascurare il loro portato iconografico e culturale, tanto più se la scelta degli artisti è ricaduta su quelle istanze proprio per quei loro connotati<sup>34</sup>. Se così fosse, l'Arte Povera troverebbe allora quella sua presunta identità italiana nella citazione del classico e del passato<sup>35</sup> (in quegli anni appannaggio pressoché esclusivo di artisti nazionali) o nella riedizione di codificate simbologie, perseguendo però un atteggiamento del tutto incompatibile con i presupposti originari del movimento stesso. Le contraddizioni critiche e teoriche cresciute in seno all'Arte Povera negli ultimi quarant'anni richiedono dunque un suo netto ripensamento sia alla luce di paradigmi critici alternativi sia attraverso quelle che si offrono come le più incontestabili "verità" dell'arte, ossia le poetiche, le scelte pratiche e operative degli artisti, le sole atte a indicarci una più obiettiva via di comprensione dei fenomeni<sup>36</sup>. Una simile indagine, condotta su un periodo in cui i dialoghi tra le nazioni e i continenti sono continui e fertili, non può inoltre non tenere conto delle proposte teoriche e pratiche avanzate sul

---

<sup>33</sup> G. Celant, *Un'arte iconoclasta* (1984), in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 109-111.

<sup>34</sup> Significativa in tal senso l'esperienza di T. Catalano, *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*, Gap Studio d'Arte Contemporanea, Roma 1971. Sulle pratiche citazioniste nel secondo Novecento si vedano R. Barilli, *La ripetizione differente* (1974), Studio Marconi, Milano 2014; Id. (a cura di), *La citazione. Arte in Italia negli anni '70 e '80*, Mazzotta, Milano 1998; M.R. Dagostino, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma 2006; L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia, Milano 2013; V. Trione (a cura di), *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, Electa, Milano 2013.

<sup>35</sup> Come affermato anche in G. Lista, *Arte Povera*, cit., p. 35.

<sup>36</sup> Secondo i precetti metodologici di L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte* (1962), Mursia, Milano 1997, pp. 49-64.

piano internazionale e porle in stretta correlazione con quelle italiane, al fine di offrire una più chiara e completa visione d'insieme.

## 1.2. Vitalità della materia. Dall'Arte Microemotiva all'Informale freddo

Il rapporto con la materia e la ridefinizione estetica delle sue proprietà fisiche assumono un ruolo centrale nell'esperienza poverista. Le forze di compressione, di dilatazione, di disgregazione e i differenti impulsi direttivi della materia si costituiscono nelle ricerche italiane come espedienti plastici atti a garantire una vitalistica mutevolezza, accordando all'opera una valenza processuale, istanza di una più generale vocazione "performativa" dell'opera poverista<sup>37</sup>. Il greco Jannis Kounellis (1936-2017) cerca e concentra l'energia di elementi e materiali naturali come terra, carbone, caffè in polvere, cotone, fagioli, lana cardata, granaglie, in accumulazioni e stratificazioni che fungano da catalizzatori estetici, ponendo spesso in dialogo l'infermità dell'organico con il rigore e la rigidità di elementi geometrici di derivazione minimalista, per un conflitto tra pesi e specificità iletiche. L'attenzione alla materia viva, data nella sua più incontaminata immediatezza, si estremizza nell'esibizione diretta del fuoco e di fiamme vive, di un cactus o di un pappagallo, fino all'occupazione di una galleria con dodici cavalli per suscitare una "epifania" dello spazio<sup>38</sup>, evocando l'eterno conflitto tra natura e cultura. Anche nelle strutture ghiaccianti di Pier Paolo Calzolari (1943) prende corpo la tensione dialettica tra forze organiche e forme artificiali: un processo di congelamento aggredisce infatti tubi e fogli di piombo, ribaltando il consueto prevaricare della rettificazione artificiale

---

<sup>37</sup> Sulle valenze performative delle opere poveriste si veda C. Zambianchi, "Oltre l'oggetto": qualche considerazione su *Arte Povera* e performance, «Ricerche di Storia dell'Arte», 114, XXXVIII, 2014, pp. 35-45.

<sup>38</sup> Ha affermato infatti l'autore: "attraverso la loro presenza, lo spazio si manifesta. I cavalli creano per opposizione il senso perimetrale dello spazio. Non si tratta di considerare il cavallo come una forma, un simbolo, come figura immaginaria o letteraria". J. Kounellis, *L'intensità drammatica come dato positivo* (2006), in G. Lista (a cura di), *Arte Povera*, cit. p. 88. Della nutrita messe di pubblicazioni sull'artista ci limitiamo a segnalare, tra i più significativi, G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983; G. Moure, *Kounellis*, Editions Cercle d'Art, Paris 1991; P.G. Castagnoli (a cura di), *Kounellis*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1995; B. Corà (a cura di), *Kounellis*, Gli Ori, Pistoia 2001; G. Moure (a cura di), *Jannis Kounellis. Works, writings 1958-2000*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2001; M. Codognato, M. D'Argenzio (a cura di), *Jannis Kounellis. Eco nell'oscurità. Scritti e interviste 1966-2002*, Trolley, London 2002; *Kounellis*, Charta, Milano 2002; G. Moure (a cura di), *Jannis Kounellis*, Electa, Milano 2003; B. Corà (a cura di), *Kounellis*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010; Id. (a cura di), *Kounellis*, Hatje Cantz, Berlin 2016; M. Recalcati, *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 149-176.

sulla proliferazione naturale, cui corrisponde anche l'atto di cospargere della polvere di sale depurato su cinghie e superfici metalliche, ottenendo così un effetto visivo analogo a quello della glaciazione. Delicati elementi vegetali come il muschio, le foglie di tabacco o di banano vengono imbastite su anime di stagno dolce o di rame, e spesso irradiate da corsive scritte al neon, cercando una sintesi tra elementi sensoriali e noetici: quelle di Calzolari possono davvero dirsi "operazioni energetiche tese a creare pensiero con la materia, a proiettarlo intatto" per "recuperarlo dopo l'azione"<sup>39</sup>. A più evocative emanazioni di bisogni minimi e modesti, espressi nel segno di una sacralizzazione quasi francescana di semplici situazioni quotidiane<sup>40</sup>, si accostano infatti le eccitazioni di una febbre alchemica, quella della trasformazione della materia, atto di piena adesione alla fenomenicità dell'organico nel suo instancabile divenire.

Già nel 1966 Giovanni Anselmo (1934) si rivela interessato ad assumere in funzione scultorea pesi, strozzature, dilatazioni e compressioni, adottando materiali come legno, formica, polietilene, perspex, sabbia e acqua, approntando eccentrici complessi plastici. Ma matura presto in lui la necessità di un rigenerato contatto con più grandi e invisibili forze mondane, come dimostrano le *Direzioni* (1967), parallelepipedi di pietra, terra o cemento con un ago magnetico incastonato sul lato superiore. L'attrazione del campo geomagnetico determina infatti la fissità dell'ago innescando una tensione vettoriale tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande; la stessa logica si può cogliere nelle sue *Torsioni* (1968), dove fitti avvitamenti di fustagno sono mantenuti dal peso di una barra di ferro o di un blocco di cemento. Si tratta di opere concepite come "la fisicizzazione della forza di un'azione, dell'energia di una situazione"<sup>41</sup>, poste in una condizione di attività che "consente all'opera stessa di coniugare il tempo al presente in funzione della vita"<sup>42</sup>. Ecco perché Anselmo sfida la gravità appendendo dei massi al muro, intensifica

---

<sup>39</sup> T. Trini, *Poetica chiusa di Calzolari*, «Domus», 470, gennaio 1969, p. 50. Per una più approfondita conoscenza dell'autore si vedano *Pier Paolo Calzolari. Opere 1968-1986*, Cooptip, Modena 1986; G. Celant, *Pier Paolo Calzolari*, Urbino Torino 1988; I. Gianelli (a cura di), *Pier Paolo Calzolari*, Charta, Milano 1994 e C. David, B. Corà, M. Bertoni, *Day after day. Pier Paolo Calzolari*, Canale-Pedrini-Persano, Torino 1994.

<sup>40</sup> Si vedano per esempio opere evidentemente cariche di valori simbolici e lirici come *Impazza angelo artista* (1968) e *2000 anni lontano da casa* (1969). Ricordiamo in proposito anche la già citata *Il mio letto così come deve essere*, dove l'ipotetico giaciglio dell'artista è ridotto a una barra di rame plasmata sul profilo della sua colonna vertebrale e dal diametro corrispondente alla circonferenza del suo stesso polso, avvolta nel muschio e adagiata su delle foglie di banano.

<sup>41</sup> G. Anselmo, s.t., in G. Celant, *Arte Povera*, 1969, p. 109.

<sup>42</sup> G. Anselmo, *L'energia in sé non è mai visibile* (1998), in G. Lista (a cura di), *Arte Povera*, cit., p. 100. Per un'approfondita conoscenza dell'autore si vedano *Giovanni Anselmo*, Hopefulmonster, Firenze 1989;

il respiro della materia schiacciando una spugna tra due barre di ferro, oppure tenta di galvanizzare mediante la corrente elettrica corpi grevi e inanimati come due lastroni di pietra, come a volerli scuotere, farli scattare in un dispiegamento di cariche energetiche. In altri lavori noti, l'autore tenta di stabilire una dialettica aperta tra materiali opposti, legando un cespo di lattuga o un brandello di carne a ieratici blocchi in pietra e granito. Il contrasto fisico tra i materiali si moltiplica nell'antitesi tra il processo aperto della biodegradazione vegetale o dell'imputridimento della carne e il processo chiuso degli accumuli minerari: si pone qui la fertile possibilità di una scultura auto-generativa in cui la materia si modella reagendo all'ambiente, a un lento variare nel tempo.

In piena sintonia con la necessità di attestare il divenire della materia, anche Gilberto Zorio si appresta all'innescò di reazioni chimiche e alla reattività dei materiali a contatto con determinate sostanze, lasciando che del sale marino corroda un'insignificante tenda impermeabile o che il cloruro di cobalto si polarizzi dal rosa al blu rispondendo al grado di umidità ambientale. In altri casi, Zorio affida al solfato di rame e all'acido cloridrico il compito di "scolpire" sali e cristalli sulle estremità di un arco di piombo, o lascia che una resistenza incandescente tracci luminose traiettorie energetiche su frastagliate pelli bovine, come "linee-forza" futuriste tecnologicamente aggiornate. L'impalpabilità dei processi microchimici è poi contrappuntata, nelle ricerche di Zorio, dalla pesantezza di lavori incentrati sulle densità delle masse e sulle forze fisiche, e in questo, gomito a gomito con Anselmo: lo si nota in quegli enormi dispositivi in cui un blocco di cemento pende minaccioso su assembramenti di morbido poliuretano o un tubo in fibrocemento soffoca e stritola una camera d'aria premendola contro il pavimento in condizioni di allarmante instabilità. L'artista torinese è infatti dichiaratamente interessato alle "cose fluide ed elastiche", a "cose senza perimetri laterali e formali"<sup>43</sup> all'insegna di quella *fluidità radicale* che titola una delle sue film-performance di quegli anni. Un interesse per l'elasticità dei materiali sintetici o industriali lo si può riscontrare anche nelle *Living Sculptures* (1966) di Marisa Merz (1926), ameboidi in alluminio simili a meduse che

---

G. Maraniello, A. Vilianni (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Hopefulmonster, Torino 2007 e C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Skira, Milano 2016.

<sup>43</sup> G. Zorio, s.t., in G. Celant, *Arte Povera*, 1969, cit., p. 185. Per approfondimenti sul percorso dell'artista si rimanda a B. Merz, D. Zaccharopoulos, *Gilberto Zorio*, Essegi, Ravenna 1982; *Gilberto Zorio. Opere 1967-1984*, Panini, Modena 1985; *Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Firenze 1988; G. Celant, *Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Firenze 1991; *Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Torino 1996; *Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Torino 2005; G. Maraniello (a cura di), *Gilberto Zorio*, MAMbo, Bologna 2011; M. Beccaria (a cura di), *Gilberto Zorio*, Skira, Milano 2017.

pendono dal soffitto sullo spazio espositivo: emanazioni “luccicanti e opache” di un “ordine effimero” che sottrae l’opera al dogma della “inalterabilità”, in una “assenza dichiarata di controllo”<sup>44</sup>. Nel lavoro del più giovane Giuseppe Penone (1947) si inverte invece nel modo più puro e genuino l’attenzione per il quoziente vitalistico dei processi di crescita naturale, per il silenzioso respiro di una materia viva come il legno. Gioca a suo favore un dato biografico, l’aver vissuto fino al 1968 a Garessio, un paesino alpestre in provincia di Cuneo, dove il contatto con la natura ha dettato le peculiarità della sua ricerca, poi confluite in una fine rielaborazione concettuale dell’albero, assunto a forma simbolica dell’essere stesso. Detto con le sue parole, l’albero, “perso e consumato ogni significato emozionale, formale e culturale, mi appare realmente per quello che è: un elemento vitale in espansione, in proliferazione e in accrescimento continui”<sup>45</sup>.

L’interesse dei Poveristi italiani per le proprietà fisiche della materia costituisce un motivo di forte sintonia con le ricerche postminimaliste d’Oltreoceano radunate sotto le definizioni di Astrazione Eccentrica e di Antiform<sup>46</sup>. L’inclusione di Anselmo e Zorio alla mostra *Nine at Castelli* organizzata da Robert Morris nel 1969, in relazione a Bill Bollinger, Stephen Kaltenbach, Eva Hesse, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra e Keith Sonnier – quasi tutti presenti già in *Eccentric Abstraction* del 1966 – costituisce, in tal senso, un dato alquanto significativo. In merito a questo avvicinamento, Tommaso Trini sottolinea “il carattere non ‘etnico’ del nuovo corso”<sup>47</sup>, constatando oltretutto che se gli artisti italiani e quelli americani “scoprono una sostanziale affinità nei loro lavori riprodotti sulle riviste, pur senza reciproca influenza e con opere l’una diversa dall’altra,

---

<sup>44</sup> T. Trini, *Marisa Merz: una mostra alla Galleria Sperone*, «Domus», 454, settembre 1967, p. 52. Per approfondimenti sull’artista si rimanda al più recente e completo C. Butler, *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, Prestel Publishing, München 2017.

<sup>45</sup> L’affermazione di Giuseppe Penone risale al marzo 1973 ed è riportata in M. Bandini, *Arte Povera a Torino 1972*, Allemandi, Torino 2002, p. 65. Tra le più rilevanti pubblicazioni sull’artista si segnalano G. Celant, *Giuseppe Penone*, Electa, Milano 1989; G. Maraniello, J. Watkins (a cura di), *Giuseppe Penone. Scritti 1968-2008*, MAMbo, Bologna 2009; L. Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, Electa, Milano 2012; *Giuseppe Penone*, Musée de Grenoble, Grenoble 2014; *Giuseppe Penone. Scultura*, Electa, Milano 2016; M. Gioni (a cura di), *Giuseppe Penone. Matrice*, Mondadori Electa, Milano 2017.

<sup>46</sup> Per una dettagliata disamina delle affinità tra questi fenomeni artistici si veda M. Disch, *Process Art e Arte Povera*, in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), Electa, Milano 2013, pp. 122-149. Si veda inoltre L. Conte, *Aspetti della ricerca plastica statunitense della seconda metà degli anni Sessanta: Eccentric Abstraction, Funk Art, Antiform, Process Art*, «Polittico», 4, IV, 2005, pp. 161-177.

<sup>47</sup> T. Trini, *L’immaginazione conquista il terrestre* (1969), in Id., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Johan & Levi, Milano 2017, p. 290.

si riconoscono necessariamente nei medesimi condizionamenti che li hanno portati alle medesime opzioni”<sup>48</sup>. E asserisce con convinzione:

se Mario e Marisa Merz, se Prini e Zorio, Boetti e Anselmo, disponessero di materiali Minnesota o Dow Chemical avanzatissimi, di schemi logici e relativi computer della IBM, non mancherebbero di usarli. Ma allo stesso titolo dei materiali artigianali e casalinghi che si ritrovano. Cioè, come processualità in cui coinvolgersi totalmente, come strumenti di un’esperienza liberatoria e di un’affermazione dei loro bisogni originari<sup>49</sup>.

Una proposta di correlazione sovranazionale tra le tendenze *antiform* e poveriste era del resto già stata avanzata – come Trini non manca di ricordare – già da Piero Gilardi tra il 1967 e il 1968: sotto la definizione di Arte Microemotiva, l’artista e teorico torinese radunava autori europei e statunitensi rilevando un comune interesse per l’operosità delle energie primarie e delle forze della materia, un interesse che poteva trovare corpo tanto in “immagini di pura sensorialità” risultanti dall’espansione o dal trattamento pneumatico delle plastiche industriali quanto nell’innescare di fenomeni fisici e chimici esibiti nel loro divenire<sup>50</sup>. Da questa prospettiva si comprende facilmente che la scelta di utilizzare un materiale organico o sintetico non ponga di volta in volta un diverso problema, ma sia un diverso modo di rispondere alla medesima necessità: eludere le costrizioni formative mantenendo la materia a una condizione precategoriale, per come essa si manifesta “prima della forma”<sup>51</sup>. Si possono pertanto individuare, entro quella che ormai si può indicare come una comune area di ricerca, un versante “biomorfico”, indirizzato alla simulazione delle forme e delle qualità fisiche dell’organico mediante materiali sintetici, e un versante “biologico”, orientato alla diretta assunzione di materie naturali. Comune denominatore resta, certo, il superamento della staticità oggettiva

---

<sup>48</sup> T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia* (1969), in Id., *Mezzo secolo di arte intera*, cit., p. 283.

<sup>49</sup> Ivi, p. 285.

<sup>50</sup> Cfr. P. Gilardi, *Microemotive Art* (1968), in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, cit., pp. 48-51 e P. Gilardi, *Arte Microemotiva* (1968), in Id., *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Prearo, Milano 2016, pp. 99-101. Primi appunti sull’Arte Microemotiva compaiono già in P. Gilardi, *Il mistero dell’energia. Un’avventura underground* (1967), ora in Id., *La mia biopolitica*, cit., pp. 23-25. Utile anche la lettura di Id., *Diario da New York* (1967) e *Diario dall’Olanda* (1968), ora in Id., *La mia biopolitica*, cit., pp. 209-212, in cui Gilardi insiste sulle consonanze tra le varie aree della ricerca. Per ulteriori approfondimenti sull’Arte Microemotiva si veda L. Conte, *Piero Gilardi e l’arte microemotiva*, in Ead. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta*, cit., pp. 71-90.

<sup>51</sup> A proposito del termine “Antiform”, Jole De Sanna fa notare infatti che il prefisso “anti-”, posto di fronte a parole di origine latina (come “forma”), non assume l’accezione di “contro” ma sta a indicare una condizione di anteriorità o di precedenza nel tempo. Cfr. J. De Sanna, *Forma. L’idea degli artisti 1943-1997*, Costa & Nolan, Genova 1999, p. 149.

mediante “un ‘micromovimento’ libero e individuato”<sup>52</sup> che apporti nel fruitore una dilatazione e una intensificazione dell’esperienza percettiva.

Già nel 1966 Lucy Lippard rileva nella nuova tendenza plastica un ripensamento della pratica scultorea come atto di dilatazione o di sfaldamento della materia che abolisce la convenzione della modellazione: per questo la scelta degli artisti ricade sull’utilizzo di materiali soffici o fluidi, meno disposti a farsi costringere nel rigore di forme definite. La morfologia organicista dell’Astrazione Eccentrica, che in vari esiti appare tesa a stabilire una profonda relazione con le forme del corpo umano e con le energie erotico-libidiche che lo attraversano, abolisce la dicotomia forma-contenuto per aprire il fruitore a una più intensa esperienza tattile della materia, evocando una più immediata risposta sensoriale. La critica americana rileva infatti che nell’Astrazione Eccentrica vige un trattamento “pittorico” della materia che trova le sue radici in quelle tendenze informali degli anni Cinquanta apertesi a inedite possibilità plastiche<sup>53</sup>. Nel 1968, di fronte a una situazione più matura, Robert Morris nota che l’attenzione degli artisti più avanzati si è spostata da una modellazione formale del materiale a un’indagine delle sue forze fisiche, delle sue proprietà e delle sue tendenze intrinseche, contro i limiti che la costruzione e la progettazione impongono al materiale stesso. Il limite ottico imposto da procedimenti formativi rigidi e schematici viene ora superato in virtù di indagini genuinamente fisiche che espongono la materia alle forze dell’ambiente, lasciando che essa segua le sue stesse propensioni, risolvendo l’opera in mucchi, cataste e processi in cui casualità e indeterminatezza appaiono come le uniche leggi plastiche<sup>54</sup>. Nelle sue osservazioni, Morris riconosce a Pollock il merito di aver posto per primo un’attenzione al processo, attenendosi a esso come “parte della forma finale del lavoro”, contribuendo così a “una revisione profonda del ruolo sia del materiale sia degli attrezzi nel fare” e

---

<sup>52</sup> P. Gilardi, *Microemotive Art*, cit., p. 51. Nel mettere in luce la vocazione all’*environment* e le proprietà biomorfiche dell’Arte Microemotiva, Gilardi tiene fede a una proposta avanzata da Lucy Lippard nel testo di *Eccentric Abstraction* individuandone le più dirette anticipazioni nelle calde e colorate esperienze della Funk Art californiana, portate ora verso un più sensibile e fattivo slancio vitalistico. Sul movimento californiano si veda P. Selz, *Funk*, The Regents of the University of California, Berkeley 1967. Per una comprensione della Funk Art in relazione al contesto culturale californiano più in generale si rimanda invece a T. Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980. An Illustrated History*, University of California, Los Angeles 1985 e B. Engelbach, F. Wappler, H. Winkler, *Looking for Mushrooms. Beat Poets, Hippies, Funk, Minimal Art San Francisco 1955-68*, Museum Ludwig, Köln 2008.

<sup>53</sup> Scrive infatti la critica statunitense: “Eccentric abstraction has little in common with the sculpture of the fifties [...] the eccentric idiom is more closely related to abstract painting than to any sculptural forms. [...] Eccentric abstraction is more allied to the nonformal tradition devoted to opening up new areas of materials, shape, color, and sensuous experience”. L. Lippard, *Eccentric Abstraction*, cit., p. 99.

<sup>54</sup> Cfr. R. Morris, *Antiform*, cit., pp. 72-75.

riconoscendo le proprietà fisiche della materia e le sue “tendenze intrinseche” in virtù di una loro “rivelazione più diretta”<sup>55</sup>. Al pari di Morris, anche Robert Smithson, nel 1968, attribuisce a Pollock il merito di aver rivelato “un senso torrenziale del *materiale*” rendendo le sue tele “simili a spruzzi di sedimenti marini”, come “depositi di vernice” che “provocano strati e croste che non suggeriscono alcunché di *formale*”, costituendosi piuttosto come “una metafora fisica priva di realismo o naturalismo”<sup>56</sup>.

All'affacciarsi del nuovo uso di materie naturali nella ricerca italiana nel 1967, anche Calvesi rileva possibili correlazioni con le poetiche dell'Informale storico, proprio per il riemergere di quelle che egli stesso ha definito le “strutture del primario”, sottolineando però che le soluzioni di un Pollock, di un Fontana, di un Burri o di un Fautrier, date perlopiù entro lo spazio virtuale della tela, si limitavano ancora a costituire i segni simbolici dell'azione piuttosto che l'azione stessa, in una “rappresentazione mitica e indiretta di un rapporto basilare con la vita”<sup>57</sup>. Ora invece il rapporto con la realtà si fa più diretto e coinvolgente, occupa concretamente lo spazio della vita avvicinandosi in modo più immediato alle strutture del primario<sup>58</sup>. Simili considerazioni trovano una più sistematica formulazione, già nel 1968, con Renato Barilli, che parla appunto di un Informale “freddo” o “tecnologico”, sottolineando come questo rinnovato rapporto con la primarietà, con i tratti più elementari dell'esistenza, sia potenziato da un vivificante rapporto con le nuove tecnologie<sup>59</sup>. Ribadendo la tendenza sempre più scoperta dell'arte contemporanea verso la conquista dello spazio esistenziale, quello delle percezioni, delle relazioni e delle transazioni<sup>60</sup>, Barilli ribadisce il valore della microemotività

---

<sup>55</sup> Ivi, pp. 73-74. L'artista e teorico statunitense menziona anche il lavoro di Morris Louis, affermando che “sotto certi aspetti Louis fu ancora più vicino alla materia quando usò il contenitore stesso per versare la vernice”. Ivi, p. 74.

<sup>56</sup> R. Smithson, *Una sedimentazione mentale. Progetti di terra* (1968), trad. it., in G. Celant, *Precronistoria*, cit., p. 99. La pratica di far colare la vernice direttamente dal barattolo, adottata da Morris Louis e menzionata da Robert Morris, ha trovato con Smithson una sua applicazione su più larga scala in operazioni del 1969 come *Asphalt Rundown*, in cui fa scaricare del catrame in un burrone da un camion della spazzatura, e *Glue Pour*, in cui fa rovesciare della colla liquida da un barile. Per una conoscenza dell'artista si vedano N. Holt (a cura di), *The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*, University Press, New York 1979; R.C. Hobbs et al., *Robert Smithson. Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca 1981; J.D. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996; I. Commandeur, T. Van Riemsdijk-Zandee, *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda, Amsterdam 2012.

<sup>57</sup> M. Calvesi, *Strutture collettive del primario*, cit., p. 119.

<sup>58</sup> Ricordiamo che Celant parla esplicitamente di un “ritorno al primario” nei primi testi sull'Arte Povera. Cfr. G. Celant, *Arte Povera*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, cit., [s.p.].

<sup>59</sup> R. Barilli, *Un informale tecnologico?*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, cit., [s.p.].

<sup>60</sup> A questo proposito si veda anche R. Barilli, *Lo spazio nella ricerca d'oggi* (1967), in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, cit., pp. 9-15.

gilardiana come chiave di una nuova relazione arte-mondo e vede in quelle poetiche un rilancio di forme “aperte” che non ha lasciato indifferente lo stesso Celant, il quale ha successivamente accettato e ripreso la proposta del critico bolognese facendone una sintesi di apprezzabile lucidità:

Considerando l’informale freddo quale alternativa storica al lavoro di artisti come Pollock, Fontana, Mathieu, Dubuffet, Burri, Kline, Wols, Fautrier, si può notare come questo non-movimento (identificabile con la produzione di artisti quali La Monte Young, Riley, Reiner, Morris, Paolini, Beuys, Gruppo Fluxus, Manzoni, Klein, Kaprow, Rauschenberg, Vautier, Johns, Paxton, Flynt, De Maria, Kounellis, ecc.) anche quando sembra adottare in qualche caso gli esperimenti linguistici dell’informale caldo, quale la materia, se ne distacchi per fini totalmente diversi, che sono quelli dell’esaltazione del medium usato, inteso come entità autosignificante. La materia, che con l’informale caldo viene sublimata visivamente per esaltare la carica esistenziale del soggetto umano, con l’informale freddo viene infatti solo scelta ed ostentata nella sua essenza primaria e nella sua naturalità complessa. È un’entità energetico-mentale, vive la sua massima essenza, sia biologica sia tecnologica, non viene organizzata in un sistema ‘altro’, ma scoperta e presentata, da leggersi nella sua ovvietà e banalità quotidiana. È un medium autosignificante d’uso quotidiano ed extra-artistico, si mescola cioè agli altri media, è corpo insieme con gli altri corpi, mass-media insieme con gli altri mass-media<sup>61</sup>.

Se infatti, come nota Barilli, le poetiche dell’Informale storico vivevano questo ritorno al primario come pura regressione, ontogenetica o filogenetica a seconda dei casi, con il conseguente rifiuto di ogni prodotto della secondarietà, cioè tecnologico o artificiale, le poetiche di questa nuova informalità vengono a stabilire un più maturo dialogo con i mezzi e i materiali dell’oggi, posto che essere-nel-mondo significa, inevitabilmente, confrontarsi di continuo con quelle entità, in quanto “estensioni” dell’uomo stesso. Il pittore informale, con le sue colature, i suoi graffi, i suoi gesti, in definitiva, lasciava una traccia del proprio passaggio affidando a dense stratificazioni di materia il senso di un’attestazione di esistenza; con Arte Povera, Arte Microemotiva, Antiform, Land Art o Body Art, nate tutte sotto “la spinta forte e perturbante dell’informe”<sup>62</sup>, quei gesti e quei

---

<sup>61</sup> Si veda G. Celant, *Book as artwork 1960/1970*, «Data», 1, settembre 1971, p. 35. A proposito del passaggio dall’Informale “caldo” a quello “freddo”, Celant riconoscerà, in uno scritto successivo, lo sviluppo delle combustioni di Alberto Burri nelle ricerche di artisti più giovani, limitandosi ad asserire che queste “malattie” della materia, questi tumori che la consumano, “sicuramente danno sfogo ai lavori delle generazioni successive, quando la lava erutta dal cratere e arriva ad occupare lo spazio della galleria e del museo”. G. Celant, *Alberto Burri* (1984), in Id., *Arte dall’Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 56. Nonostante la validità dell’affermazione di Celant, Burri rifiuterà di essere indicato come il precursore di certi approcci al trattamento della materia sorti in seno all’Arte Povera. Si veda in merito S. Zorzi, *Parola di Burri*, Allemandi, Torino 1995, pp. 79-80.

<sup>62</sup> R. Barilli, *Gennaio 70* (1970), in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, cit., p. 67.

grumi esondano dai limiti della tela per offrirsi nella totalità inglobante dello spazio reale. Proprio qui sta la distinzione tra “caldo” e “freddo” elaborata da Barilli a partire dalle teorie di McLuhan<sup>63</sup>, riprese anche da Gilardi<sup>64</sup>: a una condizione monosensoriale, prettamente visiva dell’opera, si oppone ora una condizione polisensoriale, ambientale e partecipativa che sollecita l’attivazione simultanea di più sensi.

Precisa infatti Barilli che “i feltri cascanti di Bob Morris, o i cumuli di cartacce proposti da Oppenheim, i pavimenti sporchi di Merz, i mucchi di terra, le fosse e gli scavi di tanti altri vogliono aggredire e sorprendere prima di tutto per la loro consistenza fisica, ‘opaca’, come si usa dire a indicare che la luce di un principio formale non riesce quasi a penetrare in tanto spessore”. Per questo motivo, ancora secondo il critico bolognese, “si devono considerare insufficienti i tentativi di spiegare l’Arte povera con i soli ‘precedenti’ storici del Futurismo e del Dadaismo”, movimenti esemplari “nel predicare il decondizionamento dell’artista da forme, ordini, comportamenti convenzionali”, ma vissuto ancora a uno stadio laboratoriale, di elaborazione teorica, e con esiti limitati sul piano pratico. Sulle poetiche poveriste, *antiform*, *land* o microemotive, “occorre invece congetturare l’innesto [...] di una profonda intuizione della materia intesa anche e soprattutto come quantità e opacità, quale solo seppero avere gli anni informali”<sup>65</sup>.

Nella nuova informalità di fine anni Sessanta si ripropongono infatti, in modi aggiornati e tangibili, le proprietà strutturali dell’Informale storico rilevate da Umberto Eco in *Opera aperta*, il suo tendere a una “configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza” in cui si compia concretamente il tentativo di “introdurre un certo ‘movimento’ all’interno dell’opera”, manifestando così la presenza di “una connaturata vibratilità” in relazione a “un più intimo contatto con l’ambiente”<sup>66</sup>. I segni e le tracce

---

<sup>63</sup> M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1964), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 42-50. La versatile distinzione posta da McLuhan risulta ancora di grande attualità, come si evince anche dalla recente trattazione avanzata in A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, pp. 194-197.

<sup>64</sup> “Il comportamento degli artisti microemotivi sembra aderire a un ‘rituale percettivo’ collettivo e globale: è un circuito mentale libero ma integrale come il circuito della ‘informazione elettrica’ postulato da McLuhan”. P. Gilardi, *L’energia primaria e gli artisti “microemotivi”* (1968), in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 102.

<sup>65</sup> R. Barilli, *Gennaio 70*, cit., p. 68.

<sup>66</sup> U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 1971, pp. 146-147. Le teorie e gli studi di Eco sono noti a Celant almeno a partire dagli anni dell’università e dell’attività redazionale svolta per la rivista «Marcatré». Si vedano in proposito le dichiarazioni di G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, cit., pp. 13-14. Più generali relazioni teoriche tra *Opera aperta* e l’Arte Povera sono sottolineate da C. Criticos, *Reading Arte Povera*, cit., p. 68; G. Lista, *Arte Povera*, cit., p. 14 e C. Gilman, *Ripensando l’Arte Povera*, cit., p. 90.

delle opere microemotive, proprio come quelle dell'Informale storico, “si compongono come costellazioni in cui la relazione strutturale non è determinata, in partenza, in modo univoco”, disponendosi piuttosto alla vitalità di una “metamorfosi continua”<sup>67</sup>, proprio come quella di un processo in atto. Se ora la materia viene esibita nella sua processualità indeterminata, il gesto informale originario si evolve e si autonomizza fino a esibirsi direttamente: il corpo dell'artista agisce ora nello spazio facendo valere le ragioni stesse del suo esserci, disponendosi a verifiche di esistenza come quelle condotte, oltreoceano, da un autore come Bruce Nauman partito, non a caso, dall'Astrazione Eccentrica<sup>68</sup>. Del resto lo stesso Gilardi contemplava, nell'ambito delle ricerche microemotive, operazioni tese a mostrare il “gesto” o il “comportamento fisico” dell'artista, anche in vista di una rivalutazione ontologica del soggetto stesso<sup>69</sup>. Vie di ricerca, queste, che mantengono ancora un certo legame con la lezione di Pollock se consideriamo che già nel 1958 un pioniere del Comportamento come lo statunitense Allan Kaprow ha riconosciuto nel *dripping* pollockiano l'embrione di pratiche performative come quelle dell'*happening*, con la promessa di un'intercambiabilità tra l'artista, il fruitore e il mondo esterno<sup>70</sup>. La relazione tra le poetiche microemotive e quelle informali non si limitano però a sole affinità morfologiche, radicandosi anzi in più profonde ragioni epistemologiche: per entrambe le tendenze sono infatti le idee del pragmatismo, dell'esistenzialismo e della fenomenologia ad autorizzare e sollecitare l'urgenza di una radicale rivalutazione della corporalità, dell'esperienza e della percezione come atti di un'esteticità primaria e irrinunciabile nel determinare il nostro rapporto con il mondo e l'esistenza<sup>71</sup>. È proprio

---

<sup>67</sup> U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 150.

<sup>68</sup> Si veda in merito R. Barilli, *Minimalismo, Land Art, Anti-Form*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano 1976, pp. 63-64.

<sup>69</sup> P. Gilardi, *Microemotive Art*, cit., p. 51. Successivamente, in merito a queste problematiche, Gilardi avrebbe sottolineato che l'obiettivo degli artisti microemotivi “era di ritrovare un'energia primaria, direi proprio ontologica, nello spazio interiore del soggetto che si esprimeva attraverso azioni e non oggetti, che invece esprimevano codificazioni”. Da *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in C. Spadoni (a cura di), *Piero Gilardi*, Mazzotta, Milano 1999, pp. 32-34.

<sup>70</sup> Scrive infatti l'artista e teorico statunitense: “le mani e il corpo fanno cadere la pittura e stanno ‘nella’ tela e si sottomettono all'oggettività dei segni, consentendo loro di avvilupparci e di assalirci. Questa instabilità è davvero lontana dall'idea di un quadro ‘completo’. L'artista, lo spettatore e il mondo esterno sono troppo intercambiabilmente coinvolti qui”. A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), in Id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley 2003, p. 5 [trad. mia].

<sup>71</sup> I rapporti che l'Informale ha intrattenuto con le teorie pragmatiste, esistenzialiste e fenomenologiche sono ribaditi in innumerevoli sedi critiche. Tra le più esplicite e riassuntive ci limitiamo a segnalare R. Barilli, *Considerazioni sull'Informale* (1961), in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume primo. La ricerca artistica negli anni '50 e '60* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 38-54; R. Pasini, *L'Informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Clueb, Bologna 1995, pp. 31-32; F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Vita & Pensiero, Milano 2004, pp. 194-206. Per quanto riguarda

questa prospettiva a permetterci di leggere i processi e le azioni di Anselmo, Calzolari, Penone o Zorio come segmenti estetizzati dell'incessante e vitale divenire del mondo.

### 1.3. L'identità ambigua degli *Igloo* di Mario Merz

Il coinvolgimento di Mario Merz (1925-2003) nelle vicende dell'Arte Povera costituisce un fatto di grande interesse per un'indagine sui rapporti tra le tendenze microemotive e l'Informale storico: più anziano degli altri Poveristi di circa vent'anni, Merz ha infatti compiuto il suo esordio artistico proprio nell'ambito della pittura informale, da cui si è via via allontanato per sperimentare linguaggi più freddi, ambientali, ma pur sempre votati a esaltare i valori della materia. Il confronto con l'oggetto, condotto in varie opere a partire dalla metà degli anni Sessanta, non asseconda infatti le ancora vigenti logiche pop ma si orienta già in direzione di problematiche processuali: gli oggetti vengono adoperati come elementi di relazione per comporre circuiti alogici esteriorizzati e posti direttamente nello spazio concreto della percezione. "Queste forme – afferma lo stesso Merz – hanno una ragione necessaria in quanto esprimono la tensione emozionale tra superficie e forma proponendo un senso nuovo dello spazio"<sup>72</sup>. A definire questo senso nuovo dello spazio contribuisce l'uso di tubi al neon preposti a trafiggere come lance gli oggetti adoperati a volte irradiandoli, altre alterandone i valori cromatici, facendo così emergere pieghe, rigonfiamenti e bombature. Un uso quindi plastico del neon che

---

invece le premesse fenomenologiche delle ricerche postminimaliste, Rosalind Krauss specifica che la *Fenomenologia della percezione* di Maurice Merleau-Ponty, tradotta per la prima volta in America nel 1962, "entrò nella consapevolezza degli artisti americani con un ritardo di vent'anni, proprio gli anni durante i quali l'arte americana si convertiva in modo radicale, appassionato, alla potenza e al significato dell'arte astratta". Perciò, quando "gli artisti della generazione minimalista ebbero accesso al libro di Merleau-Ponty, lo fecero con alle spalle Pollock, Still, Newman e Rothko. La loro comprensione di quello che Merleau-Ponty intendeva con 'esperienza preoggettiva' fu perciò molto diversa da quella che avevano avuto gli artisti che lavoravano in Francia negli anni Quaranta. [...] La *Fenomenologia della percezione* fu, in regola generale, interpretata dagli americani alla luce delle loro ambizioni: dare un senso a un'arte astratta". R. Krauss, *Richard Serra. Una traduzione* (1983), in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), trad. it., Fazi, Roma 2007, pp. 271-272. A questo proposito è opportuno ricordare che, nell'elaborare le proprie teorie sulla nuova ricerca plastica, Robert Morris si rifà direttamente alle teorie di Maurice Merleau-Ponty, come sottolineato in J. Meyer, *Minimalism*, Phaidon, London 2000, p. 30 e in A. Nigro, *Estetica della riduzione. Il Minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, Cleup, Padova 2003, p. 24n.

<sup>72</sup> Da un'intervista di Mila Pistoia a Mario Merz riportata in G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, Mazzotta, Milano 1983, p. 39. Nella medesima intervista Mila Pistoia sottolinea le valenze fenomenologiche delle operazioni merziane facendo riferimento a Merleau-Ponty. Per una più ricca antologia critica sull'autore si rimanda a *Mario Merz*, Fondazione Merz, Torino 2005.

alleggerisce e dematerializza gli oggetti trafitti, concretizzando l'idea futurista di una brillante luce che distrugga la materialità dei corpi<sup>73</sup>, riorientata ora a un'aggressione dell'oggetto, tesa ad annunciarne il tramonto ormai prossimo. La scelta di usare oggetti soffici, morbidi e adattabili, come un impermeabile o una coperta arrotolata, dichiara già una netta propensione *antiform* che giunge a più maturo compimento negli accumuli informi di fieno, fascine, terra e grasso sovrastati da barre al neon esposti a L'Attico nel 1969, innescando fruttuose trasmissioni energetiche tra il naturale e l'artificiale, tra il biologico e il tecnologico. Una dialettica, questa, che troverà una più sofisticata sintesi concettuale nel ricorso alla serie di Fibonacci, sistema di codifica numerica dei processi di crescita del mondo organico, che permette all'autore torinese di sondare più rarefatti territori di ricerca<sup>74</sup>.

La proscrizione dell'oggetto nella ricerca di Merz trova, nel 1968, una sua esplicita formulazione nell'adozione dell'imperativo "objet cache-toi" letto sui muri di Parigi nel maggio di quell'anno e trasposto in neon sull'estradosso di uno dei suoi primi *Igloo*. "Ho pensato di nascondere l'oggetto dentro un'idea", ha dichiarato Merz, perché "l'idea può essere contro l'oggetto"<sup>75</sup>, nella migliore prospettiva concettualista. A partire dal 1968, con il famoso *Igloo di Giap*, Merz mette a punto una soluzione che ripeterà negli anni in numerose varianti, ponendosi però su una linea di ricerca alternativa alle problematiche *antiform*<sup>76</sup>. La continua e variata riproposizione dell'igloo, di questo archetipo dell'abitare umano, apre infatti nella ricerca di Merz una via di immaginosa regressione filogenetica orientata alla riscoperta di radici culturali "altre" e alla loro riedizione artistica col ricorso a elementi naturali come terra, creta, cera o concrezioni vetrose. Si tratta di costruzioni instabili e precarie: nulla è fissato, tutto è appoggiato o addossato, come nei *Props* (1968-69) di Richard Serra<sup>77</sup>, affinché l'igloo possa essere rapidamente smantellato e abbandonato dal suo stesso costruttore, diretto verso altre

---

<sup>73</sup> U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (1910), in L. De Maria, *Filippo Tommaso Marinetti e i futuristi* (1973), Mondadori, Milano 2000, p. 26.

<sup>74</sup> Scrive infatti Merz: "I numeri di Fibonacci sono in espansione accelerata, è da loro che ho tratto l'idea che era possibile rappresentare con facoltà nuove tutti gli esempi che nel mondo si incontrano di materie in espansione rapida e controllabile". M. Merz, *Voglio fare subito un libro*, Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1985, p. 202.

<sup>75</sup> G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, cit., p. 55.

<sup>76</sup> Sugli *Igloo* di Merz si veda B. Pietromarchi, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino 2001.

<sup>77</sup> Su questo ciclo di opere dell'artista americano si veda C. Brockhaus (a cura di), *Richard Serra. Props*, Richter Verlag, Düsseldorf 1995.

mete. Ogni igloo di Merz è come una tana precaria, un “riparo momentaneo”<sup>78</sup>, un tetto temporaneo che l’artista deve ricostruire di volta in volta nel suo nomadico peregrinare, nel suo “libero progettarsi”, per stabilire un contatto con l’ambiente che lo ospita. Come rileva però Giovanni Lista, “il riferimento al modello formale del rifugio a cupola delle popolazioni sottoposte al clima severo delle zone polari e l’alchimia costruttiva fra i materiali rendono l’opera una metafora della resistenza creativa di cui è capace l’uomo utilizzando solo il necessario per la propria sopravvivenza”<sup>79</sup>. Spesso considerati tra i lavori più rappresentativi dell’Arte Povera, gli *Igloo* di Mario Merz ne assecondano le premesse ideologiche, ma ne sconfessano i presupposti poetici. La rielaborazione di un preciso referente formale, la struttura semisferica del rifugio a cupola di popolazioni come gli Inuit, blocca infatti il processo di regressione a uno stadio iconico, entro un limite che non giunge al “prelogico” o al “preiconografico”<sup>80</sup>, e la collocazione di frasi e formule sull’estradosso di ciascun igloo ne potenzia il portato simbolico al punto da innescare quella “complicazione retorica” seccamente rifiutata dal *diktat* poverista. Il modello dell’igloo si inserisce nella poetica di Merz come un mitologema, l’elemento minimo individuabile di un dato complesso mitico che si dispone a una continua e variata reinvenzione<sup>81</sup>. Si tratta infatti di una struttura formale che viene riplasmata di continuo veicolando uno stesso significato, condensando e riproponendo un medesimo messaggio. Siamo perciò di fronte a una scelta operativa che, seppure condotta secondo criteri di precarietà e temporaneità, contrasta con la viva concretezza delle ricerche processuali e microemotive, dove il divenire della materia viene messo a nudo “al di fuori di ogni mitizzazione” e quindi “al di fuori di un principio di ordine”<sup>82</sup>. L’igloo merziano si caratterizza invece per la presenza di fattori mitici e immaginativi meglio rispondenti a quella rivalsa del simbolico nella ricerca concettuale che Harald Szeemann porrà sotto la definizione di “mitologie individuali” e che, come si vedrà più avanti, costituirà la definitiva crisi del riduzionismo semantico poverista. La soluzione dell’igloo veicola infatti i valori del comportamento su un piano che diremmo ancora

---

<sup>78</sup> L’affermazione dell’artista torinese è tratta da un’intervista di Mirella Bandini risalente all’ottobre del 1972 ora in M. Bandini, *Arte Povera a Torino 1972*, cit., p. 51.

<sup>79</sup> G. Lista, *Specificità e percorso storico dell’Arte Povera*, cit., p. 184.

<sup>80</sup> Il rischio di una simile incompatibilità è accennato anche in D. Viva, *Nomadismo e guerriglia: l’Igloo di Giap di Mario Merz*, «Predella», 37, 2015, p. 135.

<sup>81</sup> Sul concetto di mitologema si veda K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1941), trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1983, pp. 15-17.

<sup>82</sup> M. Calvesi, *Arte come processo distruttivo* (1968), in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 191.

immaginifico, entro un rapporto di pura virtualità. Quello dell'*Igloo* è infatti uno spazio indipendente, uno “spazio assoluto in se stesso”<sup>83</sup>, come dichiara lo stesso Merz, cioè una rappresentazione del riparo e non un riparo effettivo, valevole, anche a detta di Alberto Boatto, come “metafora di igloo-trincea-resistenza”<sup>84</sup>. Ha inoltre affermato lo stesso Merz: “Quando facevo l’igloo, ho agito con la forza dell’immaginazione, poiché esso non è solo elementarità della forma, bensì anche un punto di partenza per la fantasia. L’igloo è una sintesi, un’immagine complessa, poiché sottopongo a tortura l’immagine elementare, che io ho dell’igloo”<sup>85</sup>. Portatori di valori iconici e simbolici, gli *Igloo* di Mario Merz si configurano quindi come progressioni plastiche che fondano un proprio spazio e che veicolano valori immaginativi, ma sono lontani dal costituirsi, secondo l’indole poverista, come campi di esperienze o di relazioni attive.

#### **1.4. L’oggetto ripensato. Ricerche concettuali e presunte anomalie**

Oltre alle poetiche microemotive, l’Arte Povera ha radunato al suo interno esperienze artistiche incentrate su una ridefinizione estetica di oggetti e atteggiamenti appartenenti alla sfera del quotidiano. Questa bipolarità risolve la problematicità del rapporto tra primario e banale rilevata da Arcangeli: se le prime poetiche insistono su una rivalsa del primario, le seconde volgono la loro attenzione al banale, nel tentativo di riscattarlo esteticamente, sulla scorta della lezione di Marcel Duchamp<sup>86</sup>. L’implicazione della ricerca artistica con la molteplicità di oggetti e processi colti nello spazio dell’esistenza proscrive definitivamente il dogma della coerenza stilistica che diventa ora coerenza

---

<sup>83</sup> Da un’intervista di Celant a Merz del 1971 riportata in G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, cit., p. 52. Per il suo portato iconico e per il suo essere “spazio assoluto in se stesso” la soluzione dell’igloo di Merz trova vari punti di contatto con la nozione di Im-Spazio teorizzata da Celant, benché sia più avanzata nella scelta dei materiali e nella loro organizzazione plastica. Sebbene Celant contempli come im-spaziali solo soluzioni di derivazione pop-oggettuale e cinetico-programmata, non esclude infatti la possibilità di altri sviluppi dell’Im-Spazio in nuove direzioni, affermando peraltro: “il frammento di im-spazio diventa un’entità separata, genera e si genera in rapporto agli altri frammenti; l’im-spazio non è più inteso come dato, costruito, costretto e verificato, ma è visto come ‘processo’ con possibilità di crescita, da fase a fase”. G. Celant, *L’“im-spazio”*, cit., p. 20. Va inoltre ricordato che proprio un artista torinese quale Piero Gilardi, ricondotto giustamente da Celant all’ambito delle ricerche im-spaziali, nel 1964 aveva già realizzato, seppure con materiali sintetici, un tipico igloo, ispirando forse il più anziano concittadino.

<sup>84</sup> A. Boatto, *9 per un percorso*, «Cartabianca», 2, maggio 1968, p. 19.

<sup>85</sup> Da un’intervista di Suzanne Pagé e Jean-Christophe Ammann risalente al 1981 e riportata in D. Eccher (a cura di), *Mario Merz*, Hopefulmonster, Torino 1995, p. 196.

<sup>86</sup> Il rimando a Duchamp è dichiarato in G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, cit., p. 34.

operativa o di approccio a una realtà già data. Scrive infatti il critico Tommaso Trini che “la reale struttura linguistica è la sequenza di atti e di oggetti sempre diversi, di comportamenti e processi, con cui questi artisti cercano un’uscita dalla competitività e dalla mercificazione”: si tratta infatti di un “bricolage mentale e comportamentistico” tramite il quale “la materia evapora e diventa un’operazione, un rapporto”<sup>87</sup>. Anche Barilli rileva che la coerenza della ricerca si sia spostata sul piano sul “fare stesso” e sul “comportamento”<sup>88</sup>, come rimarca nello stesso anno anche Achille Bonito Oliva: “se l’arte vuole raggiungere la vita deve fare silenzio della propria necessità della forma e agire in estrema libertà attraverso il comportamento dell’artista”<sup>89</sup>. Primi seminali esiti di un tale atteggiamento sono gli *Oggetti in meno* (1965-66) di Michelangelo Pistoletto (1933) che seguono una consapevole logica differenziale: “ogni prodotto – afferma l’artista – nasce da uno stimolo immediato dell’intelletto, ma non ha nessun carattere di definizione, giustificazione o risposta. [...] Dopo ogni azione io faccio un passo di fianco e non procedo nella direzione raffigurata dal mio oggetto, perché non lo accetto come risposta”<sup>90</sup>. Gli oggetti realizzati da Alighiero Boetti (1940-1994) tra il 1966 e il 1967 seguono una logica simile evadendo i limiti della consonanza formale in favore di una più libera ed entusiastica scoperta dei materiali<sup>91</sup>. Anche le *Tautologie* (1967) di Luciano Fabro (1936-2007), realizzante mediante l’uso di oggetti e materiali molto diversi come fogli di giornale, lastre in plexiglass o la riproduzione fotografica di una mappa celeste asserviscono la medesima funzione, stimolando i sensi del fruitore e limitando l’esperienza dello spazio a una constatazione visuale<sup>92</sup>. Lo stesso vale per le indicazioni linguistiche in plexiglass o compensato realizzate nel 1967 da Giulio Paolini (1940) e per i *Perimetri* (1967) e i *Rilevamenti* (1967-68) di Emilio Prini (1943-2016),

---

<sup>87</sup> T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, cit., pp. 285-286.

<sup>88</sup> R. Barilli, *Gennaio 70*, cit., p. 69.

<sup>89</sup> A. Bonito Oliva, *Vitalità del negativo* (1970), in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 150. Il testo è tratto da A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960-1970*, Centro Di, Firenze 1970, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti. Su questa importante mostra e sulla situazione romana degli anni Settanta più in generale si vedano rispettivamente L.M. Barbero, F. Pola (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, Electa, Milano 2010 e D. Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli, Roma 2013.

<sup>90</sup> M. Pistoletto, *Le ultime parole famose* (1967), in Id., *Un artista in meno*, Hopefulmonster, Torino 1989, p. 19.

<sup>91</sup> Come affermato dall’artista in un’intervista di Mirella Bandini risalente al 1972 ora in M. Bandini, *Arte Povera a Torino 1972*, cit., p. 29.

<sup>92</sup> Su questo ciclo di opere si veda l’accurata analisi svolta da S. Vertone, *Avanti, dietro, destra, sinistra*, Galleria Notizie, Torino 1968.

realizzati con discrete barre al neon o modesti fogli di compensato atti a circoscrivere porzioni di spazio percorribili come semplici marcatori estetici.

Operazioni, queste, che si inseriscono appieno in quel processo di “dematerializzazione dell’arte” attestato da Lucy Lippard tra il 1966 e il 1972: seppure attraverso il ricorso a oggetti comuni, banali, dotati di un’ineffabile materialità, l’operazione che vi sta dietro è, come lo era già per Duchamp, di natura eidetica, concettuale, riguardante aspetti di relazione percettiva e conoscitiva con l’oggetto stesso. La povertà semantica sottesa a queste operazioni e il loro carattere autoreferenziale e tautologico sembra stabilire forti affinità con l’eterogeneo fenomeno dell’Arte Concettuale, nesso garantito ulteriormente dall’inclusione di ricerche concettuali internazionali da parte di Celant nel volume *Arte Povera* del 1969. Una simile possibilità di relazione è tuttavia stata negata dalla critica già ai primissimi anni Settanta, per via della presunta assenza di caratteri analitici nella ricerca italiana<sup>93</sup>. I motivi di simili posizioni sono da imputarsi, con ogni probabilità, all’affermarsi di un preciso paradigma teorico, quello di Joseph Kosuth, che concepisce l’opera d’arte come una proposizione di carattere linguistico che esprime “definizioni dell’arte o le conseguenze formali di tali definizioni”<sup>94</sup>. Per Kosuth le opere d’arte sono proposizioni analitiche e pertanto valide solo all’interno del loro contesto: il frequente ricorso alla tautologia, tanto nelle sue riflessioni teoriche quanto nelle sue soluzioni pratiche, risponde proprio alla necessità di eliminare ogni nesso referenziale con il mondo dei fenomeni in favore della pura logica simbolica<sup>95</sup>. La ridefinizione dell’opera

---

<sup>93</sup> Cfr. I. Tomassoni, *Dall’oggetto al concetto. Elogio della tautologia. Considerazioni provvisorie*, «Flash Art», 28-29, 1971-72, pp. 14-15. Convinta sostenitrice di un’identità esclusivamente analitica dell’Arte Concettuale è C. Millet, *Textes sur l’art conceptuel*, Flammarion, Paris 1972. Pur muovendosi nell’ottica di un sostegno della linea analitica, risultano di maggiore apertura le considerazioni di F. Menna, *La linea analitica dell’arte moderna. Le figure e le icone* (1975), Einaudi, Torino 1983, pp. 99-103, secondo cui la riduzione semantica dell’arte pone l’opera all’incontro tra un “momento semiotico” che chiarisce quale sia il codice di riferimento, e un “momento ermeneutico”, che favorisce la scoperta di ulteriori livelli potenziali di interpretazione del reale. Pur non parlando in modo esplicito di Arte Concettuale italiana, il critico ha successivamente riconosciuto come la questione della riduzione linguistica e autoriflessiva sia prerogativa comune a molte esperienze degli anni Sessanta, come si legge in F. Menna, *La linea analitica, in 1960-1977. Arte in Italia*, Pozzo Gros Monti, Torino 1977, pp. 167-175. Si segnala inoltre che nel più recente P. Osborne (a cura di), *Arte Concettuale*, trad. it., Phaidon, London 2006, la presenza degli artisti italiani è limitata ai soli Piero Manzoni e Alighiero Boetti, e con opere recanti caratteri misurativi e schematico-enumerativi quali *Linea m 19,11* (1959) per il primo e *Dodici forme dal giugno 1967* (1967-71) per il secondo. Nonostante la presenza di opere processuali e performative come quelle di Richard Serra, Hans Haacke o Joseph Beuys, vi è menzione dell’Arte Povera in un solo punto del volume (p. 39) e in relazione a esperienze di azionismo sociale.

<sup>94</sup> J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia* (1969), in Id., *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987, p. 31.

<sup>95</sup> Come rilevato da F. Menna, *L’arte concettuale*, in *Al di là della pittura*, cit., p. 135.

come enunciato analitico pone sullo stesso piano “arte” e “idea dell’arte”<sup>96</sup>: per questo motivo l’artista e teorico statunitense riconosce nel *ready-made* di Duchamp l’origine dell’Arte Concettuale e di un più generale processo di concettualizzazione della pratica artistica, dimostrando che la sostanza dell’arte contemporanea sia spesso connessa alla formulazione di sempre nuove proposizioni su essa<sup>97</sup>.

Il ricorso all’oggetto non sembra dunque escluso da un approccio analitico all’arte, a patto di concepirlo come pretesto di riflessione sull’arte e sulle sue logiche. Una matrice analitica non è allora assente dalle ricerche italiane, com’è possibile rilevare da un loro più approfondito esame. È il caso di partire dalle operazioni di Giulio Paolini, la cui ricerca appare già a Filiberto Menna “tra le più rigorosamente analitiche”, posta com’è “sul piano di un’arte intesa come riflessione sull’arte”<sup>98</sup>. Alcune sue opere risalenti al 1967 come *Lo spazio*, *Qui* e *Dove* si pongono infatti come “postulati di un’arte che si fonda su un’analisi che è misura, verifica, ma anche inganno e apertura di senso”<sup>99</sup>. Il linguaggio di quelle prime opere si costituisce nella poetica dell’autore come valore autonomo: “non ho mai considerato il linguaggio un veicolo di comunicazione [...], ma semplicemente un fatto in sé. Non c’è mai stata ombra di significati collaterali [...] il linguaggio si fa significato in se stesso”<sup>100</sup>. L’artista si trova del resto a sondare il terreno di un’analisi dell’arte già da alcuni anni: le opere realizzate intorno al 1965 utilizzando tele intonse come mezzi per sottolineature perimetrali ed evidenziazioni topologiche costituiscono, infatti, un’indagine analitica sulla natura della tela che trova ancora i suoi diretti precedenti negli *Achromes* (1957-63) di Piero Manzoni, portata però alle sue più estreme conseguenze. L’attinenza dell’artista torinese ai mezzi tradizionali dell’arte viene declinata in un processo meta-riflessivo sull’arte, proprio come voleva Kosuth<sup>101</sup>, ma condotto ora attraverso una più coerente indagine decostruttiva della

---

<sup>96</sup> J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia*, cit., p. 31.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>98</sup> F. Menna, s.t. (1974), in *Giulio Paolini*, Università, Parma 1976, p. 94. Per una completa conoscenza dell’artista si rimanda a G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972; F. Poli, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990; G. Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano 2003; M. Disch (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2008; D.F. Herrmann, B. Pietromarchi (a cura di), *Giulio Paolini*, Quodlibet, Macerata 2014; S. Bann et al., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini, Mantova 2016.

<sup>99</sup> F. Tedeschi, *Arte povera e concettuale. Coincidenze e specificità*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, p. 7. Utile a questo proposito anche la lettura di R. Cuomo, *Giulio Paolini. Lo spazio 1967*, Corraini, Mantova 2016.

<sup>100</sup> Da un’affermazione di Paolini riportata in M. Fagiolo, *Glossario*, in *Giulio Paolini*, cit., p. 11.

<sup>101</sup> “La definizione ‘più pura’ dell’arte concettuale sarebbe quella di indagine sui fondamenti del concetto di ‘arte’, così come è giunto a essere inteso finora”. J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia*, cit., p. 38.

tradizione e delle sue più tipiche modalità, attestando al tempo stesso una sua radicale negazione. Benché dotati di riferimenti visivi culturalmente connotati, anche i *ready-made* e le fotografie di Paolini continuano a svolgere una funzione analitica, posto che “lo sguardo fissato in un quadro o in una scultura [...] riflette in sé la domanda sulla sua stessa presenza”<sup>102</sup>. A una tale concezione si possono infatti ricondurre anche opere come *Delfo* (1965) e il già citato *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967). La prima ci mostra la riproduzione fotografica dell’artista di fronte a una sua ipotetica opera: il punto di vista della ripresa fotografica ci impedisce di osservare l’opera stessa ma, mostrandoci l’artista in atteggiamento contemplativo, sottolinea il ruolo di primo spettatore che tocca a ogni autore. La seconda avvia invece un sottile rovesciamento del punto di vista volto a scardinare le consuete dinamiche di osservazione dell’opera d’arte, innescando un cortocircuito percettivo che riconfigura i ruoli dell’autore, del soggetto e del fruitore in un’analisi degli stessi.

A una logica di autoaffermazione rispondono anche le *Tautologie* di Fabro, istanze oggettuali che “non determinano uno sviluppo percettivo”, ma finiscono sempre e solo “per manifestare un certo stato percettivo”, generando “un circolo vizioso attorno alla propria coscienza” e illuminando “una condizione latente del nostro comportamento”<sup>103</sup>. Come quelli di Kosuth, gli oggetti di Fabro sono privi di valore informativo e si offrono all’osservatore come enunciazioni deittiche che riconfigurano l’opera come mero indice posizionale, in modo affine ai *Perimetri* e ai *Rilevamenti* di Prini, leggibili come forme di “denotazione esterna e immediata”<sup>104</sup>. Il meccanismo linguistico della denotazione permette a Fabro e a Prini di mantenere nei confronti degli oggetti o dei percetti un atteggiamento meramente constatativo, come già si verificava nei *Plexiglass* (1964) di

---

<sup>102</sup> L’affermazione dell’artista, relativa al ciclo delle *Mimesi* (1975), è riportata in T. Trini, *Giulio Paolini. Come l’immaginario si ribella all’immaginazione*, «Data», 20, 1976, p. 89.

<sup>103</sup> L. Fabro, s.t., (1967), «Data», 1, settembre 1971, p. 56. Per una conoscenza approfondita del percorso di Fabro si vedano J. De Sanna, *Fabro*, Essegi, Ravenna 1983; *Luciano Fabro. Lavori 1963-1986*, Allemandi, Torino 1987; M. Schwander (a cura di), *Luciano Fabro*, Kunstmuseum, Luzern 1991; B. Corà (a cura di), *Fabroniopera. Luciano Fabro*, Charta, Milano 1994; S. Fabro, R. Fuchs (a cura di), *Luciano Fabro. Didactica magna minima moralia*, Electa, Milano 2007; B. Rüdiger (a cura di), *Luciano Fabro. Habiter l’autonomie*, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2010; L. Pratesi (a cura di), *Luciano Fabro, Fernando Melani. Scultura a due voci*, Gli Ori, Pistoia 2012; L. Cherubini, R. Pulejo (a cura di), *Luciano Fabro. Maestro torna maestro*, Silvana, Cinisello Balsamo 2013; G. Di Pietrantonio (a cura di), *Luciano Fabro. Disegno In-Opera*, Silvana, Cinisello Balsamo 2013; *Luciano Fabro*, Museo Nacional Centro de Arte Sofía, Madrid 2015.

<sup>104</sup> F. Tedeschi, *Arte povera e concettuale. Coincidenze e specificità*, cit., p. 8. Per una ricostruzione del percorso di Emilio Prini si veda P. Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, «Intrecci d’arte», n. 6, vol. 6, 2016, pp. 86-100, con bibliografia precedente.

Pistoletto, dove l'applicazione di neutre lastre in plexiglass su oggetti quotidiani come un cavo elettrico o una pila di dischi in vinile assume la funzione di una tautologica evidenziazione. Con la sottrazione di questi oggetti all'uso comune e con il loro isolamento, Pistoletto porta gli oggetti stessi sul piano delle idee, affermando che “una ‘cosa’ non è arte” mentre “l’idea espressa della stessa ‘cosa’ può esserlo”<sup>105</sup>. Questa indagine sulla struttura logica dell’arte prosegue e si sviluppa con gli *Oggetti in meno*, esiti di un’azione artistica “percettivamente autentica e aderente alla contingenza”, portatori di un’esperienza “definitivamente esternata”. Il lavoro di analisi è condotto da Pistoletto sulla problematica della coerenza stilistica che viene qui affrontata mediante un asistemico procedimento di concezione e produzione sempre differenziate. La variata conformazione materiale di queste istanze, che talvolta sembrano tornare nel solco dell’iconismo im-spaziale, non deve suscitare dubbi sul loro carattere indessicale: essi infatti “non rappresentano, ma ‘sono’. Un lavoro singolo – afferma Pistoletto – è un vocabolo di un discorso [...] e, nello stesso tempo, è un linguaggio concluso in sé”<sup>106</sup>, che si dispone pertanto a illimitate ridefinizioni contestuali<sup>107</sup>. Perseguendo un analogo polimorfismo oggettuale, anche Boetti dichiara una sicura rinuncia a ogni sovrastruttura semantica “evidenziando l’azione elementare e non significante” rispondente al modello

---

<sup>105</sup> M. Pistoletto, *I Plexiglass* (1964), in Id., *Un artista in meno*, cit., p. 10. L’autore ha successivamente considerato queste opere come precoci esempi di Arte Concettuale, cfr. M. Pistoletto, *La fenomenologia del riflesso*, in G. Lista (a cura di), *Arte Povera*, cit., p. 57. Per ulteriori approfondimenti sul percorso dell’artista si vedano B. Corà, *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell’arte*, Essegi, Ravenna 1986; M. Farano, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005; *Michelangelo Pistoletto. Azione-comunicazione*, Skira, Milano 2005; C. Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, Electa, Milano 2011; A. Testino, *Michelangelo Pistoletto. L’unione di vita, parole e opera*, Damocle, Venezia 2012; M. Pistoletto, A. Elkann, *La voce di Pistoletto*, Bompiani, Milano 2013; *Michelangelo Pistoletto. Immagini in più, oggetti in meno, un paradiso ancora*, GAMEc, Bergamo 2016.

<sup>106</sup> M. Pistoletto, *Oggetti in meno* (1966), in Id., *Un artista in meno*, cit., p. 14. Sulla concezione “aperta” di stile per Pistoletto si veda invece Id., *Lo stile è sempre esistito* (1995), in G. Lista (a cura di), *Arte Povera*, cit., pp. 149-151.

<sup>107</sup> La valenza contestuale del linguaggio è centrale nelle più mature riflessioni di un autorevole filosofo del linguaggio come Ludwig Wittgenstein, secondo cui il significato di una parola varia in relazione al contesto in cui viene utilizzata: esso ha pertanto un carattere posizionale e non essenziale, poiché generato da presupposti pratici e non teoretici. Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1929), trad. it., Einaudi, Torino 2009. Angelo Trimarco ha rilevato, già nel 1973, come proprio il mancato approfondimento delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein da parte di Kosuth abbia reso fragile tutta la sua impalcatura teorica sull’Arte Concettuale. Cfr. A. Trimarco, *L’arte dopo la filosofia (e altre considerazioni)* (1973), in Id., *La parabola del teorico. Sull’arte e la critica* (1982), Arshake, Roma 2014, pp. 47-61. Una rivalutazione del valore del contesto nella ricerca concettuale è stata poi attuata da Kosuth in J. Kosuth, *Dentro il contesto: modernismo e pratica critica* (1977), in Id., *L’arte dopo la filosofia*, cit., p. 117.

di una “esperienza percettiva individuale fine a se stessa”<sup>108</sup>. Dopo una pluralità di esperienze in molteplici direzioni<sup>109</sup>, Boetti compie una sorta di azzeramento del proprio metodo di lavoro, rifondandolo sulla base di gesti minimi, pazienti, certosini e dalla dilatata durata temporale: in *Cimento dell’armonia e dell’invenzione* (1969), ciclo di disegni con un titolo che cita Antonio Vivaldi, l’artista ricalca i quadretti di un foglio con una matita secondo un procedimento in cui la meticolosità incrocia il casuale e con risultati visuali affini a quelli delle tele di Agnes Martin. Lo scorrere del tempo viene poi codificato da Boetti in variate operazioni sistemiche, come quella di *Dodici forme a partire dal 10 giugno 1967* e quella di *Dama* (1967), o elencativo-enumerative, come nel libro con *I primi mille fiumi più lunghi del mondo*, definito proprio come “un lavoro linguistico nato dall’idea delle classifiche e fatto sulla misurazione”<sup>110</sup>, iniziato nel 1969 e concluso circa quattro anni dopo<sup>111</sup>, imperniato su un esercizio ossessivo ed esteso nel tempo avvicinabile a quelli di Hanne Darboven o di Roman Opalka. Di questi modi di procedere, l’autore ha fornito una spiegazione che non lascia dubbi sulla loro valenza analitica: “è un lavoro matematico da cui scaturisce un lavoro estetico [...] per farlo devi ben avere delle strutture mentali [...] si tratta di visualizzare queste strutture mentali in un certo ordine, il ‘mio’, secondo regole che mi sono fatte io”<sup>112</sup>.

Quanto sin qui rilevato sembra dunque appianare la presunta problematicità dei rapporti tra Arte Povera e Arte Concettuale. Rispetto alla volontà di limitare l’autenticità della ricerca concettuale alla sola linea analitica si deve inoltre rilevare la predominanza, tra gli autori storicamente coinvolti, di ricerche tese alla dimensione esperienziale e su

---

<sup>108</sup> A. Boetti, *Le opere* (1967), in J.-C. Ammann, M.T. Roberto, A.-M. Sauzeau (a cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano 1996, p. 199.

<sup>109</sup> Negli anni eroici dell’Arte Povera, Boetti ha sperimentato, come Pistoletto, molteplici vie di cui qui non ci è possibile dare qui un resoconto completo. Per una conoscenza globale dell’autore si rimanda a J.-C. Ammann (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, Electa, Milano 2009. Sulle ricerche dei primi anni Sessanta si veda invece S. Bottinelli, *La Francia e una fiat 500: i primi esperimenti di Alighiero Boetti*, «Predella», 37, 2015, pp. 115-125. Per ulteriori approfondimenti si vedano inoltre G. Maffei, M. Picciau (a cura di), *Alighiero e Boetti. Oltre il libro*, Corraini, Mantova 2011; L. Cooke (a cura di), *Alighiero Boetti. Game plan*, The Museum of Modern Art, New York 2012; F. Stevanin, *Alighiero Boetti. Ricami e tappeti*, Cleup, Padova 2015; *Alighiero Boetti. Mappe*, Forma, Firenze 2015; L. Tomio (a cura di), *Alighiero Boetti. Il filo del pensiero*, Polistampa, Firenze 2016; L. Cherubini (a cura di), *Alighiero Boetti*, Forma, Firenze 2016.

<sup>110</sup> Dall’intervista di Mirella Bandini ad Alighiero Boetti riportata in M. Bandini, *Arte Povera a Torino 1972*, cit., p. 40.

<sup>111</sup> Cfr. T. Trini, *Alighiero Boetti: I primi 1000 fiumi più lunghi del mondo*, «Data», 11, 1974, pp. 40-49.

<sup>112</sup> Dall’intervista di Mirella Bandini ad Alighiero Boetti riportata in M. Bandini, *Arte Povera a Torino 1972*, cit., p. 32.

presupposti poetici non dissimili da quelli dell'Arte Povera<sup>113</sup>. Douglas Huebler, per esempio, si dichiara interessato, come i Poveristi, a “constatare l'esistenza delle cose in termini di tempo e/o di spazio [...] oltre l'esperienza percettiva diretta” in virtù di ogni loro possibile “interrelazione”: per questo la sua opera “prende forma in fotografie, mappe, disegni e descrizioni”<sup>114</sup>. L'indagine dell'interrelato, di un essere *in medias res*, è centrale anche nella ricerca di Mel Bochner, per il quale “nessun pensiero esiste senza un supporto di sostegno”<sup>115</sup>. Rifacendosi a Husserl e a Sartre, l'artista americano confuta la concezione solipsistica della mancanza di rapporti tra le cose e insiste nell'affermare che l'unica modalità di esistenza dell'arte, anche di quella più smaterializzata, “è nella sua apparenza”: la sola descrizione infatti “non può mai individuare adeguatamente le cose”, collocandole, inevitabilmente, in “una posizione enigmatica”. Seppure “qualitativamente diversi dalla vita naturale”, gli oggetti d'arte occupano uno spazio e “coesistono con essa”, giocando su un “fattore intrusione” che alla base dell'innaturalità di tutta l'arte<sup>116</sup>. Pienamente in sintonia con certi presupposti poveristi appaiono sia Robert Barry, quando afferma di utilizzare “vari dispositivi per produrre energia, individuarla, misurarla e definire la sua forma”<sup>117</sup>, sia Lawrence Weiner, per il quale l'opera “produce una certa quantità di energia, che a sua volta sposta una certa quantità di spazio”<sup>118</sup>.

Alla luce di queste affermazioni il dogma dell'analiticità sembra quindi incapace di assurgere a cardine teorico del Concettuale *tout court*, limitandosi a costituire solo una possibile variante operativa. D'altronde, la definizione di Arte Concettuale formulata da Sol LeWitt tra il 1967 e il 1969 apre già una ben più ampia prospettiva, vedendo nella ricerca concettuale la possibilità di una presa “mistica” sul reale al di là di ogni fredda e

---

<sup>113</sup> Su queste possibili relazioni cfr. F. Tedeschi, *Arte povera e concettuale. Coincidenze e specificità*, cit., pp. 5-9 e J. Heiser, *Le mie parole, e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 125-153.

<sup>114</sup> D. Huebler, s.t. (1968), in G. Celant, *Arte Povera*, 1969, p. 43 [trad. mia].

<sup>115</sup> Cit. in R. Barilli, *L'arte concettuale “mondana”*, in *Al di là della pittura*, cit., p. 100.

<sup>116</sup> M. Bochner, *Serial Art, Systems, Solipsism* (1967), trad. it., in G. Celant, *Precronistoria*, cit., pp. 38-39.

<sup>117</sup> R. Barry, s.t., in G. Celant, *Precronistoria*, cit., p. 115.

<sup>118</sup> Da *Art without space* (1969), in A. Alberro et al., *Lawrence Weiner*, Phaidon, London 1998, p. 96 [trad. mia]. Per una più articolata panoramica della teoria e della critica relative all'Arte Concettuale si veda A. Alberro, B. Stimson (a cura di), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge-London 1999.

ovvia formulazione logica<sup>119</sup>. “Nell’arte concettuale – afferma infatti l’artista – l’idea, o concetto, costituisce l’aspetto più importante del lavoro [...] tutto il progetto e tutte le decisioni vengono prese anticipatamente”, riducendo pertanto l’esecuzione “a un fatto meccanico”, a una neutra e trasparente funzione veicolare. Nessuna limitazione mediale viene posta da LeWitt, cui preme sottolineare che questa arte non è “teoretica” bensì “intuitiva, coinvolta in tutti i tipi di processi mentali”, anche e soprattutto in quelli atti a “suggerire una situazione paradossale” purché “mentalmente interessante”<sup>120</sup>.

La coesistenza dei due modelli teorici di Kosuth e di LeWitt ha portato la critica italiana a formulare una bipartizione del Concettuale in “analitico” e “mondano”, indicando con il primo tutte quelle operazioni volte a verifiche interne, condotte mediante i modelli dei linguaggi formali e scientifici, e col secondo tutte quelle operazioni volte a una più immediata presa sul reale<sup>121</sup>. Tuttavia la resa materiale-visuale dei processi di pensiero mediante l’uso di oggetti e di fotografie anche nelle ricerche più analitiche nega la proscrizione di nessi referenziali con la dimensione dei fenomeni<sup>122</sup>. Per quanto ridotti al minimo, i significanti su cui poggiano le ricerche più analitiche non sono in grado di sottrarsi a una configurazione fattuale: il noetico si inverte sempre nell’estetico, poiché “nessuna intellesione è possibile senza un qualche fondamento sensibile”<sup>123</sup>. Lo mette in evidenza già nel 1969 l’artista francese Daniel Buren affermando che “esporre un ‘concetto’, e intendere il termine concetto come arte, significa tornare a porre a livello di oggetto il concetto stesso”<sup>124</sup>. Rifacendosi a Buren, anche uno dei primi e più autorevoli esegeti italiani dell’Arte Concettuale, il filosofo Ermanno Migliorini, pur sposando la linea analitica di Kosuth, giunge a constatare che “lo strenuo riduzionismo dei concettualisti continuerà spesso a fallire, a cadere nell’oggetto”<sup>125</sup>, come rimarcherà anche Gillo Dorfles, secondo cui, pur avanzando la pretesa di eliminarlo, i concettualisti “non facevano che ritorcere sul concetto i pericoli e i danni dell’oggetto”, perché le loro operazioni “finivano per risolversi in altrettanti aspetti oggettualizzanti [...] vuoi in

---

<sup>119</sup> S. LeWitt, *Sentenze sull’arte concettuale* (1969), trad. it., in A. Zevi (a cura di), *Sol LeWitt. Testi critici*, AEIOU, Roma 1994, p. 86.

<sup>120</sup> S. LeWitt, *Paragrafi sull’arte concettuale* (1967), trad. it., in A. Zevi (a cura di), *Sol LeWitt*, cit., p. 76.

<sup>121</sup> Cfr. R. Barilli, *Le due anime del concettuale*, «Op. cit.», 26, 1973, pp. 63-88, ripreso anche in Id., *Tra presenza e assenza*, cit., pp. 207-230.

<sup>122</sup> L’appiattimento del paradigma teorico di Joseph Kosuth sul “misticismo” di Sol LeWitt è sottolineato con particolare efficacia in A. Trimarco, *L’arte dopo la filosofia (e altre considerazioni)*, cit., p. 56.

<sup>123</sup> R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, cit., p. 210.

<sup>124</sup> D. Buren, *Beware!* (1969) in U. Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, New York 1972, p. 63 [trad. mia].

<sup>125</sup> E. Migliorini, *Conceptual Art* (1972), Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 82. Su questa problematica si vedano anche le considerazioni di F. Menna, *L’arte concettuale*, cit., pp. 135-137.

forma di progetto, di fotografia, di parola registrata”<sup>126</sup>. Ben presto, infatti, lo stesso Kosuth sarebbe tornato sui suoi passi, ammettendo l’ingenuità delle sue prime teorie<sup>127</sup>, affermando che “l’arte consiste nell’esprimere astrazioni di esperienza”<sup>128</sup> e rimettendo in gioco la necessità di ristabilire un equilibrio tra la struttura interna dell’arte e quella esterna della realtà, dichiarando ora che “l’arte deve vivere nel *mondo*. Se non vive *nel mondo* vuol dire che è culturalmente ingenua”<sup>129</sup>.

In forza delle molteplici esperienze cui è stata attribuita, la nozione di Arte Concettuale risulta dunque fin troppo generica e ambigua tanto da apparire ancora oggi, come quella di Arte Povera, controversa e problematica<sup>130</sup>. Le caratteristiche solitamente elencate nel tentativo di definire i labili confini di un’arte propriamente concettuale non sembrano sancire l’identità di una precisa poetica, perché presiedono a tutte le ricerche di area comportamentista: la priorità dell’idea e del processo sulla forma e sulla qualità visiva dei risultati, l’elusione delle convenzioni semantiche, la smaterializzazione dell’opera e una rigorosa economia di mezzi. Scriveva infatti Rolf Wederer nel 1969 che il termine di Arte Concettuale porta l’attenzione su un mutamento generale dell’arte che si basa su procedure e processi che ne riconfigurano la struttura stessa<sup>131</sup>. La concettualità è, in definitiva, un denominatore comune alle molte declinazioni del Comportamento: non si dà infatti gesto, azione, processo o verifica senza intenzione, ipotesi o idea, cioè senza presupposti di ordine noetico. Persino nelle ricerche processuali o performative persiste una rilevante componente eidetica: l’analisi esistenziale e la relazione esperienziale con l’ambiente delle poetiche *body* e *land* si sintetizzano o si traducono spesso in testi, fotografie, film e video, ossia in rilevamenti informativi e in formule razionalizzanti ed esplicative afferenti, in quanto tali, alla sfera concettuale.

Resta ora da capire in che termini le soluzioni citazioniste messe a punto dai Poveristi italiani si collochino nel quadro complessivo di queste ricerche, posto che non risulta possibile rintracciare, a quelle date, esiti affini nel pur ampio e variegato panorama della ricerca concettuale internazionale. Già a partire dal 1967, in pieno clima di rarefazione della tradizione, gli esponenti dell’Arte Povera si interessano infatti al recupero di ben

---

<sup>126</sup> G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino 1973, p. 90.

<sup>127</sup> Cfr. J. Kosuth, *Arte concettuale: un fallimento?* (1975), in Id., *L’arte dopo la filosofia*, cit., p. 102.

<sup>128</sup> J. Kosuth, *L’artista come antropologo* (1975), in Id., *L’arte dopo la filosofia*, cit., p. 84.

<sup>129</sup> J. Kosuth, *Arte concettuale: un fallimento?*, cit., p. 99.

<sup>130</sup> Cfr. A. Del Puppo, *L’arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013, p. 78-95.

<sup>131</sup> Cfr. R. Wederer, testo introduttivo alla mostra *Konzeption/Conception* (1969), ora in A. Alberro, B. Stimson (a cura di), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, cit., pp. 142-143.

precisi immaginari, e ciascuno con riferimenti culturali diversi: la statuaria classica e neoclassica per Paolini, l'artigianato afghano per Boetti, un fastoso preziosismo barocco per Fabro, l'alchimia per Zorio, antichi miti greci per Kounellis. Scelte, queste, che si pongono in evidente conflitto sia con i precetti dell'analiticità e della tautologia del Concettuale più "ortodosso" sia con la tendenza alla decultura e con la regressione preiconografica dichiarati da Celant. Il ricorso a calchi "già fatti" di busti e statue classiche nelle opere di Paolini, Pistoletto o Kounellis risponde ancora alla logica del *ready-made* duchampiano, mentre la delegazione della tessitura a sapienti maestranze afghane in quelle di Boetti coincide con il rifiuto di esercitare in prima persona una lenta tecnica manuale per limitarsi alla sola concezione. Si tratta di pratiche che non puntano più sull'economia semantica delle indicazioni tautologiche ma su meccanismi argomentativi divergenti, quelli dell'enfasi e dell'*ornatus*, in forza di tutti quegli ampliamenti di senso che essi possono generare, rendendo il lavoro "mentalmente interessante", come voleva LeWitt. Sono, queste, possibilità alternative a una presa troppo diretta sul mondo che le poetiche poveriste hanno concretizzato in azioni, installazioni, fotografie, progetti e testi, posto che "comportarsi" non significa compiere soltanto atti minimi ed elementari di constatazione, di analisi o di verifica, ma anche camuffarsi, simulare, mimetizzarsi, citare, ricordare<sup>132</sup>. Ragionando, già dal 1973, nell'ottica di un'arte "antropologizzata", Kosuth avrebbe, del resto, affermato che "la dipendenza della percezione dalla teoria costringe l'opera d'arte in uno stato di continuo mutamento di significato", al punto da funzionare "come una 'mappa' culturale dotata di un'esistenza isomorfa alla coscienza umana che la riconosce come memoria"<sup>133</sup>. Si deve rilevare, inoltre, che proprio il padre riconosciuto dell'Arte Concettuale, Marcel Duchamp, era già ricorso alla citazione, per esempio, con la famosa *Gioconda coi baffi*, e al camuffamento, vestendo i panni del personaggio di Rose Sélavy, autorizzando così ogni eventuale prosecuzione futura lungo quelle vie. Si noti infine come la convivenza di Futurismo e Metafisica in Italia ai tempi delle Avanguardie storiche abbia già

---

<sup>132</sup> A questo proposito, acquistano particolare significato alcune riflessioni di Harold Rosenberg risalenti al 1976 circa la funzione dell'idea nell'arte: "L'arte è un modo di pensare da cui la coscienza individuale è inseparabile. In essa il corpo – con le sue abitudini, la sua educazione, i suoi cambiamenti di rotta – fornisce il materiale per pensare il mondo. Il corpo include la memoria: sia il ricordo cosciente che le rivelazioni del passato che emergono nel fare. Questo tipo di pensiero che, al di là della mente, raggiunge l'individuo nella sua totalità viene a volte chiamato immaginazione: la facoltà mentale – diceva Spinoza – attraverso cui le cose diventano reali in noi". H. Rosenberg, *L'arte è un modo speciale di pensare*, trad. it., Allemandi, Torino 2000, pp. 59-60.

<sup>133</sup> J. Kosuth, *Arte concettuale: un fallimento?*, cit., p. 100.

verificato la possibilità di rovesciamenti rapidi tra sperimentazione e citazione, dato il valore “abbassato” che proprio De Chirico attribuiva alle istanze della cultura classica messe alla pari con i più prosaici oggetti quotidiani<sup>134</sup>. Questa lezione torna ora a riproporsi, nel clima della Neoavanguardia, come in una coazione a ripetere, giocandosi non più sul piano virtuale della pittura ma in quello reale e concreto degli oggetti. Un atteggiamento specificamente italiano, dunque, ma che può trovare più attuali ragioni nelle novità epistemologiche frattanto emerse in Francia: la dialettica tra ripetizione e differenza indagata da Gilles Deleuze, i rapporti tra scrittura e differenza messi in luce da Jacques Derrida oppure l’archeologia del sapere di Michel Foucault sono infatti i fari teorici di un nuovo corso che avrebbe visto l’emergere di poetiche citazioniste e revivaliste<sup>135</sup>. È qui che si prepara il terreno per un recupero del mitico, dell’onorico o dell’immaginario, un territorio “vago, dai confini imprecisi”, il luogo “dove si ordiscono le strutture d’ogni creatività”<sup>136</sup>, che avrebbe dato, da lì a poco, più nutrienti e gustosi frutti.

### **1.5. Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci. Poveristi eretici?**

Una rimeditazione sulle implicazioni dell’Arte Povera con le tendenze postminimaliste più in generale ci porta ora a riconsiderare la posizione di personalità come quelle del torinese Paolo Icaro (1936) e del marchigiano Eliseo Mattiacci (1940), artisti coinvolti nelle prime mosse dell’impresa celantiana ma ben presto esclusi senza ripensamenti. Si è già accennato in precedenza al coinvolgimento occasionale di vari artisti, spesso messi da parte per via di incompatibilità ideologiche o poetiche. È, per esempio, il caso di Piero Gilardi e Gianni Piacentino, la cui esclusione ci appare più che giustificata se si considera che le soluzioni messe a punto dai due autori in quegli anni pertengono più all’ambito dell’Im-Spazio, volte come sono, rispettivamente, a una riedizione artificiale della natura e a un rigoroso strutturalismo di marca minimalista. Più ambiguo invece il caso dell’abruzzese Mario Ceroli (1938), incluso giustamente a La Bertesca nella

---

<sup>134</sup> Sul Kitsch nella poetica dechirichiana si veda R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, cit., pp. 274-278.

<sup>135</sup> Ivi, pp. 143-194.

<sup>136</sup> G. Dorfles, *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico*, Garzanti, Milano 1986, p. 10. Per altre riflessioni dello stesso autore sull’attualità del mito nell’esperienza estetica contemporanea si vedano Id., *Nuovi riti nuovi miti*, Einaudi, Torino 1965 e Id., *Il feticcio quotidiano*, Feltrinelli, Milano 1988.

sezione *Im-Spazio* ma riconsiderato pochi mesi dopo come “il costruttore ‘povero’ per eccellenza”<sup>137</sup>, benché successivamente escluso dalla compagine poverista. Esempi, questi, che confermano una volta di più la labilità del paradigma poverista già a date precoci e rendono urgente la necessità di un suo ripensamento. Seppure inclusi alla mostra de La Bertesca nella sezione *Im-Spazio*, Icaro e Mattiacci conducono, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, ricerche più fedeli ai precetti poveristi, come un rapido riesame permette di dimostrare, al punto da rendere ingiustificata la loro esclusione dal movimento.

Fino al 1966-67 Paolo Icaro ragiona secondo una modularità minimalista, assorbita nel corso dei suoi soggiorni newyorkesi, che ha portato il critico genovese a inserirlo, con l’opera *Yellow Cage* (1967), nella mostra genovese. Molte opere realizzate dall’artista nella prima metà degli anni Sessanta sembrano guardare alla più gioiosa ed eccentrica situazione della New Sculpture inglese, quella di Anthony Caro o di Phillip King, dalle geometrie irregolari e vivacemente colorate<sup>138</sup>. Le successive *Gabbie*, essenziali e monocrome, instaurano invece un più sintonico dialogo con le strutture di Gianni Piacentino, all’epoca ancora coinvolto nei fatti dell’Arte Povera; ma i nuovi fermenti plastici portano Icaro a voler testare le forze dei materiali in un rinnovato bisogno di flessibilità della forma. Lo dimostrano opere come *Chain* (1967), una rete metallica incurvata e trattenuta da una catena assimilabile alle inarcature di Bill Bollinger, oppure *Cuborto* e *Quadrolibero*, entrambe del 1968, dove un cubo e un quadrato in metallo vengono slogati agli angoli assumendo forme irregolari dettate da “errori di spazio”. Fulcro delle due opere sono infatti i rapporti tra i materiali e la forza di gravità che determinano la casuale disposizione della loro ossatura, come nelle prime strutture di Anselmo o nei *Props* di Richard Serra, moduli geometrici appoggiati l’un l’altro in equilibrio precario quasi a dichiarare la necessità di decostruire le rigidità strutturali del Minimalismo:

---

<sup>137</sup> G. Celant, *Arte Povera* (1968), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 54.

<sup>138</sup> Su questa fase dell’artista si veda L. Conte, “Ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni”. *Qualche considerazione sugli esordi di Paolo Icaro*, «Predella», 37, 2015, pp. 101-114. Sul finire degli anni Settanta Icaro torna a una scultura di sapore neo-informale recuperando e dedicando al candido gesso la solerte manualità delle sue prime opere in terracotta. In merito a questa più matura fase si vedano *Paolo Icaro*, Massimo Minini, Brescia 1986 e D. Eccher (a cura di), *Paolo Icaro*, Skira, Milano 1995. Per una più completa conoscenza dell’artista cfr. L. Pratesi (a cura di), *Paolo Icaro. Biografia ideale*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009; L. Conte (a cura di), *Paolo Icaro 1967-1977*, P420 Arte Contemporanea, Bologna 2012 e Ead. (a cura di), *Paolo Icaro. Faredisfarerifarevedere*, Mousse Publishing, Milano 2016.

Nel costante processo verso un più completo e diretto rapporto con l'oggetto cominciai a rompere la rigidità di quelle strutture ed introdussi un elemento flessibile fluidificante variabile. Assumevo i tre spigoli delle dimensioni del cubo e mi risultavano quattro elementi uguali, aventi ognuno le tre dimensioni: altezza, larghezza, profondità, che chiamai molecole cubiche. Al momento di costruire il cubo usai come sistema di unione di queste quattro parti uguali un elemento flessibile come la corda, la catena, il filo d'acciaio. Tagliai quattro uguali lunghezze di spago e legai gli elementi insieme. Nasceva così quello che chiamo "cuborto" ovvero "aborto di cubo", "misura per errori volumetrici o altri soprannomi più o meno appropriati"<sup>139</sup>.

Esito di una più evidente adesione alle sofficietà *antiform* è però *Cumulo rete* (1968), un agglomerato informe di catene avvolte in tubolari di polietilene trasparente che rende l'idea di "un volume stanco esausto"<sup>140</sup> disposto a ipotesi di ricombinazione strutturale nella possibilità di svolgere, stendere e aggrovigliare la rete secondo criteri stabiliti dalla contingenza, in relazione allo spazio espositivo, nella massima ergonomia plastica.

Il problema di un adattamento strutturale dell'opera all'ambiente porta Icaro a mettere a punto una serie di procedure orientate a una più aperta relazione con lo spazio e votate a un'intensificazione percettiva dello stesso. Ad Amalfi, infatti, in occasione della storica *Arte povera più Azioni povere*<sup>141</sup>, Icaro si aggira per le vie del paese nella dichiarata volontà di stabilire un rapporto positivo con l'ambiente cittadino e, armato di cazzuola e di malta, si dedica alla riparazione di angoli sbrecciati, non certo con mero intento restaurativo, quanto per ricongiungersi "alla struttura interna di quei muri", entrare in contatto "con la linea spigolo del progetto stesso del palazzo", tornando così a "quando le linee erano misure, proporzioni, idee"<sup>142</sup>. Si riscontra qui una certa affinità con i *Rilevamenti* di Prini per l'attenzione che i due artisti dedicano ai vuoti di ambienti urbani, giungendo tuttavia a risultati opposti, quasi come se l'uno fosse il negativo dell'altro: infatti, se Prini estrae questi vuoti dal loro contesto per solidificarli nel legno

---

<sup>139</sup> P. Icaro, *Lavori 1963-1975 Works*, Pre-Art, Milano 1976, [s.p.].

<sup>140</sup> Ivi, [s.p.].

<sup>141</sup> Cfr. *Arte povera più azioni povere*, Rumma, Salerno 1969. Sulla rassegna si vedano inoltre G. Lista, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza* (1999), in G. Lista (a cura di), *Arte Povera*, cit., pp. 133-148 e A. Trimarco, *Amalfi "Arte povera più azioni povere"*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, cit., pp. 204-211. Si segnala inoltre la recensione sul *reenactment* della rassegna svoltosi al MADRE di Napoli nel 2011-12 di U. Umut, *Arte povera più azioni povere 1968*, «Palinsesti», 3, I, 2013, pp. 54-56. Ricordiamo che, insieme agli artisti italiani, presenziavano nella rassegna anche l'inglese Richard Long e gli olandesi Jan Dibbets e Geer Van Elk, a riprova delle aperture di cui ancora godeva a quelle date l'operazione critica di Celant.

<sup>142</sup> P. Icaro, *Lavori 1963-1975*, cit., [s.p.].

e rilocarli, Icaro li evidenzia *in situ* occludendoli con integrazioni materiali differenti da quelli dell'edificio e visivamente distinguibili<sup>143</sup>.

Si può ritenere un'evoluzione di questa esperienza legata a “misure, proporzioni, idee”, la successiva elaborazione dei *Luoghi della linea*, realizzati nel 1969 ma esposti per la prima volta soltanto nel 1972 alla Galleria Verna di Zurigo, dove elementi metallici opportunamente lavorati concretizzano in una solida fisicità un concetto astratto (la linea), assumendo poi il ruolo di indicatori o di marcatori esperienziali, analogamente ai *Perimetri* di Prini. Ma a differenza di questi, nel rapportarsi aperto delle *Linee* di Icaro con lo spazio, si vengono a stabilire reciproche relazioni di equilibrio, perpendicolarità, specularità o parallelismo, che non si limitano esclusivamente a circoscrivere porzioni topiche per farle risaltare tautologicamente ma, in virtù del loro carattere strutturante, riconfigurano il campo percettivo del fruitore condizionandone i movimenti e gli spostamenti. Se i *Luoghi dell'angolo*, realizzati nel 1970, svolgono poi il compito di una mera sottolineatura architettonica, strutturale, il *Luogo del punto*, del 1971, rende invece in modo più efficace il tentativo di raggiungere un concetto astratto a partire da un dato fisico, cercando di far coincidere ipoteticamente il culmine del cono col concetto stesso: “Non potendo realizzare fisicamente un punto cercavo di avvicinarmi ad esso il più possibile: aguzzavo un cono di acciaio, in modo eccentrico per non coincidere con la figura geometrica del cono stesso ed a quel modo raggiungevo la base il supporto per il luogo del punto”<sup>144</sup>.

La consapevolezza, maturata da Icaro, dell'impossibilità di rendere fisico un concetto astratto, un'entità adimensionale come il punto, lo convince a spostare il focus della sua ricerca dalla localizzazione alla misurazione, per stabilire la distanza tra due punti, tra i due estremi di una sbarra, per rilevare dei punti nascosti e “farli divenire i luoghi dei punti polari dove abitava la misura stessa di quella sbarra” considerandone, volta per volta, i suoi possibili prolungamenti. Apparentemente riconducibile alle *Linee* (1959) di Manzoni, la ricerca dell'artista torinese punta invero a stabilire traiettorie e distanze secondo un esercizio empirico, da applicarsi a qualcosa di concreto, magari anche di

---

<sup>143</sup> I rapporti tra Icaro e Prini erano peraltro piuttosto stretti già all'altezza del 1968. Basta ricordare almeno tre rilevanti occasioni: l'evento *Arte Povera più azioni povere*, tenutosi in aprile ad Amalfi, in cui i due artisti hanno presenziato con i loro interventi, la realizzazione dell'opera *Due oggetti di rimbalzo e due pomeriggi in tre o quattro* in occasione di *Teatro delle mostre*, evento che ha animato la galleria romana La Tartaruga di Plinio De Martiis in maggio, e la redazione di un numero della rivista «Pallone» edita in luglio dalla Galleria La Bertesca di Genova.

<sup>144</sup> P. Icaro, *Lavori 1963-1975*, cit., [s.p.].

vivo, come il proprio corpo. La semplice misurazione distanziale tra due punti del proprio corpo diventa allora per Icaro misurazione ontologica – ma di un ontologismo sartriano, fenomenologico – per un’indagine affine, nei presupposti, a quella intrapresa da Giuseppe Penone mediante trasposizioni fotografiche della propria pelle o pressioni, calchi e impronte digitali. Icaro si affida, diversamente, alle arrotature di sottili barre metalliche appuntite, a tacche e tracciati poligonali incisi su tavolette in gesso a segnare l’estrema apertura della sua mano, a lastre di Peraluman su cui riportare i punti più sensibili del suo corpo, fino a decidere di misurare la spinta del proprio soffio su una colata di gesso fresco, proprio nello stesso anno, il 1978, in cui Penone realizza i suoi noti *Soffi di creta*. Tutti questi lavori rispondono chiaramente ad alcuni possibili modi di utilizzare il proprio corpo “come punto di riferimento ed al tempo stesso soggetto di verifica”, evidenziare le misure della sua “geometria interna” e riconsiderare i propri tessuti epidermici come “paesaggio da esplorare”, dove i punti sensibili non sono che “segnali e testimoni” del suo stesso esistere<sup>145</sup>.

L’interesse di Eliseo Mattiacci per l’energia in tutte le sue forme, da quella fisica a quella psichica, indagata tra gli anni Sessanta e Settanta attraverso il ricorso a materie organiche, tensioni e azioni incentrate sul comportamento soggettivo, è certo uno dei dati di maggiore pregnanza per una sua correlazione con l’Arte Povera. Il problema di un’indagine dell’energia si palesa già nei *Parafulmini* e negli *Attirafulmini* del 1965, grovigli di filo spinato e ottone in cui si può rilevare un primo tentativo di relazione e di mediazione con le più impalpabili forze dell’ambiente, ideali progenitori di quelle antenne e di quei dispositivi in metallo per captare flussi cosmici e raggi stratosferici che l’artista progetterà e assemblerà più sistematicamente dagli anni Ottanta in avanti. L’esordio di Mattiacci sul piano del Comportamento è però segnato da *Tube* (1967), operazione che ha avuto subito un grande successo di pubblico e di critica, tanto da guadagnarsi un primo testo critico di Mario Diacono pubblicato in maggio sulla rivista «B°t» (redatta da Daniela Palazzoli insieme a Celant, Trini e Diacono), nonché la copertina del numero di agosto della rivista «Domus». Un tubo zincato e smaltato di giallo lungo centocinquanta metri viene trasportato da Via del Corso alla Galleria La Tartaruga e adagiato nell’ambiente espositivo. Una volta messo “a riposo”, il tubo arriva a occupare l’intera galleria riflettendosi su un pavimento specchiante che raddoppia la

---

<sup>145</sup> Ivi, [s.p.].

massa di quel caotico groviglio ormai inerte, ma ancora galvanizzato dall'energia fisica investita dai suoi trasportatori.

Nel suo pur breve testo, Diacono individua subito una peculiarità del *Tubo* di Mattiacci, definendolo come “la nuova opera-ambiente che, nell'incessante aggiornamento sul linguaggio internazionale, particolarmente americano, che si attua a Roma, sembra voler escludere dai propri fini quello della mercificazione” e come “una antiopera che vuole presentarsi come *discorso*”<sup>146</sup>, riconoscendole così un portato concettuale. Presentato nel giugno 1967 alla mostra *Lo spazio dell'immagine* a Foligno, il *Tubo* di Mattiacci giunge fino alla mostra celantiana a La Bertesca per essere ingiustamente inserito nella sezione *Im-Spazio*. Ingiustamente, affermiamo, perché l'opera dell'artista marchigiano non si costituisce affatto come “immagine di spazio”, come proiezione ambientale di un'icona o di geometrie cinetico-programmate, ma come informe e pulsante ingombro materiale. La descrizione fatta da Celant ai tempi si discosta nettamente dalla giusta lettura di Diacono e assegna al *Tubo* impropri attributi prosopopeici:

il tubo di Mattiacci distrugge e violenta lo spazio. Basta collocarlo ed eccolo dipanarsi, percorrere stanze, corridoi, scale, intere case, quartieri, città. Vero evento plastico, passivamente accetta ogni posizione, ogni collocazione, si crea e si riproduce per affermare la sua onnipresenza, ubiquità. Dispotico tiranno spaziale, non rispetta la nostra privacy, approda al nostro letto, ascolta i nostri discorsi, vive con noi. Cosa abbiamo fatto per meritarcì questo mostro<sup>147</sup>?

Più di recente Celant ha ritrattato la propria posizione ridefinendo quell'esperienza in ottica postminimalista, come un esempio italiano di Astrazione Eccentrica<sup>148</sup>, eludendo le ambigue ed equivoche connotazioni iconiche storicamente attribuitegli. Più che simulare un minaccioso serpente, il *Tubo* di Eliseo Mattiacci è infatti un espediente di occupazione e ridefinizione concreta dello spazio attraverso curve e torsioni di acceso vitalismo; esso può trovare il suo ideale precedente formale nell'*Arabesco fluorescente* che Lucio Fontana aveva esposto alla Triennale di Milano del 1951 e le sue premesse teoriche nelle intuizioni sul trascendentalismo plastico di Umberto Boccioni. È ormai affermabile con certezza, perché “l'asse Rosso-Boccioni-Fontana appare oggi come la

---

<sup>146</sup> M. Diacono, *Eliseo Mattiacci* (1967), in Id., *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013, p. 71.

<sup>147</sup> G. Celant, *Arte Povera – Im Spazio*, La Bertesca, Genova 1967, [s.p.].

<sup>148</sup> Cfr. G. Celant, *Mattiacci cosmico*, in Id., *Mattiacci*, Skira, Milano 2013, p. 22.

linea maestra su cui si forma la generazione e il lavoro di artisti come [...] Mattiacci”<sup>149</sup>. Già all’altezza del 1959, infatti, sebbene dedito ancora a una scultura macchinica sul tipo di Ettore Colla o di Jean Tinguely, Mattiacci esprime tutto il suo rifiuto per “una scultura stabile, rigida” in favore di un nuovo tipo di scultura “che avesse la possibilità di muoversi”<sup>150</sup>. Con l’uso scultoreo di tubi industriali, già a partire da lavori del 1966 come *Sospensione* e *Tubi sottovuoto*, l’artista trova il modo di manipolare un elemento “senza doverlo costringere a una forma precisa”<sup>151</sup>. Con il *Tubo* del 1967 si delinea finalmente la prospettiva di una piena adesione del suo vitalismo plastico alle proprietà fisiche di un ambiente: “avevo scelto questo materiale proprio per la libertà che consentiva: il tubo, per la sua natura, poteva adattarsi a qualsiasi luogo, a qualsiasi spazio. Per me era un problema proprio di spazio, fuori dagli schemi della scultura tradizionale”<sup>152</sup>. L’operazione si colloca dunque nell’ottica di una ergonomia plastica che assecondi le proprietà fisiche dell’elemento adoperato, in perfetto stile *antiform*, proprio come altre opere del 1968 quali *Catafalco*, teloni arrotolati su cinque transenne in legno, *Scultura seduta*, matasse di corde appoggiate a una sedia, oppure *Gomena*, un’enorme fune da ormeggio che pende da un reggimensola fissato al muro. Sono invece incentrati sullo studio di pesi, forze e tensioni *Trucioli e calamita* (1968), un acculo di riccioli ferrosi attratti e tenuti in tensione dall’energia magnetica, *Mongolfiera* (1969), dove una borsa si modella sul gravare di un lastrone di marmo al suo interno, *Impatto* (1969), una lastra di vetro che schiaccia dei cumuli di sabbia, calce e cemento in polvere, e la serie dei *Contrasti di peso* (1969), pesanti elementi tubolari in ferro che schiacciano alcune pile di spessi panni in lana di vetro. La verifica di resistenza e di resilienza dei materiali sottoposti a sforzi culmina poi in operazioni ambientali come *Corpi d’aria abbandonati* (1968), dove enormi camere d’aria sono chiamate a sfidare lo sciabordare di una cascata presso il fiume Bosso, vicino Cagli (paese natio dell’artista) e *Percorso*, realizzato a L’Attico nel 1969, dove l’artista stesso, assiso su un bulldozer,

---

<sup>149</sup> Secondo quanto affermato da B. Corà, *Eliseo Mattiacci*, Essegi, Ravenna 1991, p. 9.

<sup>150</sup> Da un’affermazione di Eliseo Mattiacci riportata in G. Celant, *Mattiacci*, cit., p. 49.

<sup>151</sup> Ivi, p. 64. La dichiarazione di Mattiacci è relativa a un lavoro del 1966 esposto alla IV Biennale d’Arte del Metallo di Gubbio nell’estate del 1967.

<sup>152</sup> U. Allemandi, E. Mattiacci, *Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse. Giochiamo agli indiani*, «Bolaffi Arte», 56, 1976, p. 48.

spiana della terra pozzolana, abbandonandola “nell’inerzia di un’energia consumata”, per dirla con Pistoletto<sup>153</sup>. Ha dichiarato, infatti, lo stesso Mattiacci:

amo l’esserci fisicamente nelle cose, poggiarci le mani, analizzarle e comprimerle, attraversarle: perché esistono. Per questo i materiali che uso sono vari: mi interessa vedere come reagiscono, come resistono, come si piegano. Mi piace vedere una materia compressa da un peso, osservata in trasparenza, assistere a come si muove e varia nell’aria, nel sole, nella pioggia. Le dune di sabbia formate dal vento, oppure trattenute da membrane trasparenti; quel che galleggia, si arrotola, si srotola<sup>154</sup>.

La volontà di ristabilire un contatto primigenio tra l’uomo, la natura e le sue forze si fa centrale in azioni come *Seguire la riva del mare in bicicletta* (1970), in cui l’andamento dell’artista è dettato dal confuso frangersi delle onde sul bagnasciuga<sup>155</sup>, e *Assistere intensamente ai processi di crescita* (1970), in cui l’artista rifà la sagoma del proprio corpo piantando dell’erba da annaffiare quotidianamente<sup>156</sup>. L’abbruttente maquillage di fango in una performance come *Rifarsi* (1973) offre un espediente ideale per verificare i mutamenti e gli adattamenti fisici della materia al proprio corpo: “tutta l’opera di Mattiacci – scrive infatti Trini – tende a ristabilire questo contatto a livello fisiologico con la materia organica e una natura primordiale”<sup>157</sup>, entrando in relazione diretta con lo spazio degli elementi e con le loro proprietà fisiche.

Pesi, tensioni ed equilibri sono indagati anche in operazioni più mentali realizzate nello stesso periodo: *Sospensione gravitazionale* (1968), un cilindro pieno appeso al soffitto da un filo sottile, *Superficie livellata* (1969), con una livella in bolla a confermarci la

---

<sup>153</sup> M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, cit., p. 14.

<sup>154</sup> Da un testo dell’artista riportato in *Eliseo Mattiacci*, Alexandre Jolas, Milano 1969, [s.p.].

<sup>155</sup> Un’idea simile sarà sfruttata anche in *Drifts* di Vito Acconci, una performance realizzata nel novembre del 1970 che vede l’artista rotolarsi verso le onde del mare seguendone il ritmo. Cfr. *Vito Acconci. Diary of a body 1969-1973*, Charta, Milano 2006, p. 212.

<sup>156</sup> Il lavoro si pone in stretto dialogo con *Io che prendo il sole a Torino* (1969) di Boetti, oppure a *Vasca nel ruscello* (1968-69) di Giuseppe Penone, dove l’impronta delle lunghezze e delle altezze del suo corpo si emulsiona sotto un flusso naturale di acqua, traendone nutrimento.

<sup>157</sup> T. Trini, *Mattiacci*, Galleria Alexandre Jolas, Milano 1973, [s.p.]. Questa propensione di Mattiacci, rilevata da Trini, a indagare “lo spazio del rito” con regole elementari e “meno contraenti per chi agisce e per chi osserva”, si manifesta già in due operazioni risalenti al 1968 come *Cilindri praticabili* e in *Lavori in corso*, che vedono la compartecipazione e l’interazione dei fruitori, ma anche in *Esperienza fisiologica* (1971), dove l’artista scatena e osserva le reazioni dei presenti di fronte alla sorpresa, intervenendo in mostra da semplice spettatore ma col torace ingessato, come vittima di un incidente. A proposito di questa singolare azione ha affermato Mattiacci: “andavo alla mia mostra come se fossi un visitatore di me stesso, era un’esperienza riduttiva al massimo, di non mettere nient’altro in galleria, proprio per togliere ogni oggettività e spostare del tutto l’attenzione sul ruolo e sul comportamento. [...] Mi muovevo liberamente [...] non ero che uno dei tanti visitatori”. Da U. Allemandi, E. Mattiacci, *Giochiamo agli indiani*, cit., p. 51.

drittezza di una lastra metallica appesa al muro, oppure *Centro vitale frontale* (1968-69), dove l'inclinazione di una superficie di vetro sfida la punta acuminata di un cono di diamante fissato alla parete. La precarietà di queste installazioni, assimilabili ad alcune delle prime strutture di Giovanni Anselmo, trova forti corrispondenze concettuali in altre sue opere coeve quali *Rapporto con il mondo* (1969) e *Superficie misurata* (1969-70) in cui un metro snodabile permette di stabilire distanze ipotetiche<sup>158</sup>. La misurazione come strategia di verifica dell'esistente affiora nella ricerca di Mattiacci come in quella di Icaro, riorientata però a una stimolazione mentale, a un'attivazione di inediti processi di pensiero pur sempre calati sulla fisicità del reale, implicati in strette relazioni con il mondo, affini a quelle esplorate da vari esponenti del gruppo poverista.

## 1.6. La povertà “difficile” di Pino Pascali

Un riesame delle personalità coinvolte o escluse dall'Arte Povera deve indurci infine a riflettere con più attenzione sul posizionamento di Pino Pascali (1935-1968): la sua presenza tra le fila dei Poveristi ha destato sin da subito notevoli perplessità, per via del fatto che egli non regredisce mai a uno stadio effettivamente “preiconografico”<sup>159</sup>, ma rimane implicato nella problematica dell'Im-Spazio. Riosservando attentamente le opere realizzate dall'artista a partire dalla metà degli anni Sessanta, si possono infatti cogliere gli elementi di una poetica genuinamente pop che non verranno mai meno, neppure dopo aver partecipato alla nascita ufficiale dell'Arte Povera. I *Frammenti anatomici* (1964-65) rivelano la loro radice pop sia nelle forme sintetiche assunte da un labbro o da un torso di donna, sia nella logica del *blow-up* che ingigantisce i dettagli del

---

<sup>158</sup> Per più recenti approfondimenti su queste e su altre opere affini e successive si vedano le dettagliate schede riportate in G. Maraniello (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, Electa, Milano 2017.

<sup>159</sup> Come rilevato già nel 1968 da R. Barilli, *Un informale tecnologico?*, cit., [s.p.]. Per approfondimenti sul percorso e la produzione di Pascali si vedano *Pino Pascali 1935-1968*, Mondadori, Milano 1987; L. Caramel, *Pino Pascali*, Mazzotta, Milano 1983; A. Bonito Oliva, P. Marino (a cura di), *L'isola di Pascali. Pino Pascali 1935-1968*, Zelig, Polignano a Mare 1998; *Pino Pascali. La reinvenzione del mito mediterraneo 1961-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2001; A. Bonito Oliva, A. Tecce, L. Velani (a cura di), *Pino Pascali*, Electa, Napoli 2004; *Pino Pascali. Lavori per la pubblicità*, Spaziotempo, Firenze 2006; A. D'Elia (a cura di), *Pino Pascali* (1983), Electa, Milano 2010; M. Tonelli, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Johan & Levi, Milano 2010; Id. (a cura di), *Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, De Luca, Roma 2011; C. Lodolo, *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, Cambi, Poggibonsi 2012; V. Brandi Rubiu, *Vita eroica di Pascali* (1997), Castelvecchi, Roma 2013; L. Barreca (a cura di), *Pino Pascali, l'africano*, Kalós, Palermo 2015; V. Da Costa, *Pino Pascali. Retour à la Méditerranée*, Les presses du réel, Dijon 2015.

corpo. Pascali recepisce notevoli stimoli dalle proposte della Biennale di Venezia del 1964 elaborando poi quella sintassi dell'artificio e dell'oggetto che lo avrebbe portato alla realizzazione delle cosiddette "finte sculture", esiti di un giocoso bricolage che intende spiazzare e ingannare il fruitore. Anche le *Armi* (1965), citate nel primo scritto di Celant sull'Arte Povera come esiti di un libero configurarsi dell'artista, pertengono ancora a un universo pop, a una poetica dell'artificio: si tratta infatti di grandi armigiocattolo con cui l'artista può giocare e divertirsi, come dimostrano le note fotografie dell'artista in divisa militare vicino a esse<sup>160</sup>. All'universo ludico appartengono anche i *Dinosauri*, la *Vedova Blu*, i *Bachi da setola* e tutti gli altri animali del 1967-68 "rifatti" con materiali sintetici e coloratissimi, pescati direttamente dal mondo industriale. L'evidente carattere scenografico di queste opere pone il loro fruitore in una condizione quasi attoriale che però non è, come nel caso dell'arte di comportamento, partecipazione ai processi della vita e della materia, ma ingresso in un immaginario fantastico che fa leva ancora su una sintassi iconica, su una sinteticità squisitamente pop. Lo stesso vale per opere del 1967 come *Il mare* o le *Pozzanghere*, definite da Celant come "sineddoci naturali di un mondo naturale [...] privato di ogni maschera, violato nel suo tabù di banalità, spogliato e denudato"<sup>161</sup>, che si rivelano invece essere artificiali, sofisticate. Le vasche dei *32 metri quadri di mare circa* (1967), esposte per la prima volta a *Lo spazio dell'immagine*, nel 1967, non contengono acqua marina bensì comune acqua colorata con anilina, che il rigore modulare dei contenitori contribuisce peraltro a determinare plasticamente: il valore visivo appare prioritario rispetto a quello materico e fa ancora leva su logiche illusorie, per una rappresentazione astratta e geometrizzante del mare. Anche la problematica della misurazione, fattasi centrale nelle esperienze concettuali, viene affrontata con una certa ironia, come conferma la presenza di quel "circa" nel titolo, proprio a indicare la vanificazione di criteri esatti in forza di una più sbrigativa approssimazione<sup>162</sup>. Se le strategie dell'Arte Povera prevedono interventi ambientali diretti, senza filtri e senza mediazioni, con fluidi inneschi processuali o piatte e neutre constatazioni tautologiche, quelle di Pascali provvedono invece ad ampliamenti virtuali dell'ambiente stesso secondo una riedizione artificiale degli elementi naturali, risultando perciò diametralmente opposte. L'autore si fa infatti erede di quell'ambizione a una

---

<sup>160</sup> Si veda in proposito F. Sargentini (a cura di), *Pascali performer*, L'Attico, Roma 1990.

<sup>161</sup> G. Celant, *Arte Povera* (1967), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 32.

<sup>162</sup> Come rilevato da M. Tonelli, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, cit., p. 86.

“ricostruzione artificiale dell’universo” che risale al Secondo Futurismo e che portava artisti come Giacomo Balla e Fortunato Depero a celebrare le materie sintetiche, le sostanze sgargiantissime e “i liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile”<sup>163</sup>, come l’anilina utilizzata da Pascali. Le idee di un giocattolo futurista, di un complesso plastico, di un animale metallico o di un paesaggio artificiale messe a punto da Balla e Depero riaffiorano in tutto l’immaginario dell’artista pugliese, che non rinuncia alla forza plastica dei materiali artificiali e scintillanti neppure nel “rifare” oggetti e reperti di antiche civiltà come *L’arco di Ulisse*, *La tela di Penelope* o *Il ponte*, tutti del 1968, realizzati perlopiù in lana d’acciaio e ispirati dalla lettura de *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss<sup>164</sup>. L’immaginario è ora mutato e l’artista si avvia alla riscoperta di un mondo lontano e mitico, rigenerando così il rapporto con il proprio, rimanendo pur sempre nella dimensione della virtualità rappresentativa.

Restano però da analizzare le due opere con cui l’artista partecipa alla mostra genovese del 1967 figurando nella sezione *Arte Povera*, ossia *1 e 2 metri cubi di terra*, opere in cui Pino Pascali sembra prendere le distanze dall’elaborazione di un immaginario per spostarsi sulle problematiche della tautologia, sposando così la causa poverista<sup>165</sup>. Il carattere geometrico dell’opera, che nella mostra genovese fa da contraltare ideale alla coeva *Catasta* di Boetti, ispira il rimando a una grammatica minimalista che però stride con la comprovata volontà poverista di evadere la rigidità e la regolarità della forma. Sembra intervenire a ovviare a questo problema un intento analitico, l’indicazione di un tautologico atto di misurazione che ascriverebbe le due opere di Pascali al filone del Concettuale, sottolineando la pura autoreferenzialità del cubo terroso. Ma una più attenta analisi dell’opera ci permette di comprendere come questo tentativo si riveli del tutto fallace, segno forse di un’inadeguatezza dell’autore a quelle problematiche: i cubi

---

<sup>163</sup> G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione futurista dell’universo* (1915), in L. De Maria, *Filippo Tommaso Marinetti e i futuristi*, cit., p. 173. Riferimenti al manifesto di Balla e Depero e all’estetica futurista più in generale ricorrono spesso negli scritti su Pascali. Si vedano, a titolo di esempio, M. Calvesi, *Pascali tra l’artistico e l’estetico* (1970), in Id., *Avanguardia di massa*, cit., pp. 123-125; G. Lista, *Arte Povera*, cit., pp. 14-15; V. Brandi Rubiu, *Vita eroica di Pascali*, cit., p. 24.

<sup>164</sup> Come attestato in V. Brandi Rubiu, *Vita eroica di Pascali*, cit., p. 65. Sull’importanza del testo di Lévi-Strauss per la scena artistica romana degli anni Sessanta e Settanta cfr. F. Sargentini et al., *Il pensiero selvaggio*, L’Attico, Roma 2002.

<sup>165</sup> Si riprendono e si condividono per l’analisi di queste opere le riflessioni di M. Tonelli, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, cit., pp. 80-85. Sulle incongruenze tra la poetica di Pascali e l’Arte Povera si veda anche V. Dehò, M.E. Bertona (a cura di), *Pino Pascali e l’Arte Povera*, MEB Arte Studio, Milano 2013. Per una diversa considerazione dell’opera di Pascali in ottica poverista si veda invece A. Soldaini, *Pino Pascali nell’Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, cit., pp. 406-421.

di Pascali, infatti, si pongono ancora nell'ordine costruttivo delle sue "finte sculture". Affissi alla parete, come a sfidare la loro ipotetica pesantezza, i due prismi manifestano una compattezza difficile da ottenersi con un materiale così informe e friabile. I blocchi non sono infatti pieni, ma cavi, perché costituiti da leggere intelaiature in legno, come quella dei *Dinosauri*, ma ricoperte di terriccio. Come per le *Pozzanghere*, anche qui le dimensioni fornite sono approssimate, ancora una volta a sfidare l'ipotetico valore di verità insito nell'opera. I *Metri cubi di terra*, dunque, non sono tali come sembrano suggerire i loro titoli, rivelando un carattere tutt'altro che tautologico, attestando ancora per l'autore l'importanza dell'illusione, della virtualità, dell'opera come ludico inganno. Alcune affermazioni dello stesso Pascali non lasciano dubbi sulla contrarietà dei suoi orientamenti poetici in rapporto a quelli poveristi:

Gli americani si possono concedere il lusso di prendere una cosa e di inchiodarla su un quadro e il quadro viene, di prendere un fumetto e rifarlo e il quadro è un quadro perché loro nel loro gesto riassumono storicamente quello che veramente è la loro civiltà, la più progredita dal punto di vista tecnologico. la nostra civiltà è, invece, una civiltà che, sul piano tecnologico, è indietro rispetto a quella americana, per cui un'azione diretta fra uomo e materiale è pazzesco. [...] In fondo, ormai, gli artisti devono usare i materiali che fanno gli scienziati perché la natura si è esaurita, è nata una nuova natura. [...] Siamo nati qui e abbiamo quel patrimonio d'immagini, ma, proprio per vincere queste immagini, dobbiamo vederle freddamente e, proprio, fisicamente per quello che sono e verificare che possibilità hanno per esistere ancora. Se questa possibilità è una finzione, uno accetta la finzione [...] Io, praticamente, per sentirmi uno scultore devo fare delle finte sculture<sup>166</sup>.

A differenza delle opere realizzate da Anselmo, Calzolari, Kounellis o Zorio tra il 1966 e il 1968, in nessuna opera di Pascali è possibile avvertire una vocazione processuale, la necessità di un'interazione attiva con il tempo e con la corruttibilità o la resilienza dei materiali. L'evaporazione dell'acqua che si verifica nelle sue *Pozzanghere* durante il tempo di una mostra non costituisce un elemento significante dell'opera, ma rimane un limite della natura cui è inevitabile ovviare, rabboccando di tanto in tanto le vasche. A fronte del "libero progettarsi" predicato da Celant, Pascali ha peraltro sempre agito nella direzione di una solida coerenza stilistica, talvolta ricorrendo anche a strutture modulari di matrice concretista, ma quasi sempre approntando iconografie sintetiche e replicabili, rispondendo ancora, in pieno clima poverista, a una mai spenta volontà di forma.

---

<sup>166</sup> Affermazioni di Pino Pascali riportate in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, pp. 123-124.

## 2. CORPO, MATERIA, AMBIENTE. PERCORSI AUTONOMI

### 2.1. Spazi di relazione. Esperienze dello Studio Bentivoglio

Pur costituendo il nucleo dominante e il radunamento più compatto delle ricerche di comportamento in Italia, l'Arte Povera è stata fiancheggiata, nei suoi anni eroici, da numerose e non meno importanti esperienze incentrate sulla corporalità, sulla vitalità della materia e sulle dinamiche della percezione in relazione all'ambiente. Esperienze condotte al di fuori di etichette, categorizzazioni, schieramenti o raggruppamenti e che pertanto sono rimaste emarginate rispetto al paradigma celantiano trovando talvolta trattazioni sporadiche e disorganiche. Una situazione che merita di essere riportata oggi a nuova attenzione è quella che tra il 1966 e il 1969 ha avuto luogo a Bologna tra le mura di Palazzo Bentivoglio, un “fosco edificio manierista cinquecentesco, con un cortile interno quasi piranesiano”<sup>1</sup> all'incrocio tra via delle Moline e via delle Belle Arti, dove peraltro esordiscono un Poverista “doc” come Pier Paolo Calzolari e uno dei grandi paladini della performance come Luigi Ontani. A partire dal 1965 lo Studio si impone all'attenzione nazionale come una fertile fucina in cui si sperimentano soluzioni che vanno dalla nuova figurazione postinformale all'iconismo pop, con alcune prime aperture verso esiti di sicura vocazione im-spaziale. Proprio questa apertura alle ricerche ambientali porta alcuni tra i più arditi animatori dello Studio a comprendere che sia giunto il momento di entrare in dialogo con le dinamiche della percezione e della relazione secondo modalità che di lì a poco sarebbero confluite sotto la definizione di Arte Povera. Quando questa arriva a Bologna nel febbraio del 1968 con una mostra alla Galleria De' Foscherari, dietro sollecitazione di Renato Barilli e di Concetto Pozzati<sup>2</sup>, la ricerca comportamentista bolognese si trova quindi a uno stadio già avanzato. Le prime aperture in tale direzione spettano a un protagonista dell'Informale italiano quale Vasco Bendini (1922-2015) che nel 1966 esce dai limiti della tela per avventurarsi in confronti

---

<sup>1</sup> R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 32.

<sup>2</sup> Come affermato da G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, cit., p. 14.

diretti con oggetti d'uso comune quali ciotole e cucchiari intridendoli di materia plastica o pittorica, sulla scorta del New Dada americano recepito alla Biennale di Venezia del 1964, compiendo così una dissoluzione del gesto informale nella realtà opaca e concreta dell'oggetto<sup>3</sup>. L'artista avvia così un dialogo sempre più diretto con il mondo che lo porta a voler indagare nuove possibilità di relazione con il fruitore, assegnando "le azioni e i metodi dell'arte del corpo e del comportamento", andando fuori dallo spazio del quadro e causando "un disgelo di energie favorito dalla necessità di riannodare più palesemente la comunicazione con lo spettatore"<sup>4</sup>. È ciò che emerge con forza dalla personale che Vasco Bendini tiene allo Studio Bentivoglio nel settembre del 1967, nello stesso periodo in cui a Genova Celant tiene a battesimo l'Arte Povera. Opere del 1966 come *La scatola U* e *Ombre prime* si impongono nello spazio espositivo come entità auto-significanti offerte a liberi esercizi di ridefinizione percettiva da parte degli astanti. *Come è* (1966) e *Cabina solare* (1967) si costituiscono invece come semplici dispositivi relazionali che "vivono solo quando il fruitore attiva con la sua presenza il congegno entrandoci in rapporto diretto, quasi per gioco, per poi arrivare con sorpresa ad una rinnovata autocoscienza"<sup>5</sup>. *Come è* e *Senso operante*, esposte per la prima volta in una collettiva del gruppo del Bentivoglio tenutasi presso la Sala degli Specchi di Ca' Giustinian a Venezia nel 1966, collateralmente alla Biennale, coinvolgono infatti il singolo visitatore invitandolo ad accomodarsi in quella che Giovanni Scardovi definisce "una toeletta dell'io"<sup>6</sup>. Queste opere, realizzate con delle sedie poste accanto o di fronte a spogli telai e a un microfono pronto a registrare la voce e i rumori dell'astante, vogliono favorire momenti di riflessione sulla propria esistenza, indurre a prendere coscienza di sé, innescare un processo appercettivo. Come rileva Maurizio Calvesi, infatti, queste opere producono "una parentesi nel flusso della nostra esperienza e della nostra attività percettiva, costringendolo a riversarsi sull'unico oggetto che ne è sempre escluso: noi stessi"<sup>7</sup>. Lo stesso vale per la *Cabina solare*, una cabina praticabile in legno

---

<sup>3</sup> Come rilevato in G. Simongini, *Strumenti per un'autocoscienza attiva. Vasco Bendini 1966-67*, «Storia dell'Arte», XLV, 137-138, 2014, p. 207.

<sup>4</sup> V. Bendini, *Tracce di un'autoanalisi* (1976), in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, Spaziotempo, Firenze 2007, p. 123.

<sup>5</sup> G. Simongini, *Strumenti per un'autocoscienza attiva*, cit., p. 209.

<sup>6</sup> G. Scardovi, *Una toeletta dell'io*, in M. Calvesi, A. Napoletano, G. Scardovi, *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Grafis, Bologna 1966, [s.p.].

<sup>7</sup> M. Calvesi, *Bendini '65-68: oggetti e processi* (1968), in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 143. Per più dettagliate descrizioni di tutte le opere del periodo oggettuale e comportamentista di Bendini si rimanda a

di cirmolo con un grande disco luminoso in vetro temperato connesso a un sistema di accensione a intermittenza variabile di lampade al quarzo e, per terra, mucchi di resine, cera e legno irrorati da piccole ma luminosissime barre al neon, materiali cui a breve ricorrerà anche Calzolari per le sue opere poveriste. La *Cabina* assume quindi tutti i connotati di un catalizzatore di energia che rigenera il fruitore nel confronto con se stesso, nella stimolazione dell'autocoscienza: la luce di un enorme sole artificiale irradia il corpo del fruitore per nutrirne i sensi<sup>8</sup>. Riconoscendo nella ricerca di Bendini il riflesso di una "ontologia in senso deweyano", a proposito della *Cabina* Calvesi scrive:

la sensazione visiva della luce in progressione è ricalzata dalla sensazione termica e integrata da quella olfattiva. È chiusa e può ricordare l'aperto, la spiaggia, la natura che si gode con la pelle; ma anche un luogo chiuso, di crescita, dove il tempo ha un ritmo puramente organico; o la scatola cranica dove si accendono i pensieri ed affluisce ogni sensazione, formando la percezione. Interviene, cioè, un più ampio margine di suggestione, mentre è ribadita la profondità archetipica di una ricerca che, sporgendosi sui fenomeni per analizzarli quasi con fanatismo scientifico, è al tempo stesso consapevole degli echi abissali che la loro percezione può suscitare dentro di noi<sup>9</sup>.

Francesco Arcangeli descrive la personale di Bendini allo Studio Bentivoglio come un percorso di sollecitazione emozionale, come "un arduo itinerario, un campo di azione e reazione intense", uno spazio per la rivendicazione espressiva di valori individuali, dove chi entra viene "sottoposto a un'azione di choc, a una reazione di scontro, di ripulsa e di raptus, di giudizio infine"<sup>10</sup>. Il problema fondamentale è ora per Bendini quello di "cogliere il punto sincronizzante" dell'interazione, di "riuscire a visualizzare il campo di armonia intercorrente fra sé e gli altri", stimolato da una frase di Maurice Merleau-Ponty: "Il mio sguardo cade su un corpo vivente in atto di agire; subito gli oggetti che lo circondano ricevono un nuovo strato di significato. Non sono più ciò che io stesso potrei farne, ma sono ciò che questo comportamento ne farà". L'artista trova così nel corpo dell'altro "un prolungamento di sé e delle sue intenzioni", come "due coscienze che

---

R. Barilli, S. Sproccati (a cura di), *Vasco Bendini. Antologica*, Grafis, Bologna 1978, pp. 86-99 e a G. Simongini, *Vasco Bendini 1966-67*, Quodlibet, Macerata 2013.

<sup>8</sup> Bendini adoterà i medesimi materiali anche per opere di poco successive quali *Mille e una notte* (1968), *Una delle duemila parole* (1968) o *La sorgente* (1969), in aperta sintonia con le proposte del suo coetaneo torinese Mario Merz.

<sup>9</sup> M. Calvesi, *Bendini '65-68: oggetti e processi*, cit., p. 144.

<sup>10</sup> F. Arcangeli, *Personale del pittore Vasco Bendini*, Studio Bentivoglio, Bologna 1967, [s.p.].

hanno trovato un modo comune, se pure indiretto, di comunicare”<sup>11</sup>. È questo il fulcro di quello che lo stesso Arcangeli aveva definito ai tempi dell’Informale il “senso del due”, ossia la consapevolezza di un ineludibile rapporto con il mondo che torna ora a interessare gli artisti della nuova stagione<sup>12</sup>. Si tratta di operazioni dal forte potenziale transazionale, che potremmo anzi definire “relazioniste”, per ricorrere al pensiero di Enzo Paci, già noto allo stesso Arcangeli<sup>13</sup>, tanto da permettergli di cogliere con acume l’essenza intersoggettiva delle più avanzate operazioni bendiniane.

In virtù di queste nuove aperture lo Studio Bentivoglio diventa presto un’incubatrice di esperienze incentrate sul comportamento del fruitore e sulla ridefinizione estetica dello spazio come campo di relazioni attive, vedendo la partecipazione di artisti bolognesi e non. Nel maggio 1967 l’udinese Nino Ovan (1941), coinvolto nelle vicende dello Studio Bentivoglio dal primo momento, espone *Le piume, l’aquila è nuda*, opera composta da una dozzina di cassette in legno per le esportazioni di frutta e verdura piene di piume di aquila – rapace più volte riproposto dall’artista nei suoi acrilici pop – che occupano lo spazio in modo “povero”, esibendo una rozza materialità che nega ogni stilizzazione iconica e ogni accattivante piacevolezza cromatica per limitarsi a contenere del soffice piumaggio naturale, accumulato in modo dimesso, in perfetto stile *antiform*. Queste cassette si impongono al fruitore come istanze auto-significanti che recano i caratteri di autoaffermazione ridondante, di attestazione tautologica, tipici delle coeve opere di Bendini e dei primi esempi riconosciuti di Arte Povera.

*Il filtro e benvenuto all’angelo* è invece il suggestivo ambiente allestito da Calzolari nel cortile di Palazzo Bentivoglio nel novembre 1967, significativamente sottoscritto come *Progetto per un lavoro pubblico*<sup>14</sup>. Si tratta di una vera e propria “attivazione” dello spazio che si svolge su un ampio prato di erba verde sintetica solcato dalle traiettorie o

---

<sup>11</sup> V. Bendini, *Cerchio supremo* (1986), in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, cit., p. 83.

<sup>12</sup> Sul concetto e sulle problematiche connesse si veda M.A. Bazzocchi, *Il senso del “due”. Arcangeli, Testori (e Morlotti) di fronte alla natura*, in C. Spadoni (a cura di), *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all’informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, Electa, Milano 2006, pp. 74-81. Per altri approfondimenti sulle posizioni di Arcangeli in merito alle problematiche del Comportamento si veda P. Fameli, *Francesco Arcangeli tra opera e comportamento*, «Paragone», 129-130, LXVII, 2016, pp. 77-84.

<sup>13</sup> Si veda in proposito F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell’arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Università, Parma 2004, pp. 113-114 e 146-147. Il testo di Paci cui ci si riferisce è invece E. Paci, *Dall’esistenzialismo al relazionismo*, D’Anna, Messina-Firenze 1957.

<sup>14</sup> Concetto Pozzati, che in quegli anni ha per propria scelta il giovane Calzolari come assistente per l’incarico alla cattedra di pittura presso l’Accademia di Urbino, ha considerato quest’opera-ambiente come l’effettivo atto di nascita artistica del giovane: sarà proprio la notizia di questa mostra che, infatti, qualche mese dopo porterà Gian Enzo Sperone, gallerista torinese dell’Arte Povera, a cooptare Calzolari proponendogli un contratto. Cfr. C. Pozzati, *Parola d’artista*, Corraini, Mantova 2007, pp. 210-211.

dalle “linee-forza” di colombe bianche in volo attorno ai visitatori, invitati a praticare l’appezzamento indossando dei calzini rossi. L’artista stesso descrive l’ambiente come “un percorso di iniziazione” in cui gli spettatori dovevano condursi attraverso un filtro-utero, ossia “un lungo corridoio scuro dal quale si accedeva in una stanza di un bianco particolare, con le pareti rase che riflettevano una luce molto forte tanto da sembrare immateriali”. Persiste tuttavia nell’opera una certa attenzione alle peculiarità formali degli elementi implicati: lo ha colto l’architetto Carlo Scarpa, evidenziando “i rapporti tra i colori, con i riferimenti a quelli bizantino-ravennati, le linee virtuali tracciate dalle colombe ed il rosso delle calze che il pubblico, come un automa, faceva muovere nello spazio”, riconoscendo l’opera “per quello che era: un riferimento pittorico, formale e teorico sulle linee virtuali”<sup>15</sup>. Nella presentazione dell’opera-ambiente, Alberto Boatto rileva invece come Calzolari intenda “determinare in un’immagine sintetica il luogo dove si svolge la nostra vita e costringerci assieme a riconoscerla” per acuire il nostro contatto con il terreno, con il suolo, e “spostare il centro delle nostre facoltà dall’astrazione alla fisicità, dalla testa e dagli occhi ai nostri arti inferiori”. Dopo l’atto simbolico di “spoliazione” i fruitori, invitati a togliersi le scarpe e a infilarsi dei calzini rossi, quasi “come maomettani alla Mecca o buddisti all’ingresso del tempio”, si avviano “in un angusto corridoio, stretti fra due pareti, nell’alterazione delle lampade di Wood, mentre i piedi avanzano a fatica sopra soffice gomma”, dove i sensi “vengono sottoposti ad uno stress eccezionale, ad una specie di terapia d’urto”. Nel grande ambiente cubico illuminato da accecanti neon non sono gli occhi a permettere l’orientamento, ma il contrasto dei calzini rossi, “i piedi che si muovono posandosi sulle erbe secche e crepitanti”, cosicché “la vista viene soppiantata dal tatto più impuro, surriscaldato ed elementare”. Il campo di relazioni generato da Calzolari è, ancora per Boatto, la conferma “di una realtà artificiale a cui apparteniamo con nessi fisici, ostili, crudeli e fantastici” ma possibili, e “forse prossimi, di farsi di nuovo naturali”<sup>16</sup>, come di fatto accade in molte operazioni poveriste.

L’ambiente che la romana Fiorella Bulfoni allestisce al Bentivoglio nell’aprile del 1968 consiste invece in un’occupazione dello spazio con enormi cilindri in lamina colorata di

---

<sup>15</sup> D. De Dominicis, *Pier Paolo Calzolari. La coscienza ha presente anche ciò che non vede*, «Flash Art», 187, XXVII, 1994, p. 31.

<sup>16</sup> A. Boatto, *Il filtro e benvenuto all’angelo. Progetto per un lavoro pubblico*, Studio Bentivoglio, Bologna 1967 [s.p.].

giallo, stringendo forti relazioni con quello allestito all'incirca nello stesso periodo da Eliseo Mattiacci presso L'Attico di Sargentini con ingombranti elementi tubolari metallici. Entrambi gli ambienti si dispongono infatti a una fruizione in funzione ludica, scintilla di una disinteressata relazionalità che porta gli astanti a intervenire e interagire, secondo i precetti dell'azione povera formulata appena un mese prima da Celant. Nel testo di presentazione della mostra Pietro Bonfiglioli definisce la Bulfoni una "discretissima mistagoga" e insiste sull'aria ritualistica che si respira nel praticare le sue opere "spazio-ambientali" in cui "il sacro è confutato dal ludico, lo spettacolo dal partecipativo, l'inatteso dal convenuto": ogni fruitore sta infatti al gioco e si cala nella dimensione ambivalente di "culto iniziatico e ritorno all'infanzia, sublimazione erotica e liberazione istintuale, ricupero del represso e affermazione di separatezza". Questo ambiente, in cui "il corpo intero è coinvolto come corpo storico-sociale", stimola "la disinvoltura di un comportamento verginale in conflitto con le rigide convenzioni dei rapporti repressivi", sulla scorta di teorie freudiane riprese in quegli anni da Marcuse<sup>17</sup>. Si tratta infatti di "un ambiente biopsichico capace di riprodurre un'immagine unitaria dell'uomo", mediante "forme primarie dirette a provocare un comportamento primario": il visitatore, libero di agire, "è tratto quasi spontaneamente a mettersi in maniche di camicia e a distendersi nell'uovo-amaca" per poi dondolarsi "fino a scaricare nella quiete dell'eros narcisistico l'aggressività alimentata e contenuta dalla società repressiva"<sup>18</sup>.

L'ambiente allestito poche settimane dopo allo Studio Bentivoglio dal torinese Mauro Chessa (1933) recupera le ragioni dell'angolo retto, quasi in antitesi al vitalismo della forma circolare che caratterizzava l'opera della Bulfoni. L'ambiente di Chessa è infatti popolato da parallelepipedi e cubi proposti come "disturbi" dello spazio, istanze di perturbazione dell'ambiente volte a riconfigurare, sulla scorta di una poetica paraminimalista, la percezione del fruitore, problematica che a Torino sorge già nel 1966 con le esperienze di Piacentino e di Icaro confluendo nell'ipotesi di un'*Arte abitabile*<sup>19</sup>. Secondo Paolo Fossati, quello di Chessa è infatti un ambiente "abitato da oggetti che moltiplicano e modulano" una "determinata dinamica di spazialità plastiche", dove

---

<sup>17</sup> Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1930), trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 2012 e H. Marcuse, *Eros e civiltà* (1955), trad. it., Einaudi, Torino 1968.

<sup>18</sup> P. Bonfiglioli, *Mostra montaggio di Fiorella Bulfoni*, Studio Bentivoglio, Bologna 1968 [s.p.].

<sup>19</sup> Il riferimento va alla mostra *Arte abitabile* tenutasi presso la Galleria Gian Enzo Sperone nel giugno-luglio 1966 che includeva Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto.

“forma e funzione si sottraggono dinamicamente” per poi aggiungersi, anche in modi impropri, “accentuando l’effetto costruttivo della sorpresa” e costringendo il visitatore a ripensare di continuo lo spazio stesso<sup>20</sup>.

A ricerche di carattere ambientale si alternano, nello Studio Bentivoglio, esperienze di tipo performativo che ridefiniscono la processualità dell’azione come cardine di nuove indagini sul sé. Se lo spazio artistico viene a coincidere con lo spazio vissuto, il corpo “progettuale” dell’artista viene a coincidere con il “corpo proprio” dell’uomo<sup>21</sup>: ciò implica che le operazioni estetiche condotte con o sul corpo adottino il corpo stesso non solo come strumento ma anche come supporto. È questo il caso specifico della Body Art, fenomeno che Vasco Bendini riesce ancora ad anticipare senza tuttavia eccedere troppo sull’opzione “dolorifica”, agendo piuttosto sulla via delle verifiche appercettive di Bruce Nauman e delle prime investigazioni identitarie di Vito Acconci. Lo attestano operazioni del 1967 come *PAD*, un esercizio ginnico che stimola e attiva processi di appercezione per sviluppare una maggiore autocoscienza, e *Il mio spazio* (1967), una successione di gesti per circoscrivere il proprio campo percettivo compiuti di fronte allo specchio, l’unico strumento atto a “rendere visibile per noi il nostro corpo intero”<sup>22</sup>, come scrive Merleau-Ponty. *Per una essudazione totale* (1967) è invece l’invito a un diverso modo di prendere coscienza della propria corporeità esibendo e testando l’esperienza fisiologica della sudorazione alle elevate temperature di una piccola cabina termica, dove l’eccesso di secrezione rende l’operazione già di pertinenza *body*, perché il corpo viene comunque sottoposto a una prova di resistenza fisica. Nel giro di pochi anni, dunque, i gesti e i magmi della materia pittorica si evolvono in gesti corporali direttamente esibiti, a ribadire in modo più diretto il problema dell’esistere che già serpeggiava nei grumi dell’Informale. È allora vero che un lavoro di Bendini è come “un diapason elegantissimo che cattura i vari, infiniti aspetti dell’essere”, disposto a “registrare anche i diversi stati esistenziali, sia quelli psichici, smaterializzati, che quelli fisici”<sup>23</sup>. Si tratta di una vera e propria *Daseinsanalyse*, un’analisi psicologica ed esistenziale che certo non poco deve ai fermenti filosofici ed epistemologici di quel

---

<sup>20</sup> P. Fossati, *Personale del pittore Mauro Chessa*, Studio Bentivoglio, Bologna 1968, [s.p.].

<sup>21</sup> Per tali definizioni si veda E. Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano 2011, p. 141.

<sup>22</sup> M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito* (1964), trad. it., SE, Milano 1989, p. 19.

<sup>23</sup> A. Borgogelli, *Vasco Bendini*, Galleria Morone 6, Milano 1987, [s.p.]. Per approfondimenti della stessa autrice sul medesimo argomento si veda *Bendini corpo e anima*, «Parol. Quaderni d’arte», 10, 1994, pp. 125-133.

periodo, come del resto conferma il suo esplicito rimando teorico a Merleau-Ponty. A Bologna, peraltro, sono proprio gli anni in cui la fenomenologia trova ampi sviluppi attraverso le teorie e gli studi di Luciano Anceschi e di Renato Barilli che applicano alla comprensione dell'arte tutte quelle teorie di marca esistenzialista che riconoscono la percezione, la corporalità e il comportamento come strutture primarie, portanti, di una nuova concezione dell'essere. Erano questi, peraltro, gli strumenti teorici attraverso cui venivano analizzati e sostenuti filosoficamente le esperienze dell'Informale già a metà degli anni Cinquanta, fatto che ha contribuito non poco negli sviluppi delle ricerche di Bendini.

Al culmine di questa linea si pongono anche le soluzioni di Lamberto Calzolari (1930), fratello maggiore di Pier Paolo, che insiste su un fisicismo esplicito, fiancheggiando così le esperienze *body* frattanto impostesi sulla scena internazionale. Benché coinvolto sin dal primo momento nelle vicende dello Studio Bentivoglio, Lamberto Calzolari ha dato le sue prove più significative tra il 1970 e il 1976, esibendosi anche al di fuori dei confini felsinei, in occasione degli Incontri Internazionali d'Arte a Roma del 1972, nello Studio 74 dell'artista Giuliano Sturli a La Spezia e nello Studio d'Arte Eremitani di Padova, nel 1976. In queste occasioni l'artista ripropone azioni e performance affidate alla registrazione filmica: tra queste restano fondamentali l'atto di farsi "trafiggere" dal fratello Pier Paolo con piume d'aquila uncinata, quasi come un novello San Sebastiano, e l'atto di tenere sul proprio capo e di far sciogliere, sotto il calore di una lampada elettrica, un informe ammasso di burro lasciandolo colare sul proprio volto e lungo tutto il corpo<sup>24</sup>. Una dinamica processuale quale quella del burro che si scioglie, figlia di una poeticità microemotiva, si fonde così nel gesto performativo generando una fruttuosa sintesi di forze e tensioni umane e materiali. Facendo sciogliere il burro sul proprio volto, l'artista confonde i propri connotati, li altera e li offusca, proprio come farà Mattiacci con l'argilla in *Rifarsi* del 1973. Esibendosi alla Galleria 2000 di Bologna nel 1974 Calzolari torna però in modo più diretto sul tema della confusione somatico-identitaria, sottoponendosi a una sorta di ritualistico maquillage – quasi un *Art Make-Up* alla Nauman – condotto con il supporto di Ginestra Calzolari (figlia di Bendini e sua

---

<sup>24</sup> L'azione si ispira senza dubbio a una performance che Pier Paolo Calzolari ha compiuto allo Studio Bentivoglio nel 1969 cospargendosi il viso e il torace di burro. La performance è documentata da alcune fotografie pubblicate in C. David, B. Corà, M. Bertoni, *Day after day. Pier Paolo Calzolari*, cit., pp. 66-71.

cognata di allora) che si conclude con “scudisciate” di rossetto rosso e nero sulle labbra: un gesto che infrange la separazione dei sessi, fonde il maschile e il femminile in un unico ente indiscriminato, come fa già da qualche anno lo svizzero Urs Lüthi. Trovando nel proprio corpo lo strumento e, al tempo stesso, l’oggetto della sua analisi, Calzolari si accinge anche a risvegliare quei sensi sopiti, udito e tatto in particolare, per secoli subordinati allo strapotere della vista: rompendo un paio di occhiali, che simboleggiano la possibilità estensiva o acuite dell’occhio “lettore” o dell’occhio “gutemberghiano”, Calzolari si benda e si lega al busto una sorta di trasmettitore che emana onde sonore, lasciandosi guidare da esse nello spazio; raggiunto un angolo della stanza, il performer inizia a ondeggiare come un metronomo umano, quasi posseduto da quel flusso sonoro. Una rivendicazione dei sensi più selvaggi che sembra in tutto e per tutto richiamarsi alle idee di McLuhan, secondo cui l’epoca contemporanea coincide con il ritorno a uno spazio acustico che mette in crisi quello visivo tipico dell’epoca moderna<sup>25</sup>. Quella dell’artista bolognese appare infatti come una “pantomima simbolica tra i valori ‘nudi’ dell’esistere e i valori ‘ricchi’ dei possibili prolungamenti tecnologici che il nostro corpo può assumere per ambire alla potenza e al dominio”<sup>26</sup>. Come per adattarsi al nuovo paradigma mediale, Calzolari mette quindi a punto un rozzo sistema di eco-localizzazione, omologo ai biosonar che le balene o i pipistrelli utilizzano per orientarsi, e cerca nuove possibilità di relazione con lo spazio, “protendendo una sorta di tattilità espansa” o di “radar corporale”<sup>27</sup>, chiudendosi poi in un ritmo elementare, ondulatorio per divenire un animale di pure sensazioni, o un’antenna per captare “nuove gioie nutrienti”<sup>28</sup>, per dirla con Marinetti. Ed è liberando infatti, in un’ennesima azione, una miriade di festosi pulcini pigolanti, in contrappunto al suono registrato di una voce zufolante, che Calzolari decreta e dichiara in modo emblematico la sua attrazione per le prorompenti forze della vita e dell’esistenza, facendosi egli stesso scaturigine di un sorgivo flusso vitale.

Rispetto a quelle di Bendini e di Calzolari, le performance realizzate da Luigi Ontani (1943) presso lo Studio Bentivoglio nel 1969 eludono le problematiche esistenziali per

---

<sup>25</sup> Si veda E. Carpenter, M. McLuhan, *Spazio acustico*, in Id., *La comunicazione di massa* (1960), trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1966, pp. 82-90.

<sup>26</sup> R. Barilli, s.t., in R. Barilli, A. Socal, *Aspetti del comportamento*, cit., p. 8.

<sup>27</sup> R. Barilli, *Lamberto Calzolari*, «NAC», 4, aprile 1974, pp. 11-12.

<sup>28</sup> F.T. Marinetti, *Il Tattilismo* (1921), in L. De Maria (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti e i futuristi*, cit., p. 246.

orientarsi verso un concettualismo giocoso, energetico, latore di quegli sconfinamenti nei paradisi dell'immaginario che caratterizzano la fase più matura del suo percorso. È inoltre fondamentale rilevare che queste brevi performance siano state concepite per la registrazione filmica, e dunque per una fruizione in differita, conseguenza di una salda volontà di smaterializzazione che, in quel periodo, costituisce il filo conduttore della più avanzata ricerca artistica. L'alleggerimento fisico dell'opera converge, in questo caso, anche con una leggerezza di pensiero che fa leva sui valori del comico e del riso: frivola e spensierata appare, infatti, l'azione di *Saccombrello*, in cui l'artista saltella all'interno di un sacco di juta con in mano un ombrello che si apre e si chiude, così come quella di *Tetto*, dove l'artista pone delle tegole sul proprio corpo come per mimetizzarsi tra le cose, essere oggetto tra gli oggetti. In *Montovolo* Ontani raduna una dozzina di uova con cui giochicchiare sul proprio corpo nudo che man mano vengono abbandonate e cadono, rompendosi, mentre in *Spirito di patata* punta sulla letteralità dell'espressione fingendo di muoversi nel sonno come per effetto catalizzante dei tuberì. La necessità di indagare e mettere in mostra le possibilità estetiche dell'ambiguità semantica, quasi per stabilire un'equipollenza tra ambiguità semantica e messaggio estetico, come quella sostenuta dal linguista Roman Jakobson nei primissimi anni Sessanta sulla scorta di William Empson<sup>29</sup>, conferma la netta vocazione concettuale di queste operazioni, per il modo in cui la teoria linguistica viene rigiocata sui fatti mondani. Con *Svenimenti* Ontani sottopone invece il proprio corpo a un forte stress sortendo tuttavia effetti ironici: alzandosi di colpo in piedi con le braccia aperte, ma trattenendo il fiato, Ontani riceve una stretta intorno al petto da un suo collaboratore, l'artista Gianni Castagnoli<sup>30</sup>, perdendo temporaneamente conoscenza. Appreso come un gioco dell'infanzia, l'atto diventa un singolare momento di sintesi tra il ludico e il letale, ponendosi sul crinale del paradosso, ma a un grado di rischiosità degno della più cruda Body Art<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Si veda R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* (1966), trad. it., Feltrinelli, Milano 1972, p. 209.

<sup>30</sup> Nato a Bologna nel 1946, l'artista Gianni Castagnoli si dedica, a partire dal 1969, a molteplici ricerche sui materiali, dedicandosi poi con un certo successo al cinema sperimentale. In alcune performance dei primi anni Settanta l'artista inscena dei cerimoniali incentrati sull'ambiguità sessuale presentate agli Incontri Internazionali d'Arte di Roma del 1972. Per approfondimenti sull'autore bolognese si vedano *80's. Xerochromes by Gianni Castagnoli*, con introduzione di Umberto Eco, Franco Maria Ricci, Milano 1979; *Gianni Castagnoli*, Nuova Alfa, Bologna 1992 e A. Serra, S. Bonaga, *Gianni Castagnoli*, Grafiche del Sasso, Sasso Marconi 1994.

<sup>31</sup> Per ulteriori approfondimenti su queste film-performance, oggi conservate e consultabili presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino, si veda E. Volpato, *Tra pittura e fotogramma. Film e video di Luigi Ontani*, in G. Maraniello (a cura di), *Luigi Ontani. Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, Corraini, Mantova

## 2.2. Mario Nanni. Lo spettatore nel centro del quadro

Vasco Bendini non è l'unico artista bolognese della sua generazione ad aprirsi, seppure per poco, alle esperienze comportamentiste. Come lui, anche Mario Nanni<sup>32</sup> (1922) si dimostra in grado di comprendere tempestivamente la direzione del nuovo corso e di aderirvi brillantemente, forse anche in virtù della nuova centralità assunta dal corpo umano e dalle sue manifestazioni più dirette che motivava il gesto dell'Informale. Come Bendini, Nanni elude la più ovvia ipotesi di una dispersione ambientale del materismo, già accantonato nei primi anni Sessanta in favore di rinnovate soluzioni costruttivo-macchiniche<sup>33</sup>, per dedicarsi all'allestimento di ambienti praticabili attraverso cui analizzare il comportamento fisico e psicologico dei suoi fruitori. Il primo di questi ambienti, *I giochi del malessere*, la cui realizzazione risale già al 1967, viene allestito per la prima volta in forma completa solo nel gennaio 1969 a Milano presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci. Si tratta di una grande installazione di cerchi, molle e dischi metallici pendenti dal soffitto – più volte riproposta con varianti quali l'aggiunta di palloncini colorati, capsule o lastre di zinco stese sul pavimento – che traspone sul piano di una concreta materialità quelle geometrie che “galleggiavano” già sulle sue tele dei primi anni Sessanta. Pierre Restany nota come l'invito ad “aprirsi un passaggio fra queste liane d'acciaio” sia il primo passo verso una “avventura psicosensoriale” aperta a illimitate e imprevedibili possibilità di risposta che “esalta pienamente la funzione ludica dell'arte contemporanea”<sup>34</sup>. Questa componente ludica nasconde però un più profondo interesse di Nanni per lo studio delle reazioni e dei comportamenti individuali e sociali, aspetto che espliciterà in modo particolare con *Il limite del mare*, un

---

2009, pp. 41-51. Si veda inoltre A. Capasso, *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi, Roma 2007, pp. 45-47.

<sup>32</sup> Per una conoscenza globale del percorso dell'autore si vedano F. Caroli (a cura di), *Mario Nanni. Mostra antologica*, Grafis, Bologna 1985; R. Bossaglia, *Mario Nanni. Opere dal 1950 al 1990*, Graficolor, Marzabotto 1990; B. Bandini, C. Cerritelli, L. Sansone (a cura di), *Mario Nanni. Materiali inediti di un percorso creativo*, Publi Paolini, Mantova 2007; B. Buscaroli (a cura di), *Mario Nanni. Concatenamenti*, Bononia University Press, Bologna 2008; L. Canella, *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Pendragon, Bologna 2008; C. Ghelli, *Mario Nanni. Mappa di una vita inquieta*, Aspasia, Bologna 2013.

<sup>33</sup> Su questa fase si veda in particolare S. Malossini, F. Balestra, M. Balestra (a cura di), *Mario Nanni. Risultato provvisorio di un processo ed altri progetti 1962-1968*, Fondazione Tito Balestra, Longiano 2016.

<sup>34</sup> P. Restany, *Gli anelli di Nanni sono il tropico del cuore*, in G. Dorflès, L. Marucci, F. Menna, *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, Centro Di, Firenze 1969, [s.p.].

happening realizzato nel 1969 alla Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto concepito come un test psicometrico. In queste operazioni si palesa una precisa costante formale, quella del circolo, sia esso l'anello pendente dal soffitto o quello da lanciare verso l'orizzonte, che si pone come soluzione plastica attivabile, matrice per dispositivi di sollecitazione cinestesica affini agli elementi tubolari di certi ambienti di Mattiacci. Attivati dai movimenti di un corpo umano, gli anelli e i circoli di Nanni si configurano perciò come tracciatori di forze direzionali o come indicatori di onde in espansione che disegnano nello spazio le linee-forza che i Futuristi tracciavano sulle loro tele nel tentativo di rappresentare più efficacemente il dinamismo dei corpi. Come volevano gli stessi Futuristi, Nanni porta "lo spettatore nel centro del quadro"<sup>35</sup>, lo chiama ad animare un ambiente inerte attraverso dinamismi, ondulazioni, roteazioni e circonvoluzioni, portandolo a prendere coscienza della propria vitalità, delle energie che è in grado di sprigionare.

Una lontana radice futurista è rintracciabile anche in *Interno-esterno*, l'opera realizzata ad Anfo, in provincia di Brescia, il 25 agosto 1968 in occasione della rassegna *Un paese più l'avanguardia*, una lunghissima striscia di plastica rossa che circonda una larga porzione del paese passando anche sotto le porte e le finestre chiuse delle abitazioni, aderendo ai gradini o ai muri degli edifici. L'operazione stringe un'evidente affinità con quella compiuta da Aldo Mondino nel dicembre 1967 a Torino per *Con temp l'azione*, unendo le tre sedi dell'evento (le gallerie Stein, Sperone e Il Punto) mediante un lungo filo rosso. L'idea di una ridefinizione estetica dell'ambiente quotidiano va però ben oltre le attestazioni tautologiche di Prini o le misurazioni di Icaro. Nell'opera di Nanni infatti la prospettiva spaziale si amplia a dismisura, tracciando un perimetro irregolare che non si può cogliere con un solo colpo d'occhio: la lunga striscia rossa si comporta quasi come "la traccia di un elettrone impazzito che, data la sua natura di onda, può attraversare finestre chiuse, porte sbarrate, il torrente del paese impegnando lo spettatore/scienziato a prevederne e calcolarne il tragitto"<sup>36</sup>. Questo vitale fascio, materializzazione di una linea-forza futurista, si fa vettore di un possibile percorso e invita lo spettatore a seguirla, ridefinendo il camminare come pratica estetica.

A *Gennaio 70* Nanni propone un grande ambiente, concepito sulla scorta de *I giochi del malessere*, con delle enormi molle fissate su una grande lastra di alluminio tenero delle

---

<sup>35</sup> U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, cit., p. 24.

<sup>36</sup> L. Canella, *Mario Nanni*, cit., pp. 76-77.

dimensioni di quattro metri per quattro, che i visitatori possono toccare o calciare, lasciando così sfregamenti e tracce del loro passaggio. Nanni dichiara queste molle come “elementi dinamici presi dal futurismo”<sup>37</sup>, precisando che la sua operazione vuole coinvolgere i fruitori in modo ludico, aspetto che del resto non era estraneo agli stessi Futuristi, ma che anzi emergeva potentemente nel corso delle loro “serate” o delle loro declamazioni parolibere, oppure nella messa in scena delle loro brillanti sintesi teatrali. Al volgere del 1970, però, mentre si batte ormai senza ripensamenti la via delle aperture comportamentiste, Nanni avverte, proprio come Bendini, il richiamo più forte della sua vocazione generazionale, tornando dunque alla superficie pittorica e lasciando ai più giovani il compito di tracciare con più adatti mezzi il profilo del loro presente.

### 2.3. Claudio Cintoli. Il gioco, l’origine, l’identità

L’allestimento di ambienti effimeri praticabili e l’innescare di ludici processi transattivi caratterizza anche la fase comportamentista di un autore attivo a Roma come Claudio Cintoli<sup>38</sup> (1935-1978), interessato a una ridefinizione estetica dell’agire umano contro le costrizioni super-egoiche imposte dalle norme della civiltà, da quella che Jean Dubuffet aveva etichettato in quegli anni come una “asfissiante cultura”<sup>39</sup>, e sviluppare così una “presa di coscienza visiva e tattile di quanto può scaturire da un’azione comune”<sup>40</sup>. Dopo gli esordi informali e una fase pop “con qualche contaminazione surrealista”<sup>41</sup>, nel 1967, Cintoli comprende di dover affrontare nuovi problemi, andando oltre i confini dell’immagine mediatica, verso un più attivo rapporto con lo spazio reale. La questione pone un netto ribaltamento operativo: “non più ricavare le immagini e le strutture d’esse dall’*environment* esterno, quanto reinventare e ristrutturare il medesimo”<sup>42</sup>. Si tratta di

---

<sup>37</sup> Le dichiarazioni di Nanni in merito a quest’opera sono riportate in L. Canella, *Mario Nanni*, cit., p. 87.

<sup>38</sup> Per una conoscenza approfondita dell’autore si veda S. Battiato, *Claudio Cintoli. La nascita dell’uomo nuovo 1958-1978*, Gangemi, Roma 2017, con bibliografia precedente.

<sup>39</sup> Cfr. J. Dubuffet, *Asfissiante cultura* (1968), trad. it., Feltrinelli, Milano 1969.

<sup>40</sup> Dichiarazione di Cintoli risalente al 1970 e riportata in M. Apa (a cura di), *Claudio Cintoli. Opere dal 1958 al 1978*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1987, p. 60.

<sup>41</sup> Affermazione di Cesare Vivaldi del 1968 riportata in M. Apa (a cura di), *Claudio Cintoli*, cit., p. 59.

<sup>42</sup> C. Cintoli, *Una lettera da New York*, «Vie Nuove», XXII, 31, 1967, p. 40. Questa necessità è sostenuta in ambito romano anche da critici e teorici tra i più autorevoli come Cesare Brandi o Maurizio Calvesi: “indagare la struttura della realtà – scrive infatti Brandi nel 1967 – si pone come la sola ontologia possibile alla nostra temperie di cultura”. C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967, p. 24. L’affermazione di Brandi è riportata dallo stesso Calvesi in M. Calvesi, *Strutture come concetti* (1968), in

presupposti affini a quelli poveristi nella chiara volontà di “agilizzare la sensibilità del pubblico attraverso azioni che conducano ad una nuova immensificazione percettiva, realizzata mediante la corporeità e la coscienza”<sup>43</sup>. Nelle ricerche comportamentiste di Cintoli si sviluppa però, sin da subito, una particolare propensione per il gioco che sembra trovare in Johan Huizinga il suo ideale sostegno teorico<sup>44</sup>. Lo storico olandese intende infatti il gioco come propulsore primo di tutte le attività umane, riconoscendogli un ruolo fondamentale nella strutturazione delle culture. Facendo emergere la capacità dell’uomo di abbandonarsi a un mondo altro e immaginario, Huizinga intende il gioco come la pratica istintuale che permette all’uomo di oltrepassare la fisicità naturale e protendere verso una dimensione culturale. Invitare a un’attività ludica significa quindi regredire ai principi primi della cultura stessa, quei principi che l’Arte Povera intende destituire completamente e che Cintoli sembra sottoporre invece a una più oculata mediazione. Questa soglia appare infatti all’artista come la più adatta a compiere una verifica del proprio grado di esistenza, a riportare la soggettività al centro del discorso artistico evadendo le incombenze omologanti della cultura di massa. “Il ‘fare’ – afferma infatti l’artista – può divenire un ‘lavoro’ che consista nello svolgere ‘azioni’ scelte e decontestualizzate, nell’esplorare con libertà i movimenti e le forme, di cui il corpo umano, come materia è capace, o nell’indagare le virtuali possibilità insite nei materiali”<sup>45</sup>.

Un’azione come *Annodare*, eseguita a L’Attico il 26 marzo 1969, fa della contingenza e della partecipazione il motore di un’attività estetica ludica e rigenerativa: l’invito rivolto ai visitatori a scogliere o ad annodare le funi sparse per la galleria si dà infatti come “la proposta di un’azione libera, non programmata, ma che scaturisce dal disporsi verso le cose secondo le cose stesse”<sup>46</sup>. La stessa logica caratterizza anche *Rimbalzare*, eseguita per il Festival dei Due Mondi di Spoleto nel giugno 1969, dove Cintoli dispone al libero utilizzo dei fruitori una miriade di palloni da far rotolare per le strade, innescando un

---

Id., *Avanguardia di massa*, cit., pp. 164-170. Nel medesimo testo, interrogandosi sul carattere concettuale delle strutture minimaliste, Calvesi riprende inoltre una considerazione dello stesso Cintoli su Kenneth Snelson, ricordando come Merleau-Ponty abbia saputo vedere nella nozione di struttura un sostituto del concetto di essenza.

<sup>43</sup> G. Celant, *Azione povera* (1968), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 88. La possibile relazione tra l’opera di Cintoli e l’Arte Povera è sottolineata anche dal volume *Claudio Cintoli e l’arte povera*, Galleria Palestro, Ferrara 2009.

<sup>44</sup> Si veda J. Huizinga, *Homo ludens* (1938), trad. it., Einaudi, Torino 2002.

<sup>45</sup> Da alcuni appunti dell’autore risalenti al 1968-69 e riportati in E. Crispolti, *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Forma, Torino 1978, p. 64.

<sup>46</sup> S. Lux, *Tre mostre a Roma*, «Cartabianca», 5, maggio 1969, p. 43.

grande happening. Anche in questo caso la pratica ludica viene a costituire la molla di una relazionalità liberatoria, un rito di nuova iniziazione che riconduca l'individuo alla genuinità di un agire infantile e disinteressato, in aperto conflitto con le costrizioni delle convenzioni sociali. Per questo motivo nulla risulta predeterminato, tutto è lasciato al libero gioco del caso, nella ferma convinzione che “le conclusioni si debbano trarre a posteriori e che i significati si stratifichino e vengano fuori con il tempo”<sup>47</sup>. È questo il cardine di una processualità attiva che permette di riscoprire le situazioni umane più elementari nella loro pienezza estetica, svincolate cioè da meri obblighi funzionalistici o utilitaristici, come accade in *Colare Colore*, eseguita a L'Attico nel dicembre 1969, che vede l'artista cimentarsi in un divertito spargimento di pittura nera, bianca, azzurra e rossa lungo le pareti della galleria, trasponendo così le modalità dell'Action Painting nell'*environment*. Un atto di incontrollata liberazione fisica, quello di Cintoli, che sfocia nell'eccesso di una gestualità caotica e informe e che pone il movimento del corpo dell'artista al centro dell'esperienza estetica, come già insegnava l'Informale. L'artista, infatti, “affonda con dolorosa ebrezza nelle necessarie magie del proprio ‘essere’, cosciente che tutto ciò che viene coniugato come espressione del mondo è coniugato in forma dialettica ma ‘negativa’, senza che si possa rintracciare una sintesi sanabile e tranquillizzante, capace di appagare la consapevolezza della contraddizione come forma necessaria alla vita stessa dei linguaggi, primo fra tutti quello dell'esistenza”<sup>48</sup>.

Alle modalità di un gestualismo nevrotico e convulso, concepito come esercitazione della propria soggettività, sono da ricondursi anche i *Pesi morti* realizzati da Cintoli tra il 1969 e il 1975, cumuli di pietre o legni e informi matasse di corda e altri materiali filamentosi, evidenti risultati di una concezione anti-costruttiva e para-biologica della scultura affine a quelle di Eva Hesse o di Alain Saret, artisti che l'autore italiano ha certo avuto modo di osservare da vicino nei tre anni trascorsi, tra il 1965 e il 1968, a New York. Contro ogni convenzione plastica e ogni obsoleta legge costruttiva, Cintoli opta per una rivelazione della fisicità intrinseca dei materiali stessi, esercitando l'incanto del “disporre” e del “deporre”<sup>49</sup> in un processo di raffreddamento informale, “portando a ‘solidificazione’ la tradizione delle slabbrature ‘segniche’ nel ‘cucire’ di

---

<sup>47</sup> Da un'affermazione di Lorenza Trucchi risalente al 1970 e riportata in M. Apa (a cura di), *Claudio Cintoli*, cit., p. 60.

<sup>48</sup> G. Cortenova, *Un artista problematico*, in *Claudio Cintoli. Antologica*, Arsenale, Verona 1984, p. 12.

<sup>49</sup> Da appunti dell'artista risalenti al 1968-69 riportati in E. Crispolti, *Extra Media*, cit., p. 64.

Burri e di Twombly”<sup>50</sup>. Ogni nodo costituisce infatti il risultato di un gesto che tende ad assecondare le inclinazioni fisiche dei materiali, secondo i precetti dell’Antiform, e l’estrinsecazione embrionale di una precisa condizione esistenziale che trova una più complessa articolazione metaforica nella performance *Crisalide*, eseguita il 7 dicembre 1972 a Palazzo Taverna in occasione degli Incontri Internazionali d’Arte. Chiuso in un grande sacco appeso al soffitto (quasi come un’opera di Burri), l’artista cerca di guadagnarsi l’uscita forando l’involucro con un coltello, simulando il tipico stadio postembrionale di insetti olometaboli e il loro relativo sviluppo. Quella che dapprima può apparire come una sorta di *regressus ad uterum*, di ritorno a una condizione fetale, si risolve poi in una rinascita, tortuosa e tribolata, rispondente forse al bisogno di “diventare sé stesso a qualsiasi costo”<sup>51</sup>.

Secondo Alberto Boatto si tratta infatti di un’azione “retrospettiva” in cui “il presente viene coniugato per far riaffiorare il passato al fine di controllare il trauma del proprio nascere, di riappropriarsi di quanto già possediamo [...] ripercorrendo da solo i meandri del labirinto verso l’animazione del mondo”<sup>52</sup>. Giorgio Cortenova vede inoltre nella *Crisalide* di Cintoli il senso di “un divincolarsi drammatico dal buio verso la luce, dal bozzolo rasserenante alla discontinuità dialettica dell’essere” di una scultura-corpo che “nasce ambigua, disintegrata, ‘dispersa’, sede di perdita invece che di armoniosa interezza”, modello di “un ‘io’ destrutturato, decomposto, torturato dall’analisi”<sup>53</sup>. In quanto forma originaria dell’essere, il bozzolo di *Crisalide* costituisce anche una valida alternativa al simbolo dell’uovo che Cintoli inizia a riproporre sotto varie vesti già a partire dal 1970. Circa nove anni dopo, l’uovo sarà assunto nel sistema filosofico di Gilles Deleuze e Félix Guattari come paradigma fisico del “corpo senza organi”<sup>54</sup>, una metafora con cui definire l’implosione dell’io in epoca postmoderna, una problematica che si palesa nella poetica di Cintoli già dai primi anni Settanta. È proprio a una simile consapevolezza che si deve ricondurre l’invenzione, da parte di Cintoli, di un proprio *Doppelgänger*, tale Marcanciel Stuprò (anagramma di “Marcel Proust” con aggiunta del morfema “anci”), che firmerà con lui oppure al suo posto opere, lettere, dichiarazioni,

---

<sup>50</sup> M. Apa, *Claudio Cintoli, la ricerca dell’Androgino*, in Id. (a cura di), *Claudio Cintoli*, cit., p. 13.

<sup>51</sup> Da appunti dell’artista risalenti al 1968-69 riportati in E. Crispolti, *Extra Media*, cit., p. 62.

<sup>52</sup> A. Boatto, *Claudio Cintoli. Crisalide (1973)*, in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull’arte*, a cura di S. Chiodi, L’Orma, Roma 2016, pp. 127-128.

<sup>53</sup> G. Cortenova, *Un artista problematico*, cit., p. 11.

<sup>54</sup> Si veda in proposito G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it., Cooper & Castelvocchi, Roma 2003, pp. 227-248.

esistendo solo anagraficamente e perciò in una dimensione puramente concettuale. Tale alter ego costituisce “una sintesi simbolica di quel processo di continua germinazione contraddittoria, raddoppiata ed esule da se stessa, che Cintoli sentiva come realtà incalzante dell’io disseminato e disperso del secolo”<sup>55</sup>. La problematica dell’essere assume ora nell’opera dell’artista i caratteri di un’indagine identitaria in cui l’unità dell’io è minacciata dalla disintegrazione, dalla schizofrenia, da un’ineluttabile scissione interiore: il volto di Marcanciel è infatti una contrazione del volto dell’artista, come notiamo da una xerocopia del 1974. L’operazione di autocritica dell’io sul crinale del paradosso è messo bene in luce da Cortenova, che afferma:

Marcanciel Stuprò nasce con una propria firma dalla propria morte, e muore sulla propria nascita. Vive nel regno concreto dell’immaginario, compila annunci economici, scrive e risponde a lettere di amici e colleghi. Essendo fondato sui principi antichissimi della comunicazione e sui riti della burocrazia anagrafica, egli ha una vita propria a tutti gli effetti, cosciente (a differenza degli individui realmente ed ingenuamente esistenti) della propria realtà di puro e semplice segno. Ma siccome il mondo dei segni nell’era tecnologica e tecnologica, è un mondo nevrotizzato e schizoide, Stuprò ne rappresenta una sintesi loquace e “demenziale”, imprevedibile e a suo modo irridente. Stuprò è immortale ed effimero, tragico e comico, ironico e disperato; tutt’altro che metafisico, egli possiede il corpo antico dei segni, la patafisica cinica e burlona di Jarry, al quale si rifà appunto “jarrygliando” in libertà, spedendo cartoline a Cintoli e inviando le proprie dichiarazioni a mezzo mondo<sup>56</sup>.

Questo io alternativo si pone dunque come estrinsecazione artistica di quel processo psicosociale che Ronald Laing pone sotto la definizione di “io diviso” a indicare la sempre più diffusa tendenza alla costruzione di un falso per far fronte alle pressioni di un’insicurezza ontologica e per difendersi dall’incedere di una realtà sempre più complessa e turbante<sup>57</sup>. Questa “divisione” assume in Cintoli i tratti di un incurabile bipolarismo inteso come “il segno di una continua interrogazione esistenziale”<sup>58</sup>, l’ennesimo test per verificare le soglie e i limiti del comportamento umano.

---

<sup>55</sup> G. Cortenova, *Un artista problematico*, cit., p. 15.

<sup>56</sup> Ivi, p. 16.

<sup>57</sup> Si veda R.D. Laing, *L’io diviso. Studio di psichiatria esistenziale* (1955), trad. it., Einaudi, Torino 1969.

<sup>58</sup> E. Crispolti, *Claudio Cintoli*, in *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all’arte, dall’arte alla natura. Catalogo generale*, Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia 1978, p. 234.

## 2.4. Un percezionismo zen. Hidetoshi Nagasawa

Nell'agosto del 1967, settimane prima del “battesimo” dell'Arte Povera, il manciuriano Hidetoshi Nagasawa<sup>59</sup> (1940) si stabilisce a Milano dopo un lungo viaggio in bicicletta che lo ha visto attraversare il continente asiatico, passare per la Grecia e arrivare finalmente in Italia, dove stringe rapporti con artisti quali Enrico Castellani, Luciano Fabro e Antonio Trotta. Stimolato dal clima artistico milanese Nagasawa orienta le sue prime ricerche sulla manipolazione e la dissezione di oggetti comuni come scarpe, lampadine o imbuti sulla scorta della lezione di Arman, ma comincia anche a interessarsi alle pratiche concettuali e processuali che andavano frattanto a imporsi sulla scena dell'arte. Opere come *Air Atmosphere* o *Water One Parts of Sea*, entrambe del 1968, sono frutti dello stesso riduzionismo concettuale caratterizzante le *Tautologie* di Fabro o i *Perimetri* di Prini: si tratta infatti di porzioni di aria e di acqua contenute in semplici scatole di plexiglass chiamate ad affermare la loro stessa presenza. Si instaura qui una dialettica tra l'instabilità della materia, data allo stato liquido o gassoso, e la stabilità dei solidi contenitori molto diversa da quella dei *32 mq di mare* di Pascali: non vediamo infatti il tentativo di reinventare e rettificare la natura, quanto quello di innescare un gioco di trasparenze volto a depistare l'occhio del fruitore allenandolo a quel “vedere attraverso” che costituisce il vettore ideale di ogni atto artistico concettuale. “Il mio lavoro – afferma Nagasawa nei primissimi anni Settanta – consiste nel cercare uno spazio di tensione all'interno degli oggetti”, di cogliere, per il tramite dell'intuizione, “l'essenza degli oggetti al di sopra di qualsiasi identità di colore, forma odore in cui si trova soggettivamente l'oggetto”<sup>60</sup>. Motore della sua poetica è un principio profondamente radicato nella cultura giapponese, quello del “Ma”, che indica l'impercettibile intervallo tra le cose esistenti, un vuoto denso, pieno di energia, che non è dato vedere ma che si configura come prezioso spazio di vita<sup>61</sup>. La pratica della

---

<sup>59</sup> Per una conoscenza globale del percorso artistico di Nagasawa fino alla metà degli anni Novanta si veda C. Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, De Luca, Roma 1997. Per altri utili approfondimenti si vedano *Hidetoshi Nagasawa*, testo di Toshiaki Minemura, Gallery UEDA, Tokyo 1991; R. Pajano (a cura di), *Nagasawa*, Comune di Bologna, Bologna 1993; E. Pontiggia (a cura di), *Nagasawa. Ex Oriente*, Il Quadrante, Torino 1988; *Nagasawa*, testo di Jole De Sanna, Mudima, Milano 2003; *Hidetoshi Nagasawa*, Damiani, Bologna 2007; B. Corà, A. Iori (a cura di), *Hidetoshi Nagasawa. Ombra verde*, Quodlibet, Macerata 2013.

<sup>60</sup> H. Nagasawa, *Nagasawa*, «Flash Art», 37, VI, 1972, p. 10.

<sup>61</sup> Sul ruolo del “Ma” nella poetica dell'autore si veda C. Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra*, cit., pp. 17-19.

misurazione, già adottata da autori come Icaro, Mattiacci o Bochner, entra presto nella ricerca di Nagasawa come espediente per ripossedere il reale nelle sue estensioni immediatamente avvertibili, e permette all'autore di riconfigurare la distanza tra le cose come concreta manifestazione del "Ma". Con opere del 1968 come *Tube ricurvo*, *Un buco di 10.000 metri* o *Corda* si avverte chiaramente il tentativo di ricongiungere il visibile e l'invisibile facendo leva sul principio gestaltico della chiusura, la tendenza del cervello a completare i dati visivi mancanti integrandoli concettualmente: questi oggetti incompleti e "monchi" si offrono infatti alla percezione come parti di un tutto ben più vasto che solo la pratica artistica è capace di far affiorare.

Una più diretta relazione con l'ambiente si fa quanto mai necessaria a questo punto del percorso di Nagasawa, come dimostrano gli interventi compiuti in zone di campagna della Lombardia e del Trentino. *Caduta*, un'installazione di dieci colonne gonfiabili sul lago di Anfo, in provincia di Brescia, nell'agosto del 1968, attesta la volontà di dare forma al vuoto assecondando così i fondamenti dell'estetica zen<sup>62</sup> e di affrontare in modo più diretto la sfasatura tra visibile e invisibile già contemplati in *Tube ricurvo*, *Un buco da 10.000 metri* e in *Corda*. In questa nuova operazione però non vi è più nessun tentativo di illudere la percezione, e gli oggetti spariscono per cedere il posto alla piena esercitazione di forze fisiche, in un conflitto energetico che ci permette di accordare una avvicinamento dell'autore alla poetica di Anselmo. L'influsso delle ricerche italiane, del resto, si manifesta anche in una performance come *Atlante* (1968) in cui l'artista si fa fotografare in piedi su una sedia nell'atto di reggere un mappamondo, quasi a riproporre quel gesto di virtuale appropriazione del mondo che Piero Manzoni aveva compiuto nel 1961 con *Le Socle du Monde*. Nel dicembre del 1968 Nagasawa realizza a Bellagio, in provincia di Como, *Neve e sassi*, una sorta di giardino zen composto da un certo numero di sassi disposti lungo il perimetro di un quadrato. Fotografando più volte, nel giro di alcuni mesi, la composizione, l'artista registra le alterazioni dovute ai mutamenti climatici, spostando così la problematica della distanza dal piano spaziale a quello temporale. La necessità di un più intimo rapporto con la natura porta però Nagasawa a intervenire sul medesimo paesaggio facendosi egli stesso causa di alterazioni minime ma effettive, invertendo la terra tra due zolle, riempiendo le buche trovate con dei sassi o spaccando una pietra contemplando la complementarità della frattura per poi

---

<sup>62</sup> Si veda in merito G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente* (1992), Marsilio, Venezia 2004.

ricomporla senza lasciare tracce visibili della sua azione. Si tratta di interventi avvicinabili a quelli compiuti da Penone sulle Alpi marittime nel 1968-69 o forme di quella che potremmo definire una Land Art “in miniatura”, estremamente più discreta di quella americana. Di questa modalità di relazione con l’ambiente, Nagasawa darà altri due importanti esiti quando provvederà a trasferire trenta litri d’acqua dal Lago di Lecco al Lago di Pian Palù, vicino Pejo, nell’estate del 1969, e quando scaverà e ricoprirà due piccole buche rispettivamente all’interno e all’esterno della galleria Françoise Lambert di Milano nel maggio 1970, compiendo così delle modificazioni territoriali effettive ma impercettibili, giocando ancora sui lassi temporali e sulle variazioni statuali.

L’indagine sugli stati della materia e sulla loro variabilità caratterizza altri interventi di matrice processuale che confermano interesse dell’artista per la discreta mutevolezza della natura, con soluzioni che rivelano un suo avvicinamento alle ricerche di Pier Paolo Calzolari e del tedesco Hans Haacke<sup>63</sup>. Il lento discioglimento di un cubo di ghiaccio secco è infatti il motore dell’opera esposta “clandestinamente” nel marzo del 1969 di fronte alla Kunsthalle di Berna, per l’apertura di *When Attitudes Become Form*, cui Nagasawa non era stato invitato. L’evaporazione dell’anidride carbonica in condizioni di pressione standard è invece il processo che l’artista ha voluto sfruttare per realizzare dei piccoli geysers in una zona della campagna varesina, nell’ambito di una rassegna curata da Luciano Giaccari sempre nel 1969. Il confronto con vari processi di variazione fisica induce però l’artista nipponico anche a “giocare con il fuoco”, avviando già nel 1969 *Pulverize*, un ciclo di operazioni in cui oggetti comuni e di varia natura vengono schedati, fotografati e poi disintegrati per combustione. Esito finale di ogni operazione è la contrapposizione tra l’immagine dell’oggetto al suo stato originario e quella delle sue ceneri, ancora nella volontà di esplorare distanze spaziali e temporali. È questo un ennesimo tentativo per demistificare il visibile, riflettendo su quel rapporto tra apparenza e sostanza che era già al centro dei suoi interventi nelle campagne di Varese e di Pejo.

---

<sup>63</sup> Oltre alle strutture ghiaccianti, si deve ricordare l’installazione presentata da Calzolari al *Teatro delle Mostre* a Roma nel 1968, *Un volume da riempire in mezz’ora*, un cubo in perspex con del ghiaccio rosa fluorescente al suo interno. Operazione, questa, che si pone al diretto seguito dei *Condensation Cubes* realizzati da Hans Haacke a partire dal 1965, cubi di plexiglass in cui si genera la reazione chimica della condensazione, la transizione dalla fase aeriforme alla fase liquida di una sostanza. Per approfondimenti sull’artista tedesco si vedano W. Grasskamp, M. Nesbit, J. Bird, *Hans Haacke*, Phaidon, London 2004; S. Taccone, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno 2010 e A. Alberro (a cura di), *Working conditions. The writings of Hans Haacke*, The MIT Press, Cambridge 2016.

Il rapporto tra processo e materia viene indagato da Nagasawa anche in performance affidate alla videoregistrazione come *Toccata* (1968) in cui l'artista esplora tattilmente il corpo nudo di una donna per poi ripetere i medesimi gesti su una tela con le mani sporche di carbone. Ne risulta così "una sindone profana, che gioca sulla falsità di una traccia impossibile"<sup>64</sup>, una sorta di kleiniana antropometria differita, dilatata nel tempo, in cui viene a sfasarsi l'eventuale continuità tra contatto e impronta, per verificare "fino a che punto è possibile ricordare ciò che si è visto attraverso il tatto. Io – afferma infatti l'artista – penso di poter ricordare più attraverso la mano che attraverso l'occhio"<sup>65</sup>. Una sfida al regime scopico occidentale, quella di Nagasawa, che prosegue in *Vento*, azione compiuta nel 1969 nella campagna varesina che vede l'artista camminare a occhi chiusi in un prato seguendo il vento con il dito indice proteso in aria, entrando così in una più intima relazione con i fenomeni naturale, occludendo la vista, il più "teorico" dei nostri sensi, per affidarsi al più primitivo e meno codificato canale percettivo del tatto. Senso, questo, che viene celebrato anche in un'opera come *Oro di Ofir* (1971), costituita da due grumi di oro modellati dalla semplice stretta del suo pugno. È questa un'opera molto significativa nel percorso dell'autore, perché preannuncia il suo ingresso nel regno della scultura attraverso un atto plastico sorgivo, azzerante, volutamente elementare<sup>66</sup>, che si carica, mediante il riferimento all'oro posseduto dal Re Salomone, di quella valenza mitica che caratterizzerà la successiva fase di ricerca dell'artista giapponese.

## 2.5. Strutture, sostituzioni, indicazioni. Germano Olivotto

La ricerca concettuale orientata a una ridefinizione estetica dell'ambiente può trovare uno dei suoi più rigorosi interpreti italiani nel veneto Germano Olivotto<sup>67</sup> (1935-1974)

---

<sup>64</sup> E. Pontiggia, *L'equivoco, il mito*, in Ead. (a cura di), *Nagasawa. Ex Oriente*, cit., p. 17.

<sup>65</sup> H. Nagasawa, *Senza titolo, 1972*, in L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 169.

<sup>66</sup> Ha affermato, infatti, l'artista: "Volevo fare un gesto da cui nascesse una scultura. Dovevo partire da un gesto, dal senso del toccare, dal contatto con la materia, per creare qualcosa [...] Ma volevo che fosse più chiaro e semplice possibile, allora ho pensato di creare una cosa dal vuoto, ho toccato l'oro con le mie mani ed è nato *Oro di Ofir*". L'affermazione è riportata in C. Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra*, cit., p. 15.

<sup>67</sup> Per notizie, testimonianze e documenti su questo artista si vedano E.L. Francalanci, *Galleria Cavallino: Germano Olivotto*, «NAC», 36, maggio 1970, p. 21; S. Orlandini, *Scheda 60*, in *Arte e critica 70. Segnalazioni*, Cooptip, Modena 1970, [s.p.]; U. Apollonio, *Olivotto Germano*, in E. Crispolti, G. Di Genova (a cura di), *Prospettive 4*, Galleria Due Mondi, Roma 1970, pp. 64-65; P. Restany, *Germano*

che si muove in piena sintonia con le più avanzate esperienze internazionali coeve. A ridosso del fatidico 1968 la ricerca di Olivotto si incentra, infatti, sulla strutturazione di una geometria solida elementare, in legno e in metallo laccati, partecipando appieno al diffuso clima di nuova concretezza che vige in quegli anni. Prendendo le distanze dalle ricerche ottico-cinetiche vigenti a Padova<sup>68</sup>, sua sede operativa, Olivotto sviluppa però un più spiccato interesse per le relazioni tra struttura e spazio. Potrebbero essergli stati di ispirazione gli scritti teorici distribuiti dal Gruppo Uno<sup>69</sup> in occasione della mostra tenuta alla Galleria del Cavallino di Venezia nel dicembre del 1964 e della Biennale di Venezia del 1966, in un'aria satura di rinnovati concretismi<sup>70</sup>. La ricerca di Olivotto si pone infatti, quasi da subito, sulla linea di un massiccio presenzialismo strutturale con cui partecipa, con una certa autonomia di proposte, al clima di azzeramento instaurato dalle strutture primarie del Minimalismo, in dialogo con una tendenza internazionale

---

*Olivotto: Sostituzioni appena visibili*, «Domus», 496, marzo 1971, pp. 40-41; R. Barilli, *Due casi di "Morte dell'Arte"*, «NAC», 3, marzo 1971, p. 9; P. Restany, *Les Travaux et les Jours de Germano Olivotto*, «Art International», 6-7, summer 1972, pp. 36-41; *Olivotto. Premio Bolaffi 1973*, Giulio Bolaffi, Torino 1972; J. De Sanna, *Les Substitutions d'Olivotto*, «Opus International», 43, aprile 1973, pp. 42-45; E.L. Francalanci, *Arte/critica di Olivotto*, «NAC», 5, maggio 1974, p. 14; R. Barilli, G. Dorflès, F. Menna, *Al di là della pittura*, cit., pp. 54 e 60; Bolaffiarte, *Intervista a Germano Olivotto*, «Spazio alternativo», 1, febbraio 1977, pp. 8-10; *Germano Olivotto. Strutture e Sostituzioni 1967-1974*, Panda, Padova 1989; E.L. Francalanci, *Le luminose sostituzioni di Germano Olivotto*, in R. Caldura (a cura di), *Natura della luce*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 28-35; G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Trenta*, Bora, Bologna 2000, pp. 294-296 e 440-442; L.V. Masini, *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al multimediale*, Vol. 10, Giunti, Firenze 2003, pp. 504-505; F. Franco, *Olivotto, Germano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 79, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2013, pp. 274-275.

<sup>68</sup> Ci riferiamo alle esperienze del Gruppo N, composto da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi. Il più completo studio su questo gruppo di artisti è di V.W. Feierabend (a cura di), *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura/l'arte programmata*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009. Per ulteriori approfondimenti su questo e su altri gruppi di arte cinetica e programmata si vedano I. Mussa (a cura di), *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma 1976, e P.L. Siena, A. Hapkemeyer (a cura di), *N&O. Enne & Zero. Motus etc.*, Museion, Folio-Verlag, Bozen 1996.

<sup>69</sup> Si tratta di due importanti manifesti teorici in cui si affrontano questioni relative ai concetti di "percezione" e di "struttura", idee caratterizzanti anche la poetica di Olivotto. Cfr. Gruppo Uno, *La poetica della percezione* (1964), e Id., *XXXIII Biennale di Venezia* (1966), ora riportati in L. Caramel, P. Ferri (a cura di), *Gruppo Uno. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, 1962-1967. Gli anni '60 a Roma nelle collezioni della Galleria civica di Termoli*, Joyce & Co., Roma 1998, rispettivamente alle pp. 82 e 84. Per approfondimenti sul Gruppo Uno si vedano G.C. Argan et al., *Gruppo 1. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963; F. Sossi, *Dall'occhio al Cervello. Gruppo 1 di Roma. Carrino, Frascà, Uncini*, Magna Grecia, Taranto 1965; G. Biggi, *Io, gli anni Sessanta e il Gruppo 1*, Bora, Bologna 1994.

<sup>70</sup> Si veda 33. *Esposizione internazionale biennale d'arte di Venezia*, Stamperie di Venezia, Venezia 1966, in particolare pp. 32-108. Va precisato inoltre che i titoli delle opere di Carrino, Frascà e Uncini esposte alla Biennale riportano tutte nel titolo il termine *Struttura* e sono diversificate attraverso una semplice numerazione progressiva, analogamente a quanto si riscontra anche nei titoli delle opere di Olivotto.

che in Italia ha trovato tuttavia una più lenta e graduale assimilazione<sup>71</sup>. A differenza dei pesanti parallelepipedi di Donald Judd o dei moduli graticolati di Sol LeWitt, decisi a neutralizzare la seduzione cromatica rispettando la ruvida rozzezza dei materiali industriali utilizzati, Olivotto vivifica però le sue strutture con interventi monotoni e con una maggiore inventiva formale che risentono chiaramente di certe eterodossie di marca anglosassone quali quelle di David Annesley, Michael Bolus, Anthony Caro, Phillip King o Richard Smith, artisti che Olivotto ha visto nel corso dei suoi spostamenti tra l'Europa e gli Stati Uniti, nella seconda metà degli anni Sessanta<sup>72</sup>, e nel padiglione britannico della Biennale di Venezia del 1966<sup>73</sup>, dove Smith e Caro presenziano con le loro strutture geometriche colorate e leggere. Opere di Olivotto risalenti al 1967 quali *Struttura 4/4* o *Struttura 6/2*, richiamano fedelmente le curvature e i rigonfiamenti di certi lavori di Smith, mentre *Struttura 5/8* o *Struttura 5/14*, sembrano consegnare le geometriche ripartizioni pittoriche della Post-Painterly Abstraction<sup>74</sup> di Frank Stella o di Ellsworth Kelly a una maggiore fisicità. Pur essendo concepite per la parete, queste due opere manifestano un'aperta necessità di staccarsene, attraverso lingue aggettanti che si affacciano nello spazio dell'osservatore quasi nel tentativo di occuparlo. Necessità, questa, che si fa più concreta in opere come *Struttura 7/1* (1968), in cui le due metà di un ponte metallico sembrano respingersi per un'invisibile forza magnetica, o *Struttura 8/3* (1968), dove un serrato ritmo di triangoli specchianti riflettono i ritmi dell'ambiente circostante provocando uno straniante effetto di sfasamento percettivo.

La dinamizzazione dei solidi mediante l'eccentrico sviluppo di morfologie curvilinee che caratterizza opere come *Struttura 5/9* (1967) o *Struttura 8/1* (1968) raggiunge, in

---

<sup>71</sup> Su questa problematica e sulle sue conseguenze italiane cfr. L. Giacobbe, *Minimalismo americano e arte italiana delle "Nuove Strutture" alla XXXIV Biennale d'arte di Venezia*, in M.G. Messina (a cura di), *Minimalismo e oltre. Sintomi (e verifiche) della postmodernità*, «Ricerche di Storia dell'Arte», vol. 98, 2009, pp. 23-35.

<sup>72</sup> Notizia riportata anche nella biografia pubblicata in *Germano Olivotto. Strutture e Sostituzioni 1967-1974*, cit., p. 9. Non bisogna tralasciare, in proposito, una grande mostra che ospitava questi e altri artisti londinesi affini tenutasi nel 1965 a Londra, ossia *The Peter Stuyvesant Foundation. The New Generation*, Whitechapel Gallery, London 1965.

<sup>73</sup> La possibilità di un influsso della nuova scultura inglese nella ricerca strutturale di Olivotto era stato già notato in E.L. Francalanci, *Milano e Venezia*, «Art International», 6, summer 1970, p. 121. Si vedano inoltre 33. *Esposizione internazionale biennale d'arte di Venezia*, cit., pp. 176-178, e *British Pavilion. Bernard Cohen, Harold Cohen, Robyn Denny, Richard Smith, Anthony Caro*, Venezia 1966.

<sup>74</sup> Olivotto era fortemente interessato a questa tendenza, come riferisce Francalanci in R. Caldura (a cura di), *Natura della luce*, cit., p. 31. La Post-painterly abstraction ha trovato la sua prima formulazione critica con una mostra curata da Clement Greenberg presso il Los Angeles County Museum of Art nel 1964, successivamente riproposta presso il Walker Art Center a Minneapolis e presso la Art Gallery di Toronto. Si veda in merito C. Greenberg (a cura di), *Post-painterly abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1964.

*Struttura 8/2* (1968), esiti di un'energica flessuosità volta quasi a erompere i limiti della forma. Pensata per il margine di un'autostrada, la *Struttura* si compone di tre archi di un vivido rosso che sembrano solidificare alcune onde in espansione, quasi come lamelle in tensione pronte a scattare per risuonare con clangore metallico nell'ambiente. Si tratta di un efficace tentativo di evidenziare e fissare punti di contatto strutturali tra il volume di un'escrecenza naturale e la piattezza artificiale del rettilineo asfaltato: i tre archi della struttura costituiscono, infatti, una perfetta mediazione formale tra la massa tettonica della montagna retrostante e la fascia lineare dell'asse viario.

Nel 1969, anno che lo vede peraltro ospite di *Pläne und Projekte als Kunst*, mostra curata da Zdenek Felix su idea di Harald Szeemann presso la Kunsthalle di Berna<sup>75</sup>, Olivotto abbandona la pesantezza, la rigidità e la solidità delle sue *Strutture* per affidarsi a un materiale leggero e duttile come il neon, dietro gli influssi del Group de Recherche d'Art Visuel di Parigi, dedito a ricerche sull'uso del neon e sulle peculiarità della luce nell'arte ambientale<sup>76</sup>. *Ricerca 10/3* (1969) è l'opera rappresentativa di questo passaggio dalla *hardness* alla *softness*, perché propone un equilibrato compromesso tra le due modalità: l'uso del neon è infatti qui rigido, ancora improntato su moduli rettangolari, meccanomorfi, secondo l'approccio degli statunitensi Dan Flavin e Robert Irwin. A differenza della semplice occupazione spaziale proposta dai due americani, l'inserito tecnologico di Olivotto mira però a sottolineare il ritmo regolare dei gradini di una scala su un canale dell'entroterra veneziano, qualificandosi quindi come intervento *site-specific*, secondo un'esigenza nata in quegli anni e presto impostasi sulla scena artistica internazionale<sup>77</sup>. Si tratta di un'operazione che cerca di dare luce a ritmi preesistenti

---

<sup>75</sup> Le opere esposte da Olivotto in questa mostra erano *Struttura 7/1*, *Struttura 8/2*, *Struttura 8/4* e *Studio della struttura ambientale 10/1*. Cfr. Z. Felix, H. Szeemann (a cura di), *Pläne und Projekte als Kunst*, Kunsthalle, Bern 1969.

<sup>76</sup> Cfr. *Manifeste du Group de Recherche d'Art Visuel (GRAV)*, originariamente pubblicato in *Lumière et Mouvement*, Musée de l'Art Modern de la Ville de Paris, Paris 1967, e riportato anche in W. Haftmann et al., *Art since Mid-Century. The New Internationalism*, vol. 1, New York Graphic Society, New York 1971, p. 296. Olivotto entra a stretto contatto con l'ambiente parigino nel 1968, quando decide di aprire un secondo studio e assistere più da vicino alle coeve vicende internazionali. I rapporti di Olivotto con il GRAV di Parigi sono inoltre attestati da Ernesto Luciano Francalanci in R. Caldura (a cura di), *Natura della luce*, cit., pp. 31-33.

<sup>77</sup> Il termine, coniato proprio dall'artista californiano Robert Irwin intorno al 1968, ha infatti trovato la sua piena affermazione solo a metà degli anni Settanta. Si vedano in proposito *Site Sculpture*, Zabriskie Gallery, New York 1975; P. Frank, *Site Sculpture*, «Art News», October 1975, pp. 122-123; C. Howett, *New Directions in Environmental Art*, «Landscape Architecture», January 1977, pp. 38-46; L. Lippard, *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain*, «Studio International», March-April 1977, pp. 83-90; R. Irwin, *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art*, Lapis Press, Culver City 1985; C. Diehl, *Robert Irwin: Doors of Perception*, «Art in America», December 1999, pp. 73-86. Per più recenti

nell'ambiente (urbano o naturale che sia) spesso offuscata dal rumore di fondo della quotidianità, riscattandoli dalla loro marginalità estetica e inducendo l'individuo a riflettere sulle peculiarità strutturali di un luogo, come suggeriscono anche *Ricerca 10/1* (1969), che accompagna lo svettamento di un cumulo di terra, ed *Etna* (1970), la sottolineatura al neon di quasi otto metri dell'asse direzionale di una colata di lava, realizzata nei pressi di Zafferana, su invito di Lara Vinca Masini<sup>78</sup>.

Un più diretto apprendimento delle ricerche statunitensi voltesi all'Antiform e alla Land Art, per via dei contatti stretti con Leo Castelli, Max Hutchinson e Sidney Janis tra il 1969 e il 1970<sup>79</sup>, vede un'ulteriore maturazione nella ricerca dell'autore, che si vota a un uso più flessibile del neon in un'inedita osmosi con i processi e i ritmi della natura. È questo il momento in cui nascono le *Sostituzioni*, con cui partecipa alla Biennale di Venezia del 1972, su invito di Renato Barilli, e ottiene il Premio Bolaffi nel 1973, dietro segnalazione di Umbro Apollonio. L'operazione di Olivotto alleggerisce ma prosegue coerentemente la ricerca strutturale degli esordi in virtù di quella sempre più manifesta necessità di adattamento delle forme applicate all'ambiente circostante, formalizzata attraverso sottili ma resistenti e fertili innesti fluorescenti<sup>80</sup>. Le *Sostituzioni* di Olivotto si configurano come energetici segmenti di pura luce che battono come accenti forti a scandire i celati ritmi di paesaggi urbani o naturali, possibili risposte a un bisogno di misurazione del rapporto uomo-mondo che passa anche attraverso un connubio della seducente e geometrica levigatezza del sintetico con il caos frattale dell'organico, nel tentativo di una sua razionalizzante rettificazione. La *Sostituzione 10/4* (1969), compiuta erigendo un "albero di luce" di quasi dieci metri in un serrato bosco di pioppi, rimarca

---

riflessioni sull'argomento, con particolare concentrazione sulle vicende italiane, si veda inoltre *Qui, ora e altrove: site-specific e dintorni*, Mousse Publishing, Milano 2015.

<sup>78</sup> Sulla rassegna si veda L.V. Masini, *Interventi sulla città e sul paesaggio*, «NAC», 2, novembre 1970, p. 10.

<sup>79</sup> I rapporti di Olivotto con Leo Castelli e con Sidney Janis sono attestati da Ernesto Luciano Francalanci in R. Caldura (a cura di), *Natura della luce*, cit., pp. 31-33. All'occasione di questi incontri risale anche la progettazione di due interventi rimasti irrealizzati, ossia una *Sostituzione* presso la Washington Square di Manhattan, con il supporto organizzativo della galleria Max Hutchinson di Soho, posticipata per complicazioni burocratiche, e una *Sottolineatura*, con vernice rossa, di un muro divisorio di un'isola al largo della costa dalmata, un'operazione di evidenziazione strutturale non troppo lontana da quelle compiute da Christo negli stessi anni.

<sup>80</sup> Nel 1971 Olivotto tiene una personale alla École Cantonale des Beaux-Arts di Losanna, dove partecipa inoltre a un convegno sul rapporto tra arte, tecnologia e comunicazione, esponendo i risultati della sua esperienza sostituzionale. Si veda G. Olivotto, *Recherche pour une intervention esthétique dans une structure naturelle (relation d'une expérience)*, in *Art, technologie et communication. Actes du colloque international organisé par l'École cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire*, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, Lausanne 1972, pp. 20-25.

l'assenza dell'arbusto naturale attraverso un intervento minimo, non invasivo, in armonia con l'insieme della vegetazione, riuscendo a indicare però una tensione energetica prima impercettibile. Con la *Sostituzione 10/11*, realizzata nel Parco del Valentino a Torino il 20 novembre 1970 installando su alcuni alberi quattro tubi al neon di circa tre metri di lunghezza in posizione obliqua sottolineando alcuni dei rami maestri, Olivotto ha poi cercato di catturare i rapporti variabili tra la luce artificiale e quella naturale<sup>81</sup>. L'operazione, durata un giorno solo, è stata infatti documentata quasi "monettianamente" con trentasei fotografie, scattate dalle 15 alle 18 ogni venti minuti, e simultaneamente da quattro punti di vista fissi e opposti, affidando a un sequenziamento visivo la continuità di un processo naturale. Per la *Sostituzione 10/12*, realizzata il giorno seguente, sono stati invece collocati in posizione verticale quattordici tubi al neon di colore giallo e di varie lunghezze, tra i centoventi e i centosessanta centimetri, disposti a coppie nelle intersezioni delle circonferenze formate dall'estensione "a ombrello" dei rami di ogni albero. A partire dal 23 novembre, la galleria Christian Stein di Torino ha poi esposto le documentazioni filmiche e fotografiche di entrambe le operazioni. Attraverso il ricorso al riporto fotografico e alla registrazione filmica, e diversamente da altri artisti di quel periodo impegnati a rapportarsi col territorio mediante gli stessi mezzi come, per esempio, Jan Dibbets o Douglas Huebler, Olivotto amplia la sua ricerca dotandola di una componente temporale e processuale in cui si tenta di cristallizzare il pur minimo e impercettibile mutare del mondo organico, in un'osservazione quasi scientifica che può essere condotta anche su tempi più lunghi, su un intero ciclo stagionale, come di fatto è stato per la *Sostituzione 10/15*, realizzata nell'estate del 1971 in una campagna padovana con un tubo al neon installato sull'asse da cui si dipartono i rami maestri di un grande pioppo. La *Sostituzione a Mestre* (1972), realizzata in Corso del Popolo per la Biennale di Venezia, con un tubo al neon di tre metri e sessanta, è stata invece documentata mediante riprese televisive a circuito chiuso effettuate da tre punti diversi ogni trenta minuti nell'arco di tempo compreso tra massima e la minima luminosità ambientale.

---

<sup>81</sup> L'interesse per le variazioni di luce nell'arco di una giornata sarebbe stato anche alla base di *Finestre-Luce* (1971-72), un'installazione composta da pannelli luminosi che simulano le variazioni di intensità della luce nelle diverse fasi del giorno; si tratta di un progetto rimasto a livello embrionale che indica l'inizio di un'ulteriore ricerca legata alla percezione luminosa – forse non troppo lontano dagli immersivi ambienti luminosi di James Turrell – a cui Olivotto aveva iniziato a lavorare nei mesi immediatamente precedenti al tragico incidente stradale in cui ha perso la vita.

Focalizzare l'attenzione sulla dialettica organico-inorganico attraverso una sistematica registrazione visuale dei suoi sviluppi porta il fruitore a riflettere sul vitalistico brulicare della natura, sulle metamorfiche energie biologiche, in un entusiastico presenzialismo anti-metafisico di marca fenomenologica che celebra i valori di una fisicità naturale colta nel suo pieno divenire. In molti altri interventi sostituzionali di questo periodo come le *Sostituzioni 10/13* (1970), *10/6* (1971) o *10/17* (1971), si può inoltre notare immediatamente come il vitalistico profilarsi della curva abbia ormai vinto sulla fredda eideticità dell'angolo retto, allineandosi con un uso estremamente avanzato, tutto italiano, del neon, che da Lucio Fontana si protrae all'Arte Povera.

A un tale livello di smaterializzazione concettuale, nulla vieta che l'operazione possa compiersi non più in un luogo determinato, ma in un "altrove", sulla traccia fotografica di un luogo indefinito, ad esempio, senza che si venga tuttavia a perdere la presa mondana dell'azione e il rapporto con una pur leggera ma concreta materialità. Nascono così le *Indicazioni*, anch'esse esposte alla Biennale del 1972<sup>82</sup>, in cui il mezzo fotografico viene riscattato da un utilizzo meramente documentaristico per fornire una superficie autonoma su cui intervenire in maniera diretta. Si tratta di una vera e propria riflessione sullo statuto indicale della luce, come del resto sembra rivelare il titolo stesso della serie, compiuta mediante l'innesto di esili tubi al neon su fotografie stampate su tela di filari, di viti e di altre arborescenze, che sembra ricondurre la pratica della sostituzione a una condizione para-progettuale, come fa negli stessi anni anche Christo con i suoi impacchettamenti, come a suggerirci che ormai possa bastare la sola idea a farci vivere l'esperienza estetica<sup>83</sup>. Con le sue *Indicazioni*, Olivotto sceglie dunque di intervenire non più su paesaggi urbani o naturali, quanto piuttosto su eterotopiche o atopiche tracce fotografiche, rinunciando allo studio delle specificità fisiche di un dato luogo: la decontestualizzazione dovuta al prelievo fotografico epura, infatti, l'elemento vegetale dai suoi connotati geografici elevandolo a un'indefinita astrattezza, ponendolo

---

<sup>82</sup> Erano esposte *Indicazione 11/10* (1970), *Indicazione 11/14* (1971), *Indicazione 11/24* (1972) e *Indicazione 11/26* (1972), come riscontrato in *36. Esposizione internazionale biennale d'arte di Venezia*, cit., p. 99.

<sup>83</sup> A questo proposito, non va dimenticato che proprio il padre dell'Estetica, il filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten, definisce tale scienza anche come *ars pulchre cogitandi*, ossia come "arte del pensare bellamente", inglobando sin da subito la concettualità nello sconfinato campo delle possibilità estetiche. Per tale definizione e per ulteriori approfondimenti sulle origini dell'Estetica si veda A.G. Baumgarten, *L'estetica* (1750), trad. it., Aesthetica, Palermo 2000.

come struttura autonoma e generale, col neon innervato sull'immagine a vivificarla, conferendo alla ricerca di Olivotto la valenza di un gesto e di uno sguardo universali.

### 3. STRATEGIE ALTERNATIVE DEL PENSIERO E DELL'AZIONE

#### 3.1. Processi mediali

Lo sconfinamento dell'arte sul piano dell'esperienza, nella seconda metà del Novecento, comporta, secondo diversificate modalità, l'assunzione diretta o la ridefinizione estetica di innumerevoli aspetti, elementi e dinamiche del quotidiano. Verso la fine degli anni Sessanta, il moltiplicarsi di soluzioni oggettuali, performative e ambientali conduce l'arte verso una condizione "indicale", con radicale rigetto di tutti i filtri rappresentativi, iconici e simbolici<sup>1</sup>. Questa condizione porta gli artisti più avanzati a utilizzare i mezzi di registrazione fotografica, filmica e video utili a fissare gli stadi o i risultati di pratiche spesso effimere e inafferrabili come, per esempio, quella della performance. In vari casi, però, l'utilizzo di questi strumenti non si limita a una mera necessità documentativa, aprendo piuttosto inediti canali di esperienza estetica a partire dalle qualità deformanti o trasfiguranti dei media stessi. La fatidica concezione McLuhaniana del "medium come messaggio" trova infatti in molti artisti del Comportamento i suoi principali indagatori: avviando interazioni e processi attraverso l'uso di fotografia, film o video, questi autori testano i media stessi nella loro valenza di amplificatori esperienziali, maturando la consapevolezza che l'esperienza non si trovi "dentro" le cose ma nell'interazione con esse, in un rapporto che la consuetudine della pratica quotidiana occulta e cristallizza. Lo scarto estetico e il risveglio di questa consapevolezza possono avvenire solo attraverso la violazione della norma o la deviazione d'uso del mezzo o dell'oggetto verso lo straniamento e la non consuetudine, secondo una logica fondante della pratica artistica in generale<sup>2</sup>. L'intento di molti artisti che, a cavallo tra gli anni Sessanta e

---

<sup>1</sup> Si veda R. Krauss, *Note sull'indice, parte II* (1977), in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, cit., pp. 225-233.

<sup>2</sup> L'idea che l'essenza primaria dell'arte sia sempre un'alterazione dell'esistente ricorre in diversi sistemi teorici e scuole di pensiero, benché indicata, a seconda dei casi, con diverse denominazioni: straniamento,

Settanta, prendono atto di quanto i mutamenti tecnologici influenzino le più comuni attitudini umane, è quello di verificare in che modo i media, interponendosi tra due o più enti, ne modificano le relazioni o le influenzano. Compito, questo, che porta gli artisti stessi a subordinare le qualità formali dei loro prodotti, siano essi fotografici, filmici, audio o video, in favore di un'aperta e partecipata messa in atto dei loro processi costitutivi. Ad approcci analitici, tesi a smascherare le pretese analogiche dell'immagine meccanica mediante processi di decostruzione che riducono il medium ai suoi aspetti più elementari, si affiancano però approcci dialettici tesi a indagarne le logiche d'uso, conferendo valore autonomo alle sue dinamiche mondano-relazionali.

Nel ricorrere a media come fotografia, film o video i Poveristi hanno infatti tentato di stabilire “un rapporto fondante tra la visione fotografica e l'identità processuale delle nuove investigazioni sulla primarietà delle relazioni tra individuo e cosmo”<sup>3</sup>. Questa possibilità di indagine relazionale mediante un uso esteticamente orientato dei media, riferibile ad alcune esperienze di Paolini, di Penone o di Prini, è stata compiuta in modo più sistematico e articolato da altri autori italiani ascrivibili all'area del Comportamento

---

deformazione, violazione, differenziazione o trasfigurazione. Si vedano in proposito V. Šklovskij, *L'arte come procedimento* (1917), in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi* (1965), trad. it., Einaudi, Torino 1968, p. 82; M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (1952), in Id., *Segni* (1960), trad. it., Il Saggiatore, Milano 1967, in particolare p. 81; M. Martini, *La deformazione estetica* (1955), Unicopli, Milano 2002, in particolare pp. 55-57; J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1966), trad. it., Einaudi, Torino 1971, p. 69; Id., *Il significato dell'estetica* (1966), trad. it., Einaudi, Torino 1973, p. 123; G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it., Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 375; A. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), trad. it., Laterza, Bari 2008; C. Strano, *Il segno della devianza. Il linguaggio trasgressivo da Policleto al Postmoderno alla Computer Art*, Mursia, Milano 1984; C. Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia* (2003), trad. it., Einaudi, Torino 2009.

<sup>3</sup> F. Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, cit., pp. 602-603. Sulle pratiche filmiche e video legate al Comportamento si vedano R. Barilli, *Il video-recording* (1970), in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo*, cit., pp. 85-95; A. Zevi, *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, in L. Caramel, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento*, cit., pp. 141-156; A. Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 66-104; M. Meneguzzo (a cura di), *La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni '70*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006; G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 88, 2006, pp. 63-82; F. Gallo, *Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana*, in F. Gallo, C. Zambianchi (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano, Roma 2012, pp. 125-135; E. Di Raddo, *Né “opera” né “comportamento”: la natura del linguaggio video alle origini*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015, pp. 53-71. Per altri riferimenti alle esperienze performative affidate alla registrazione filmica si vedano G. Brizio et al., *Cine qua non*, Vallecchi, Firenze 1979; B. Di Marino, M. Meneguzzo, A. La Porta (a cura di), *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012 e A. Licciardello (a cura di), *If Arte Povera Was Pop. Artisti e cinema sperimentale in Italia negli anni '60-'70*, Palazzo Grassi, Venezia 2016.

come Luca Patella (1938) e Franco Vaccari (1936). Per i due autori, la ricerca affidata alla fotografia si è sempre accompagnata a un uso continuativo di ripresa filmica e video, per cogliere la realtà nella sua dinamica informità – nella sua “fluidità radicale”, potremmo dire con Zorio – restituendoci quel senso di inafferrabilità che la caratterizza e che la dispone a infinite reinvenzioni estetiche, fino a un pieno “riscatto dell’inutile”<sup>4</sup>. Un dato curioso, e forse non privo di un qualche significato, è che sia Patella sia Vaccari abbiano alle spalle studi di carattere scientifico, essendosi laureati rispettivamente in Chimica e in Fisica, materie che forse hanno favorito quel loro interesse estetico verso gli aspetti più sottili e impalpabili della realtà. La fotografia serve sin da subito, a Patella, per andare a cogliere minime porzioni di superfici da ingrandire, secondo una poetica che non si limita alla qualità formali di produzione dell’immagine fotografica ma intende il mezzo fotografico come ampliamento o prolungamento del proprio essere-nel-mondo<sup>5</sup>. Il *blow-up*, la notissima tecnica dell’ingrandimento fotografico che proprio nel 1966 alimenta il motore narrativo dell’omonimo e fatidico film di Michelangelo Antonioni, permette all’autore romano di “straniare” quei brani di realtà per riscattarli esteticamente, non senza fare talvolta ricorso a giochi linguistici che saranno costanti nella sua proteiforme ricerca.

La precoce apertura al comportamento e all’idea di un’arte “senza peso”<sup>6</sup>, libera dalle zavorre della tradizione, porta l’autore a un dialogo aperto con tutte le possibilità di presa diretta sul reale e di straniamento al tempo stesso. Visibile in veste fotografica e filmica, *Terra animata* (1967) condensa i migliori aspetti della ricerca postminimalista internazionale: una lenta e meticolosa misurazione di un campo arato condotta da tre personaggi “indicativi” (Rosa Foschi, compagna dell’artista, Cristina Gigante e Claudio Meldolesi, cugino di Patella, destinato a diventare uno stimato studioso di teatro) con una fettuccia tesa a mano. L’opera fa leva su un atto di misurazione fine a se stesso, una strategia “mondana” alternativa, ma omologa, alla tautologia linguistica, testata nello stesso periodo anche da Bochner, da Prini o da Icaro. Nel commentare questo lavoro si fa spesso riferimento alla Land Art, certo per via della location e del suggestivo titolo; ma si deve constatare che l’azione sul campo non prevede un intervento dialogico con la

---

<sup>4</sup> Come sostenuto in C. Marra, *La fotografia come rivelazione*, in F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981, p. 281.

<sup>5</sup> Ivi, p. 285.

<sup>6</sup> Luca Patella. *Senza peso. Films figurativi e diapositive*, testo di Alberto Boatto, [s.e.], Roma 1967.

materialità della terra, o di modificazione ambientale, fornendo invero il pretesto per l'analisi di un comportamento umano elementare, più vicino alle ricerche cui Bruce Nauman si stava frattanto avviando Oltreoceano. La macchina fotografica e la cinepresa sono infatti usati da Patella come strumenti di indagine psicologica, sulla scorta delle teorie interazioniste di Paul Watzlawick e di altri esponenti della Scuola di Palo Alto<sup>7</sup>, per una rigenerazione del nostro contatto con la realtà: “dopo la fase piuttosto nevrotica della ipercultura dei linguaggi, quello che conta sono le cose più reali, cioè il mondo, le azioni, le relazioni, i modi di comportamento e percettivi” e la loro formazione, come anche “gli oggetti, i dinamismi sociali” o, in altre parole, “il farsi della vita morale attiva”<sup>8</sup>. Anche Patella persegue quindi un certo ritorno al primario, una riscoperta dei comportamenti più spontanei ed elementari, rigettando l'ipertrofia dei linguaggi massmediali. Il semplice atto del camminare viene infatti posto da Patella al centro di performance e di ambienti proiettivi in funzione deittica, quasi ad affermare, con Balzac, che “il modo di camminare è il prodromo esatto del pensiero e della vita”<sup>9</sup>: qui sì, possiamo riscontrare una comunanza di interessi con un autore della Land Art quale Richard Long che negli anni, e in modi differenti, avrebbe ridefinito il camminare come pratica puramente estetica<sup>10</sup>.

L'indagine sulla deambulazione non manca tuttavia di raggiungere, nella ricerca di Patella, esiti più immaginifici, coinvolgendo in modo più diretto i fruitori, invitati ad addentrarsi in *Un boschetto di alberi parlanti* (1971) e ad accostare l'orecchio ai loro rami per ascoltare mormorii in varie lingue. Lo stesso vale per l'ambiente, certo meno magico-surreale ma non privo di suggestività, di *Muri parlanti* allestito alla galleria Apollinaire di Milano nello stesso anno: opera multimediale che punta a stimolare la motilità e l'udito degli astanti intrecciandoli in percorsi casuali all'interno degli spazi adibiti, innescando così processi di “interazione non focalizzata”, per dirla con Erving Goffman, che ridefiniscono la transazione umana in pura esperienza estetica. Qui la

---

<sup>7</sup> Si veda in proposito P. Watzlawick, J. Helmick, D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi* (1967), trad. it., Astrolabio, Roma 1971.

<sup>8</sup> L. Patella, *Ambiente proiettivo animato*, L'Attico, Roma 1968 [s.p.]. Per ulteriori riflessioni dell'autore sul mezzo fotografico si veda A. Fiz (a cura di), *La fotografia di Luca Patella 1965-1985*, Gli Ori, Prato 2017. Utile per altri approfondimenti anche *La fotografia di Luca Patella 1964-1978. Protoesempi di semiologie analitiche e interdisciplinari*, Casa del Mantegna, Mantova 1978.

<sup>9</sup> H. de Balzac, *Teoria del camminare* (1833), trad. it., Elliot, Roma 2014, p. 38.

<sup>10</sup> Sulle “passeggiate” di Long si vedano *Richard Long*, Electa, Milano 1994 e *Richard Long. Walking the line*, Thames & Hudson, London 2002. Sulle problematiche teoriche connesse alle pratiche deambulatorie nell'arte contemporanea si veda inoltre F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.

fotografia interviene a registrare i comportamenti dei presenti permettendo all'autore di rivedere e riesaminare pose, atteggiamenti e reazioni dei soggetti coinvolti.

L'indagine comportamentista di Patella non si rivolge esclusivamente all'esterno ma ricade anche e giustamente sulla sua stessa persona, quasi con l'atteggiamento dello scienziato che diventa prima cavia dei propri esperimenti: le *Auto-foto Camminanti* o *Viaggianti*, realizzate a partire dal 1973 con macchina in mano e obiettivi grandangolari e *fish-eye* (e che oggi indicheremmo forse come anticipatrici dei *selfie*) trasformano la pratica del fotografare in "una sorta di autocoscienza esterna costantemente vigile sul proprio agire"<sup>11</sup> e sembrano appoggiarsi a quell'idea di McLuhan per cui "la tecnologia della foto è una estensione della nostra persona" e, in quanto tale, favorisce la possibilità di un'inedita attenzione agli atteggiamenti fisici e psichici collettivi e individuali<sup>12</sup>. Al di là dei giochi linguistici che titolano queste serie di immagini, come freudiani "motti di spirito" utili al risparmio psichico, si deve rilevare come alla base delle *Auto-foto* di Patella agisca ancora un meccanismo genuinamente autotelico, analitico e mondano al tempo stesso<sup>13</sup>, laddove la fotografia coglie e ribadisce l'atto del fotografare compiuto dal soggetto stesso.

L'idea della fotografia in quanto coscienza exteriorizzata viene indagata con profuso impegno teorico dal modenese Franco Vaccari, che parla addirittura di un "inconscio tecnologico"<sup>14</sup> atto a conferire alla macchina un agire del tutto autonomo, svincolato dai condizionamenti visivi dell'occhio, favorendo il sorgere di comportamenti, situazioni e relazioni esteticamente fruttuose. Come Patella, anche Vaccari è fortemente influenzato dai propri studi scientifici, che non mancano di ispirarlo già nei suoi primi esperimenti artistici legati alla poesia visiva (analogamente a Ketty La Rocca ed Emilio Isgrò) come *Pop Esie*, *Entropico* (con introduzione dello stesso Isgrò) e *Le tracce*<sup>15</sup>. Si fa tuttavia già palese, in alcuni di questi esiti verbo-visivi, una differente concezione dell'immagine fotografica: non come una fonte di elementi da ritagliare e da ricombinare insieme a

---

<sup>11</sup> C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 198.

<sup>12</sup> M. McLuhan, *Capire i media*, cit., p. 182.

<sup>13</sup> Su questa doppia valenza della ricerca di Patella si veda C. Marra, *La fotografia senza eskimo di Luca Patella*, in L.M. Patella, *La fotografia dalla A alla Z*, Scheiwiller, Milano 2004, pp. 79-81.

<sup>14</sup> F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena 1979. Per altre riflessioni teoriche dell'autore si veda N. Leonardi (a cura di), *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia, Milano 2007.

<sup>15</sup> F. Vaccari, *Pop Esie*, Cooptip, Modena 1965; Id., *Entropico*, Sampietro, Bologna 1966; Id., *Le tracce*, Sampietro, Bologna 1966. Cfr. inoltre M. Bertoni (a cura di), *In forma di libro. I libri di Franco Vaccari*, Nuova Grafica, Carpi 2000.

lettere e parole in un collage, sposando così la causa della “guerriglia semiologica”, bensì come porzione di esperienza, come brano di realtà dotato di forte potenziale estetico. Esito tra i più vistosi di questa concezione rimane, a nostro avviso, *Strip-street* (1969), un libricolo di “poesia trovata” che raduna fotografie di graffiti insieme a trascrizioni di frasi lette sui muri di varie città italiane, assunte quasi come *ready-made* linguistici, analoghi a quelli raccolti negli stessi anni da Lawrence Weiner. Al cuore di questo esperimento, al di là di una necessaria “fuga dal libro”, vi è “la ricerca di uno spazio fisico per fare poesia”<sup>16</sup>. Si comprende chiaramente come Vaccari abbia ormai maturato una concezione assai larga di poesia, non più da intendere nella sua comune accezione di scrittura in versi, ma ricondotta al suo senso etimologico, a un “fare creativo” (*poiêin*) a più ampio raggio. Ed è infatti in questa prospettiva allargata di poesia che, come avverte l’autore stesso, vanno intesi anche i suoi primi film del 1967-68 come *La placenta azzurra*, un ciclico dissidio tra ordine e caos, e *Nei sotterranei*, una rassegna di graffiti anonimi trovati sui muri di latrine e bui scantinati. Questo rapporto sempre più diretto con l’esperienza porta l’autore, a tali date, ad agire direttamente nello spazio fisico anche con eventi ed *environment* che ci permettono di collocarlo appieno sulla linea del Comportamento. Si veda, per esempio, *La scultura buia*, un ambiente allestito presso il Centro di Documentazione Visiva di Piacenza nel maggio 1968, che risente fortemente della sua formazione da fisico, come accennato inizialmente: si tratta, infatti, di un ambiente asciugato da ogni radiazione visibile e “reso assolutamente compatto da una assenza invece che da una presenza” per favorire “una ristrutturazione dello spazio sfruttando le sensazioni primordiali dell’udito e del tatto”<sup>17</sup>. Rigettando l’idea di uno spazio ottico dato “a priori” tipico delle ricerche plastiche più convenzionali, con la sua *Scultura buia*, Vaccari ha mirato a ridefinire le nostre abitudini percettive, puntando a mettere in crisi il regime scopico dell’uomo moderno, secondo i precetti di McLuhan, in favore di sensi più primitivi e molto meno codificati come l’udito e il tatto: una problematica già avanzata da Filippo Tommaso Marinetti negli anni ruggenti del Futurismo. Sulla scorta della fisica quantistica, Vaccari scopre così che il vuoto è invero un “tutto pieno” di particelle da trattare come materia scultorea mediante procedimenti di sfolgimento, o “in forza di levare”, congelando il

---

<sup>16</sup> F. Vaccari, *Strip-street*, Agenzia, Paris 1969, [s.p.].

<sup>17</sup> Dal testo sulla quarta di copertina di F. Vaccari, *La scultura buia*, Libreria Rinascita, Modena 1968.

rumore di fondo della realtà e isolandolo in porzioni minime e circoscritte al fine di una sua autentica “rivelazione” estetica<sup>18</sup>.

La dichiarata necessità di una “fuga dal libro”, che poggia ancora su basi McLuhaniane e anti-gutenberghiane, unita a quella di un’estensione della poesia al mondo dei fenomeni porta Vaccari a subordinare il linguaggio all’azione e alla relazione intersoggettiva, pur sempre mediandola attraverso la fotografia, che da qui in poi diverrà il suo medium privilegiato. In forza del suo statuto indicale e del suo essere, come afferma Roland Barthes, un “messaggio senza codice”<sup>19</sup>, la fotografia si rivela infatti la compagna ideale per cogliere la realtà nel suo compiersi. Vaccari comprende così che l’atto stesso del fotografare può essere sottratto a una consueta intenzionalità documentativa o narrativa per rivelare se stesso, divenendo una pura tautologia. A partire dal 1969 la poetica dell’autore si voterà in modo sistematico alla logica delle *Esposizioni in tempo reale*<sup>20</sup>, facendo coincidere il risultato dell’esposizione con le modalità della sua realizzazione, come dimostrano, per esempio, *Viaggio + rito* (1971), pensata per una mostra alla galleria Duemila di Bologna con fotografie che documentano il viaggio per arrivare alla galleria stessa, o *700 km di esposizione* (1972), concepita per una mostra a Graz, con foto di camion e tir incontrati sul percorso autostradale compiuto per raggiungere la città austriaca. La consuetudine operativa di una preparazione a monte delle immagini, a prescindere dalla contingenza espositiva e dalla loro organizzazione in cicli o in serie, viene qui completamente rovesciata: è l’occasione a dettare ora le regole del gioco, proscrivendo necessariamente ogni possibilità di cura tecnica o di accortezza formale in favore della pura accidentalità. Anche Vaccari, come Patella, è quindi in linea con certi precetti dell’Arte Povera, avendo messo a punto una poetica della contingenza e dell’evento, scegliendo il vissuto contro il rappresentato, fissando e indagando gesti e comportamenti tra i più elementari e spontanei. Nelle *Esposizioni in tempo reale*, come riferisce l’autore stesso, infatti, “si cerca di azzerare lo scarto fra l’evento e la coscienza dell’evento” esaltando “la coscienza dell’esserci”<sup>21</sup>. In simili operazioni si può ancora rintracciare l’influsso dei suoi studi di fisica: essendo basate sull’innescare di processi

---

<sup>18</sup> Come rilevato da R. Barilli, *Franco Vaccari* (1977), in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo*, cit., pp. 224-225.

<sup>19</sup> R. Barthes, *Retorica dell’immagine*, in Id., *L’ovvio e l’ottuso*, trad. it., Einaudi, Torino 1985, p. 32.

<sup>20</sup> Per una dettagliata schedatura di questi interventi cfr. F. Vaccari, *Esposizioni in tempo reale*, Damiani, Bologna 2007.

<sup>21</sup> F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit., p. 105.

aleatori, queste esperienze si rifanno infatti, in modo creativo, al principio di indeterminazione di Heisenberg; l'autore conosce le condizioni di partenza ma non è in grado di prevedere con piena certezza i loro risultati, lasciando l'accadere alle regole del caso, e orientando pertanto le logiche dello *happening* sul piano delle interazioni umane medializzate. Un forte senso di *work in progress*, come quello che stimolava anche certi interventi di Prini<sup>22</sup>, caratterizza la più nota tra le molte operazioni di Vaccari, *Lascia una traccia fotografica del tuo passaggio*, appositamente concepita per la Biennale di Venezia del 1972, dove il libero uso di una cabina Photomatic da parte del pubblico, autorizzato a tappezzare la sala con fototessere fresche di stampa, ha permesso il compimento della mostra stessa<sup>23</sup>. Il fruitore passa così da spettatore a coautore, riscattato dalla passività del vedere o del contemplare perché chiamato ora a produrre. Il suggerimento della traccia da lasciare, limitato alla semplice verifica della presenza, prende, in vari casi, risvolti performativi insoliti e ambigui scaturiti dai comportamenti estrosi e divertiti di alcuni partecipanti<sup>24</sup>, utilizzabili magari per analisi psicologiche analoghe a quelle di Luca Patella.

L'analisi del comportamento umano e dei suoi processi è anche al centro della ricerca del milanese Aldo Tagliaferro (1936-2009), interessato a documentare la relazione tra l'uomo e il suo contesto, sia esso quello sociale più in generale o quello più specifico e circoscritto della fruizione artistica<sup>25</sup>. Indicando la fotografia come "il mezzo più vicino alla realtà", per quel suo essere traccia, impronta, fissaggio diretto, l'artista la assume per asservirla alle necessità di "un processo di rilevamento-rivelamento" capace di "restituire in senso critico" il frammento di realtà preso di mira "al fine di creare uno spazio di fruizione soggettivo più ampio"<sup>26</sup>. Il prelievo fotografico si configura perciò nella poetica dell'autore come un acceleratore semantico: non risulta cioè finalizzato a scoprire presunti significati latenti, ma viene adoperato col fine di rendere più evidenti e leggibili i significati presenti nella realtà stessa. Fotografia, quindi, come registrazione

---

<sup>22</sup> Come rilevato da T. Trini, *Magnete. Emilio Prini*, in *Arte e critica 70. Segnalazioni*, cit., p. 77.

<sup>23</sup> Sull'uso della Photomatic da parte di Vaccari si veda *Franco Vaccari. Photomatic e altre storie*, Electa, Milano 2006. Per una panoramica degli usi della fototessera in arte si veda invece F. Muzzarelli, *Formato tessera. Storia, arte e idee in Photomatic*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

<sup>24</sup> Si veda in merito la raccolta relativa all'esperienza veneziana F. Vaccari, *Esposizione in tempo reale. La fotografia come azione e non come contemplazione*, La Nuova Foglio, Pollenza 1973.

<sup>25</sup> Per una conoscenza complessiva dell'autore si veda V. Fagone, A. Fiz, *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, Severgnini, Milano 2001. Per ulteriori approfondimenti si vedano G. Formenti, L. Carrù (a cura di), *Aldo Tagliaferro. L'immagine trovata*, MAGA, Gallarate 2011 e D. Palazzoli (a cura di), *Aldo Tagliaferro 70's. Verifica di una mostra 2.0*, Osart Gallery – Archivio Aldo Tagliaferro, Milano 2013.

<sup>26</sup> A. Tagliaferro, *Annotazioni di lavoro*, in V. Fagone, A. Fiz, *Aldo Tagliaferro*, cit., p. 25.

di eventi, ma anche come possibilità di verifica continua: l'operazione più significativa in tal senso è *Verifica di una mostra* (1970), che permette un accostamento alla poetica delle *Esposizioni in tempo reale* di Franco Vaccari. L'allestimento, l'inaugurazione e la fruizione di una propria mostra personale diventa l'occasione per

evidenziare quei “fenomeni” che ruotano attorno all'elemento considerato “opera d'arte”, cercando di mettere in evidenza quelle componenti apparentemente secondarie (ma che in realtà possono essere primarie) come i rituali, i protagonisti e i mezzi di trasferimento tra l'opera d'arte e il fruitore, trasferendo quest'ultimo da spettatore ad attore, cioè ponendolo da una posizione contemplativa a una posizione attiva<sup>27</sup>.

La valenza processuale dell'operazione viene resa mediante uno sviluppo del negativo senza le consuete cesure in fotogrammi, evidenziando così la continuità dell'atto di verifica e il suo intento analitico. Invitato alla Biennale di Venezia del 1970, Tagliaferro compie un'operazione analoga riflettendo stavolta sul ruolo dell'artista chiamato ad agire in una situazione istituzionale: *Analisi di un ruolo operativo* documenta l'attività in tempo reale degli artisti nella grande rassegna veneziana ponendola in una dissacrante analogia con la condizione di prigionia degli animali allo zoo, in una sagace critica ai limiti operativi imposti da un contesto istituzionale. Ricorrendo alla stessa logica di contrapposizione, in *Soggiorno temporale – Soggiorno eterno* (1972) l'autore conduce invece una riflessione critica sul rapporto tra la condizione umana e la comunicazione pubblica, alternando visioni di insegne di hotel, alberghi e pensioni a quelle di manifesti mortuari o dei piccoli rituali attraverso cui si produce un lutto, mostrano quanto sottile possa essere lo scarto tra la pubblicizzazione di un servizio e quello di un dolore. Il passaggio dall'analogia alla sovrapposizione in un ciclo del 1973 quale *Memoria – Identificazione come sovrapposizione alla realtà* sposta invece la ricerca dell'autore sulla variabilità del reale, mostrando il graduale dissolversi di vecchie foto ricordo o ponendo a confronto la parete di una galleria e la sua stessa riproduzione fotografica, come i due estremi di un segmento temporale, invitando il fruitore a osservare quanto impercettibile e silenzioso sappia talvolta essere il trascorrimento del tempo. Memoria e identificazione si costituiscono nella poetica di Tagliaferro come componenti “parallele fino a sovrapporsi” che “attraverso le esperienze consumate” permettono di accedere a “una conoscenza del proprio io”. Precisa infatti l'autore che “il nostro comportamento è

---

<sup>27</sup> A. Tagliaferro, *Verifica di una mostra* (1970), in V. Fagone, A. Fiz, *Aldo Tagliaferro*, cit., p. 53.

dato dalla somma tra le nostre esperienze assimilate e la sollecitazione di nuovi stimoli, che tendono continuamente a modificarlo, in rapporto al tempo reale che è il presente”<sup>28</sup>.

Diversamente da quelle di Tagliaferro, le *Verifiche* compiute tra il 1969 e il 1972 dal bresciano Ugo Mulas (1928-1973) prendono in esame le logiche d'utilizzo del mezzo fotografico e le sue proprietà intrinseche, il suo essere traccia, manipolazione del tempo e straniamento visivo<sup>29</sup>. Procedure laboratoriali come lo sviluppo, l'ingrandimento o il fissaggio ed elementi costitutivi del mezzo come obiettivi, pellicole, tempi espositivi o diaframmi, solitamente coordinati al fine di ottenere l'efficace resa di un'immagine, vengono ora individuati singolarmente, analizzati dal fotografo nella loro specificità e investiti di piena autonomia estetica. La fotografia registra se stessa nella messa in atto delle sue intrinseche procedure, forse nel tentativo di svelare i meccanismi profondi di quell'inconscio tecnologico teorizzato da Vaccari. Benché gli elementi e le dinamiche della pratica fotografica vengano consegnati alla loro stessa presentazione risulta tuttavia limitativo attribuire a simili operazioni una valenza tautologica: ogni più neutra manifestazione fattuale di pellicole, fotogrammi, obiettivi, ingrandimenti trova infatti di volta in volta un pur lieve rapporto con il mondo, una referenzialità che sconfessa ogni analitico ripiegamento interno. Benché sembri venire meno quello che Menna definisce un “referenzialismo ingenuo”, mediante uno spostamento dell'attenzione “dal referente ai segni e alla relazione dei segni tra loro”<sup>30</sup>, Mulas riconosce alla fotografia la sua congenita intenzionalità, il suo essere sempre “immagine di qualcosa”, in una piena estroversione mondana<sup>31</sup>. Al fotografo spetta infatti, secondo Mulas, “il compito di individuare una sua realtà” e “alla macchina quello di registrarla nella sua totalità”. Dichiarando una sicura omologia tra l'atto fotografico e il *ready-made* duchampiano – in seguito confermata da critici e teorici<sup>32</sup> – l'autore bresciano sostiene convintamente la necessità di procedere perseguendo una “individuazione concettuale di una realtà già

---

<sup>28</sup> A. Tagliaferro, *Memoria-identificazione come sovrapposizione alla realtà. Analisi sulla variabilità oggettiva attraverso la soggettività temporale* (1973), in V. Fagone, A. Fiz, *Aldo Tagliaferro*, cit., p. 77.

<sup>29</sup> Fondamentali per una comprensione di questo ciclo le dichiarazioni dell'autore riportate in U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973, pp. 145-173. Per altre riflessioni teoriche dell'autore si veda anche *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Università di Parma, Parma 1973. Per una conoscenza più approfondita del percorso dell'autore si veda invece E. Grazioli, *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

<sup>30</sup> F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 62.

<sup>31</sup> Il carattere mondano delle *Verifiche* di Mulas è riconosciuto già da C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 195.

<sup>32</sup> Ci riferiamo a R. Krauss, *Note sull'indice, parte II*, cit., pp. 225-233.

materializzata” da “indicare” mediante la fotografia, proiettandone così le istanze in “una sfera ideale sganciata per sempre dal mondo inerte delle cose”<sup>33</sup>.

L’analogia è invece il motore della ricerca del milanese Adriano Altamira (1947) che sfrutta le possibilità riproduttive e “appropriazioniste” dell’immagine fotografica per svolgere analisi comparative su un eterogeneo repertorio iconografico comprendente dipinti, sculture, immagini pubblicitarie e scientifiche volte a rintracciare ricorrenze compositive e formali. A partire dal 1972, dopo una breve ricerca di propensione *body* dedicata alle proprietà plastiche del corpo umano<sup>34</sup>, Altamira riconfigura la fotografia come quella che lui stesso ha definito un’*Area di coincidenza*, una zona di confronto tra entità visive diverse, sottratte a diversi contesti, unificate dal potere omologante della riproduzione meccanica<sup>35</sup>. Presupposto di questa ricerca è la visività “onnivora” del mezzo fotografico, capace di fagocitare, assimilare e avvicinare le innumerevoli istanze del reale che però sono circoscritte ai soli prodotti delle culture visive, siano esse del passato o del presente. Il “demone analogico” interviene in queste operazioni a profilare una fenomenologia del guardare mediante l’individuazione di ricorrenze formali e di affinità morfologiche per un’epifania del vedere, verbo che ritrova qui la sua originaria valenza etimologica di “conoscere” ma soprattutto quella di “trovare”. Le catalogazioni

---

<sup>33</sup> U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. 147. A proposito delle *Verifiche* di Mulas ha affermato Celant: “Siamo quasi a un uso scientifico e filologico del linguaggio fotografico, per cui si espellono tutti i valori letterari e biografici per ridurre quasi la fotografia a filosofia del vedere e del registrare, secondo una logica molto pragmatica”. G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 141.

<sup>34</sup> Ci riferiamo a *La femme visible*, una serie fotografica realizzata nel 1971 e mai più esposta fino al 2010, con un titolo che richiama alla memoria una rara raccolta di testi, poesie e illustrazioni pubblicata da Salvador Dalì nel 1930, ossia S. Dalì, *La femme visible*, Editions Surréalistes, Paris 1930. A dispetto dell’ammiccante titolo, in questo ciclo di cinque tavole Altamira azzerà però tutti i connotati del genere del nudo, decostruendone i codici in favore di un comportamentismo povero, di una gestualità elementare priva di portati formalistici o sensualistici. La donna non è più la modella in posa, un pretesto per esercizi di stile condotti nel segno di un desueto pittorialismo, ma acquisisce un vero e proprio ruolo di performer, testando in questo caso la morbidezza delle proprie carni attraverso pressioni e schiacciamenti su una lastra di vetro trasparente. La fotografia asservisce qui la documentazione di un’indagine propriocettiva, autorizzando un confronto con certe azioni di Vito Acconci e di Bruce Nauman. La pressione del corpo sul vetro viene però cristallizzata da Altamira nell’impressione fotochimica, restituendo all’osservatore la sensazione di una tensione fisica simile a quella avvertibile nelle torsioni di Anselmo o nei calci di Penone, opere certamente molto diverse tra loro, ma intrinsecamente simili nel loro essere tracce di una forza esercitata. Nelle cinque tavole de *La femme visible* si gioca quel rapporto possibile tra il vedere e il toccare che aveva interessato anche uno dei filosofi del corpo per eccellenza, Maurice Merleau-Ponty, e che appare centrale anche in *Svolgere la propria pelle* (1970) di Giuseppe Penone.

<sup>35</sup> Su questa esperienza si veda A. Altamira, *Area di coincidenza*, Nuovi Strumenti, Brescia 2001. Per altri momenti della ricerca di Altamira si vedano invece F. Alinovi, *Adriano Altamira: dalla metafora alle “cose stesse”*, «G7 Studio», 11, 1977, pp. 10-11 e 16; A. Altamira, *L’invenzione di Schiapparelli*, Studio Marconi, Milano 1980; P. Biscottini (a cura di), *Adriano Altamira. Sogni gelati*, Mazzotta, Milano 1987; F. Gualdoni, *Adriano Altamira. Neuroclassicismo*, Nuovi strumenti, Brescia 1990; A. Altamira, *Trattative con Euclide*, Spazio Temporaneo, Milano 1992; *Adriano Altamira. Piccola apocalisse*, Bigi, Milano 1999; M. Mazzotta, *Adriano Altamira. Il Complesso del Vasari*, Fondazione Marconi, Milano 2014.

visive di Altamira trovano nell'atlante warburghiano il loro modello originario e nelle investigazioni purovisibiliste i loro criteri metodologici, riaccendendo l'atavica ossessione della forma che sta all'origine della pratica artistica. Ogni presunta velleità citazionista è smentita dal rigore analitico di queste operazioni, orientate a cogliere l'invariante nella mutevolezza, la stabilità nella precarietà del disordine percettivo. La catena logica degli eventi viene infranta per rispondere all'ordine di un'archeologia del vedere che riadatta alle proprie necessità estetiche le due modalità di produzione dell'atto linguistico formulate da Roman Jakobson in merito ai disturbi del linguaggio<sup>36</sup>, ossia la direttrice metaforica, volta alla selezione di termini simili per la composizione di una frase, e quella metonimica, volta alla combinazione delle singole unità in insiemi più complessi<sup>37</sup>. Spostandosi abilmente tra un polo e l'altro l'autore milanese imposta, infatti, relazioni di contiguità tra elementi selezionati per affinità visuali in sequenze che procedono per scarti differenziali, mettendo in luce le fratture tra segno e segno nelle loro pur comprovate similarità<sup>38</sup>. Quelle di Altamira si configurano quindi come operazioni metalinguistiche (o meta-visive) volte a esaminare processi non causali e non consequenziali che si articolano nella "vita delle forme", per dirla con Henri Focillon, affidando a un occhio vigile, educato e tecnologicamente attrezzato, il delicato compito di astrarre il mondo e avvicinare cose lontanissime.

La relazione che viene sempre a stabilirsi tra fotografo e soggetto è invece al centro della ricerca condotta dal marchigiano Stanislao Pacus (1938-2008), dedito a ritrarre i volti degli individui incontrati casualmente per strada, nei bar o negli uffici. Definendo la sua una fotografia "partecipante", più forte della propria volontà, l'autore sostiene la valenza conservativa dell'immagine fotografica vedendo condensata in essa il senso umano del memorizzare e del ricordare, la necessità di fissare attimi e momenti della

---

<sup>36</sup> Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 22-45.

<sup>37</sup> Come dichiarato dallo stesso autore nell'intervista di P. Serra Zanetti, *Indagine, coincidenza e ironia in Adriano Altamira*, «G7 Studio», 1, 1978, pp. 7-8. Attivo anche sul piano teorico, Altamira ha prodotto molti scritti e curato mostre e cataloghi di artisti. Tra i suoi principali contributi si segnalano A. Altamira, *Il ritorno alla tradizione orale*, «G7 Studio», 14, 1977, pp. 14-15; Id., *La teoria del vuoto centrale*, «G7 Studio», 5-6, 1979, p. 6; A. Altamira, F. Poli (a cura di), *L'intelligenza dell'effetto. La messa in scena dell'opera d'arte*, Alinea, Firenze 1985; A. Altamira et al. (a cura di), *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Unicopli, Milano 1985; A. Altamira (a cura di), *Linguaggio/immagine*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1993; A. Altamira, *Gli anni '70, lo sguardo, la foto*, Nuova Alfa, Bologna 1993; Id., *Il secolo sconosciuto. Protagonisti, opere, tendenze dell'arte del 900*, Bigi, Milano 1997; Id., *Miti romantici. Simboli e inconscio dell'era industriale*, Vita & Pensiero, Milano 2004 e Id., *La vera storia della fotografia concettuale*, Area Imaging, Milano 2007.

<sup>38</sup> Su queste problematiche si veda F. Poli (a cura di), *La sequenza*, Dov'è la tigre, Milano 1978.

propria vita per evitare che svaniscano. Per questa ragione, lo stesso autore riferisce degli ingenui turisti nelle grandi piazze italiane come di grandi fotografi calati nel pieno dell'esperienza comune, bravissimi a fare “quella fotografia che dovrebbe far crescere la gente oppure portarla a uno stato di grazia che s'avvicina a Dio”<sup>39</sup>. L'inclusione di scritte e ambigue didascalie nelle fotografie serve a Pacus per riscattarle dal rischio di una fattualità fin troppo ovvia, deviando attraverso la parola il senso dell'immagine in iterati scarti semantici. Ogni piccolo brano di realtà fotografato, sia esso il particolare di un ambiente, un corpo nudo o un gesto irriverente, diventa con Pacus un pretesto per fugare i limiti della visione e attivare immaginifici processi di pensiero o potenziali slittamenti narrativi.

Si incentra invece sui processi psichici che si innescano in una relazione mediata uomo-mondo la ricerca del barese Mimmo Conenna (1942-1998), interessato a compiere “una cosciente ed esasperata analisi oggettuale” per stimolare in seguito una “analisi del soggetto e concetto organizzatore”<sup>40</sup>. Comuni oggetti opportunamente reinventati, come *ready-made* aiutati, diventano infatti nelle situazioni allestite dall'artista dispositivi con cui interagire in virtù di una verifica delle loro possibilità di utilizzo, facendo emergere e osservando le capacità di adattamento dell'uomo all'ambiente.

Una ridefinizione ideologizzata dei procedimenti della comunicazione massmediale è invece al centro dell'attività dell'Ufficio per l'Immaginazione Preventiva, che a partire dal 1972, sulla scia di talune esperienze situazioniste, riadatta i formati della rivista, del libro, del cartellone pubblicitario e della propaganda cinematografica come canali ideali attraverso cui compiere *détournements* informativi. Variamente orientata a procurare un “incremento all'immaginazione singola e collettiva” e a fornire “suggerimenti analitici sulle situazioni reali”<sup>41</sup>, l'attività dell'Ufficio ha coinvolto, nelle sue varie iniziative, un ampio numero di artisti di varia estrazione<sup>42</sup>, problematizzando la frattura linguistica

---

<sup>39</sup> S. Pacus, *Le mie fotografie*, in *Pacus F.U.S.S.*, Essegi, Ravenna 2003, pp. 3-4.

<sup>40</sup> Da alcune affermazioni dell'artista riportate in E. Crispolti, *Extra Media*, cit., pp. 77-78. Per una conoscenza dell'artista si vedano U. Apollonio et al., *Olio su tela. Artisti d'oggi. Mimmo Conenna 1973-75*, Liantonio, Palo del Colle 1975 e L. De Venere (a cura di), *Profili. Omaggio a Mimmo Conenna*, L'Immagine, Molfetta 1999.

<sup>41</sup> Cfr. M. Benveduti, T. Catalano, S.p.A., «Flash Art», 46-47, 1974, p. 18. Per alcuni esempi di attività dell'Ufficio si veda *Ufficio per la immaginazione preventiva. C. Maurizio Benveduti, Ideografia. Tullio Catalano, Ibidem. Franco Falasca, Lo sviluppo dell'atteggiamento affettivo in relazione alle reazioni dell'atteggiamento razionale*, Marani, Roma 1976.

<sup>42</sup> L'Ufficio per l'Immaginazione Preventiva, avviato e gestito da Tullio Catalano e Maurizio Benveduti, ha visto il coinvolgimento occasionale di Fabio Mauri, Robert Barry, Robert Filliou, Vincenzo Agnetti, Francesco Clemente, Claudio Cintoli, Jochen Gerz, Bruno Ceccobelli, Giuseppe Chiari, Wolf Vostell,

esistente tra arte e società e affidando, di volta in volta, i risultati delle proprie indagini a nutrite documentazioni fotografiche e testuali.

### 3.2. La parola al confine con il mondo

Molte delle ricerche svolte dagli artisti italiani sulle dinamiche dell'esperienza e della relazione si sono prodotte in più specifiche indagini sul rapporto tra il linguaggio e il mondo, tra "le parole e le cose", caricando la parola, orale o scritta, di "componenti esistenziali, antropologiche, narrative" e aprendo a "dimensioni altre, diagonali, non riconducibili alla retta logica analitica"<sup>43</sup>. Prendendo le distanze dal modello formale kosuthiano, la ricerca linguistica italiana sviluppa infatti un atteggiamento dialettico, aperto, disposto a recepire gli stimoli dell'esperienza, intendendo il linguaggio non come sistema astratto da analizzare nelle sue relazioni interne, ma nella sua accezione pratica, come insieme di segni, suoni e gesti mediante cui attivare e condurre processi comunicativi. Un approccio, questo, perseguito anche da operatori americani vicini a Kosuth come Robert Barry o Lawrence Weiner, la cui attività è stata definita da Menna come "il *controdiscorso* dell'arte", intendendola come una naturale reazione di fronte al rischio di "imprigionare l'esperienza dell'arte in una strenua, quanto sterile volontà di coerenza, di chiuderla nella circolarità di una definizione tautologica priva di aperture sul mondo"<sup>44</sup>. Rispetto al progetto assiomatico e formalizzante del Concettuale tautologico, infatti, il *controdiscorso* dell'arte intende l'opera come "fondazione di un nuovo universo del significato" e non come sola "analisi del già noto", collocandosi "all'incontro tra un momento semiotico, che dà il quadro esatto della situazione del codice nell'atto in cui l'opera viene realizzata, ed un momento ermeneutico, di scoperta di nuovi ambiti di realtà"<sup>45</sup>. Così delineandosi, il *controdiscorso* dell'arte si iscrive in quell'assiologia dell'illogico e del mistico formulata da Sol LeWitt tesa a disvelare "la

---

Lawrence Weiner, Maurizio Nannucci, Sergio Lombardo, Peter Hutchinson, Arcelli e Comini, Alighiero Boetti, Nicola De Maria, Adriano Altamira, Tomaso Binga, Livio Marzot, Marisa Merz, Christo, George Brecht, Fernando De Filippi, Jannis Kounellis e altri.

<sup>43</sup> F. Tedeschi, *Il linguaggio del linguaggio. La parola tra immagine e azione negli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, cit., p. 167.

<sup>44</sup> F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 104.

<sup>45</sup> Ivi, p. 99.

presenza di una dimensione ambigua e segreta, di una sorta di nebulosa prelinguistica, da cui emergono le idee generatrici dei procedimenti logici”<sup>46</sup>.

La potenziale ambiguità del linguaggio costituisce il perno su cui ruota tutta la ricerca del milanese Vincenzo Agnetti<sup>47</sup> (1926-1981), autore di iscrizioni e testi costruiti sul filo del paradosso, in aperta opposizione all’analicità di matrice anglosassone, ossia a quel “discorso perfetto puramente formale” non adatto a “violentare il presente”, dove ciò significa “costringere l’arte (per esempio) a livelli che stanno al di fuori del concetto di arte”<sup>48</sup>. Un approccio di questo tipo emerge già nel ciclo dei *Principia* (1967), tavole in legno riportanti semplicissime parole come “acqua”, “forma”, “terra” o “dopo”, organizzate in righe e colonne da attraversare con un cursore verticale che riporta altre parole, generando a ogni passaggio casuali associazioni frasali. In questo modo il testo viene sottratto alla sua integrità e ridefinito come campo aperto e pluridirezionale di potenzialità semantiche mai univocamente definite. La dispersione del senso, o la sua “disseminazione”, per dirla con Jacques Derrida<sup>49</sup>, trova corpo anche in un’opera a stampa quale *Tesi*, realizzata tra il 1968 e il 1969 ma data alle stampe solo nel 1972<sup>50</sup>. Dichiarando paradossalmente l’impossibilità di esprimere e sostenere una qualsiasi tesi, l’elaborato si compone di proposizioni e di composizioni grafico-testuali volte a “depistare il pensiero fuori da un tracciato comune” per indurlo a un autentico “salto nel vuoto”<sup>51</sup>. In quest’ottica la poetica di Agnetti appare davvero avvicicabile al pensiero di Derrida, all’idea di una testualità decostruita, ridotta a rinvii, sostituzioni e derive semantiche. Come nelle teorie del filosofo francese, nelle ricerche dell’artista milanese il testo perde la sua unità di senso e non risponde più ad alcun principio ordinatore assecondando piuttosto le conturbanti vie di una dispersione dei significati che, impazziti, entrano in continue e reciproche collisioni. Questa nuova concezione del testo trova una sua ideale trasposizione metaforica nell’invenzione della *Macchina drogata* (1968), una calcolatrice Olivetti cui Agnetti ha sostituito i centodieci numeri con

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 97.

<sup>47</sup> Per una completa conoscenza dell’artista si vedano A. Bonito Oliva, G. Verzotti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, Skira, Milano 2008; B. Corà, I. Bernardi, *Vincenzo Agnetti. Testimonianza*, Gli Ori, Pistoia 2015; M. Meneguzzo (a cura di), *Agnetti. A cent’anni da adesso*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017; B. Yasar, A. Kachel, C. Fiske (a cura di), *Vincenzo Agnetti. Territories*, Levy Gorvy, New York 2017.

<sup>48</sup> Affermazioni dell’artista riportate in F. Menna, *Agnetti ovvero l’arte “dimenticata a memoria”* (1973) in Id., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d’arte 1970-1980*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 39.

<sup>49</sup> Cfr. J. Derrida, *La disseminazione*, trad. it., Jaca, Milano 1989.

<sup>50</sup> Si veda V. Agnetti, *Tesi*, Prearo, Milano 1972.

<sup>51</sup> C. Bertola, *Gli scritti teorici di Vincenzo Agnetti*. “... mai portatore di speranze fu così solo”, in A. Bonito Oliva, G. Verzotti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, cit., p. 47.

altrettanti caratteri alfabetici, affinché ogni digitazione generi combinazioni casuali di grafemi, al di qua di ogni possibilità di produrre significato<sup>52</sup>. Con questo singolare strumento Agnetti ha realizzato, tra il 1969 e il 1970, opere come *Cometa*, *Dissolvenze*, *Oltre il linguaggio* o *Semiosi*, tele emulsionate su cui lettere e lacerti lessicali, spesso sbiaditi o sfocati, si assiepano e si sovrappongono secondo le leggi del caso, nella chiara impossibilità di costituire messaggi di senso compiuto, apparendo e dissolvendosi come fantasmi di una scrittura sfuggente e illeggibile. Il più radicale attacco di Agnetti alla testualità avviene però con la realizzazione del *Libro dimenticato a memoria* (1969), un volume fustellato al centro e privato del riquadro riservato al testo, reso mutilo e muto al tempo stesso, con un segnapagina a evidenziare il vuoto rimasto. Operazione, questa, che scaturisce dall'idea di Agnetti secondo cui la cultura costituirebbe "l'apprendimento del dimenticare" seguendo logiche simili a quelle della nutrizione. "Manipolato più o meno bene – afferma l'autore – il cibo ci dà il suo sapore, ma presto dimentichiamo il sapore in favore dell'energia ingerita. In un certo senso dimentichiamo a memoria i sapori, le intossicazioni e i piaceri del mangiare per portare avanti con più libertà le nostre gambe, le nostre braccia, la nostra testa"<sup>53</sup>. La fustellatura rappresenta così la metabolizzazione di una cultura logocentrica come quella gutemberghiana sintetizzata nella sua istanza più emblematica, il libro, chiamato però a negare se stesso, ancora all'insegna della contraddizione e del paradosso.

La ritrovata integrità del linguaggio nei cicli degli *Assiomi* (1969-70) e dei *Ritratti* (1971) non costituisce un più convenzionale ripensamento della testualità ma un modo di decostruire i vari processi di significazione dal loro interno, operando cioè sul piano dei significati e non su quello dei significanti, come già accadeva nei *Principia*. Le varie affermazioni degli *Assiomi*, riportate su severe tavole di bachelite e accompagnate da grafi e diagrammi, presentano il tono di teoremi scientifici, benché si risolvano in asserzioni del tutto incomprensibili e non funzionali: "l'ambiguità è fedele al mutare storico degli eventi", "dimensione e infinito sono un unico muro", "ogni vita ha peso e dimenticanza calcolabile" e così via. Uno stesso grado di ambiguità caratterizza le frasi dei *Ritratti* realizzati su panni in feltro, affermazioni che descrivono categorie sociali

---

<sup>52</sup> Per approfondimenti su quest'opera si veda C. Sylos Calò, *Un fatto imperfetto: la Macchina drogata di Vincenzo Agnetti*, «Piano B», 1, I, 2016, pp. 225-275.

<sup>53</sup> Cit. in G. Agnetti, "Quando mi vidi non c'ero". *Una biografia di Vincenzo Agnetti*, in A. Bonito Oliva, G. Verzotti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, cit., p. 37.

mediante ironiche sintesi di alcuni tra i loro tratti più essenziali; così l'eroe viene "illuminato aiutato e ucciso secondo le regole del gioco", l'amante risulta "chiuso in se stesso nel corpo di un altro" mentre il filosofo è "lasciato in balia di se stesso alla ricerca del punto che circonda la terra". La necessità di rifondare la comunicazione al di là di "un uso irresistibile dei significati"<sup>54</sup> si traduce però presto, per Agnetti, in processi di sostituzione delle parole con i numeri, intesi come elementi comunicativi universali e affrancati dal fantasma dell'ambiguità. In audio-performance come *Progetto per un Amleto politico* (1973) e *In allegato vi trasmetto un audio tape della durata di 30 minuti* (1974), i numeri sostituiscono infatti le parole dei due monologhi mantenendone però le diverse intonazioni. Ogni ambiguità viene perciò evasa e i concetti vengono ridotti a semplici segnalazioni o tradotti in forme astratte, assolute, e dimenticati a memoria.

Una più giocosa e ironica destabilizzazione dei rapporti tra significanti e significati è invece al centro delle ricerche di Luca Patella, il cui linguaggio "non è limitatamente e unicamente referenziale, ma anzi sviolante (e relazionato) al massimo grado"<sup>55</sup>. In aperta opposizione alla neutralità didascalica della parola di Kosuth, Patella formula titoli, scritte, esclamazioni e asserzioni incentrate su calembours, giochi omofonici e aplogie di memoria joyciana. La ridefinizione estetica del linguaggio si rovescia così nel puro nonsenso. Gli esempi più caratterizzanti delle ricerche linguistiche di Patella sono quelle che egli stesso definisce *Grammatiche dissolventi trasformazionali*, deformanti esercizi di trasformazione di una parola o di un'espressione attraverso tutte le possibili associazioni foniche. Per esempio: "Lu' capa tella / Lui sceglie telline / Patelle / Perle / Per le / Creazioni e documentazioni di / Luca Patella / Chiosa / Chi osa: / Un'arte politica"<sup>56</sup>, oppure "Stop sto pensando anc'ora passo / e, solo per il momento, chiudo / e, solo per il mo': mento. Chiudo / e, solo, per il momento, chiudo / no! / do! / oh!"<sup>57</sup>. Sciogliendo i fitti nodi che legano i morfemi e procedendo per allusioni e spiazzamenti, Patella accede così ai più segreti livelli del linguaggio e tenta di proiettarsi in quella "nebulosa prelinguistica" attorno a cui orbita il *controdiscorso* dell'arte. Al di là delle apparenze, non si tratta infatti di un mero gioco comico ma del tentativo di scoprire quei meccanismi che ci permettono di fare metafore e di costruire

---

<sup>54</sup> V. Agnetti, *Immagine di una mostra*, L'uomo e l'arte, Milano 1974, p. 96.

<sup>55</sup> L. Patella, *Rebis Brebis. Faccio l'arte che non c'è*, Paolo Vitolo, Roma 1992, [s.p.].

<sup>56</sup> L. Patella, *Gazzetta ufficiale di Luca Patella n. 6*, Lablez, Roma 1975, [s.p.].

<sup>57</sup> L. Patella, s.t., in *Luca Patella. IV Premio Nazionale Pino Pascali*, Pinacoteca Provinciale, Bari 1976, p. 46.

metonimie o quelle deformazioni e quei lapsus che Sigmund Freud ha analizzato per cercare di comprendere il modo in cui il nostro inconscio riesce a trasformare il linguaggio “in qualche cosa che noi non vorremmo, e che invece è nascosto nel nostro profondo”<sup>58</sup>. Da talune operazioni di smontaggio e rimontaggio delle parole si evince inoltre l’inserimento di termini e intercalari dialettali che “pare molto utile per far emergere sensi secondi, più bassi e lubrici di quelli ufficiali della parlata corretta”<sup>59</sup>. Più che una “distruzione del significato” l’operazione linguistica di Patella appare quindi come una “distrazione dal significato” e dai suoi obblighi che favorisca lo scatenarsi di nutrienti energie psichiche latenti. Quelli che in prima istanza sembrano configurarsi come scherzi linguistici finì a se stessi, precisa l’autore, “Non! devono essere interpretati come scherzosi e vaghi”, perché essi “sono anzi l’unico modo Scientifico in senso moderno, cioè necessario e Creativo”<sup>60</sup>, redarguendo chi crede che “dove è ironia non si trovi scienza”<sup>61</sup>. Con Patella ogni atto di parola si costituisce come istanza di una comunicazione aperta, volutamente ambigua e polisemica, ma totale: “il linguaggio passa attraverso varie peripezie, corre attraverso vari rischi, supera molte prove e assurde, alla fine, all’unità di se stesso”<sup>62</sup>.

Il procedimento di scomposizione e ricombinazione dei significati, cui Patella ricorre per aprire le segrete porte dell’inconscio, trova con il napoletano Bruno Di Bello (1938) una più fredda e metodica applicazione sul piano dei significanti, mediante minuziose destrutturazioni visuali di grafemi, lessemi e iscrizioni<sup>63</sup>. Differentemente da quella di Patella, l’operazione di Di Bello elude la questione del rapporto tra parola e inconscio configurandosi come neutra indagine semiotica sulla convenzionalità della scrittura. Il processo di segmentazione e di certosa parcellizzazione delle lettere dell’*Alfabeto* (1971) o di parole come “arte”, “imago” o “metamorfosi” riduce il codice a traccia

---

<sup>58</sup> G. Dorfles, *Intervento al termine della performance presso la galleria Martano, Torino, 25 gennaio 1977*, in M. Calvesi et al., *Luca Patella*, Università di Parma, Parma 1977, p. 30. Il testo di Freud cui fa riferimento Dorfles è S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio* (1905), trad. it., BUR, Milano 2010.

<sup>59</sup> R. Barilli, *Luca Patella* (1976), in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo*, cit., p. 206.

<sup>60</sup> L. Patella, *Semaanticamente. Luca Patella 1911*, Mercato del Sale, Milano 1976, p. 6.

<sup>61</sup> G. Cannilla, *Libri Totali, Muri e Alberi parlanti*, in G. Cannilla, F. Di Castro (a cura di), *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, Jandi Sapi, Milano 1993, p. 211.

<sup>62</sup> A. Bonito Oliva, *A proposito di Sal & Tig, topologie iperconnotative*, 1973, in *Luca Patella. IV Premio Nazionale Pino Pascali*, cit., p. 24.

<sup>63</sup> Per una conoscenza dettagliata del percorso dell’autore si veda V.W. Feierabend (a cura di), *Bruno Di Bello. Antologia*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010.

asemantica, azzerandone la valenza simbolica, e adopera la tautologia come strumento e non come obiettivo ultimo<sup>64</sup>. Come Agnetti, Di Bello sembra tradurre visivamente la teoria di Derrida sulla disseminazione del senso e sul disgregarsi della testualità<sup>65</sup>, adottando però un preciso criterio ordinatore, una rigida quadrettatura che irreggimenta i singoli frammenti grafemici sottraendoli al rischio di una dispersione eccessiva. Quella griglia, che sembra riferirsi al modello della pagina gutemberghiana, ne costituisce invero un ipotetico rovesciamento, poiché non garantisce l'unitarietà e la linearità della scrittura ma torna utile a dissezionarla in funzione analitica. A fronte della rigidità della griglia gutemberghiana, la quadrettatura di Di Bello si configura come una struttura mobile i cui tasselli ruotano, si capovolgono, disarticolando ogni unità minima di senso. Mediante queste compartizioni, fatte di linee verticali e orizzontali, si compie così un processo di decostruzione che porta il messaggio codificato verso la condizione di un "messaggio senza codice", interrompendo il processo della semiosi in favore di una libera percezione di forme. Può capitare però che la disgregazione di un lessema porti a un diverso ritrovamento di senso. È ciò che si verifica in un'opera dalla forte pregnanza concettuale quale *Procedimento* (1974), dove la disintegrazione della parola "analisi" trova ricomposizione nella parola "sintesi", passando per una zona a elevato tasso di rumore visivo. Seguendo il convenzionale senso di lettura occidentale, da sinistra verso destra e dall'altro verso il basso, l'artista evidenzia la direzione interna ai due momenti complementari e contrapposti della riflessione, sottoscrivendo così la necessità di una dialettica con il reale contro la sterilità del paradigma tautologico.

La dissezione dei significanti caratterizza anche le ricerche grafologiche del genovese Plinio Mesciulam (1926) radunate nel volume *Macroscopia del segno precario*, edito da Rinaldo Rotta nel 1973<sup>66</sup>. A differenza di Di Bello, che adopera una scrittura normata e asettica, Mesciulam preferisce le accidentalità e le imperfezioni di calligrafie "trovate" nel quotidiano, adottando il prelievo e l'ingrandimento fotografici come espedienti per segmentare i singoli grafemi, privandoli del loro portato simbolico. L'ingrandimento e il taglio fotografici contribuiscono infatti a ridurre la lettera e la parola scritte in pure

---

<sup>64</sup> Come rilevato da R. Barilli, *Per un concetto allargato di tautologia*, «NAC», 3, marzo 1974, p. 11.

<sup>65</sup> Un accostamento tra la poetica di Di Bello e il pensiero di Derrida è già proposto da R. Barilli, *Bruno Di Bello* (1974), in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo*, cit., pp. 202-205.

<sup>66</sup> Cfr. P. Mesciulam, *Macroscopia del segno precario*, Rotta, Genova 1973. È da ricondursi alla stessa linea di ricerca il volumetto P. Mesciulam, *Epifania incessante*, La Nuova Foglio, Pollenza 1976. Sul variegato percorso dell'artista genovese si veda S. Solimano (a cura di), *Plinio Mesciulam. Mostra antologica 1949-1994*, Electa, Milano 1994.

tracce asemantiche, acquisendo lo statuto indicale dell'immagine che li riporta. A differenza della compartimentazione semiotica sostenuta da Kosuth, Mesciulam tende infatti a generare vere e proprie interferenze tra tipologie semiche, facendole collidere e mandandole così in cortocircuito. L'utilizzo del mezzo fotografico al fine di campionare scritture trovate casualmente rivela il carattere mondano dell'operazione, che elude ogni analitica asetticità in favore di inedite aperture esperienziali.

La riconquista di un'integrità dei significati è invece al centro della ricerca svolta dal fiorentino Maurizio Nannucci (1939) a partire dalla fine degli anni Sessanta, dopo una breve fase di ricerca poetico-concreta in cui la parola veniva ridotta a puro elemento visuale<sup>67</sup>. L'approdo dell'artista al Concettuale, intorno al 1968, si compie nel segno di un tautologismo soltanto apparente: al di là delle coincidenze tra parola e colore in opere come *Red line* (1968), *Corner* (1968) o *This side is red, this side is blue* (1969), è soprattutto la relazione che questi predicati stabiliscono con lo spazio in cui vengono collocate a riscattarle dal rischio di un'aligida analiticità, analogamente a opere di Paolini come *Qui* o *Lo spazio* (1967). Il riferimento tautologico, infatti, "non è auto-referenziale, ma ambientale e contingente, nel senso che dipende dalla sua trascrizione spaziale, che può prolungarsi nell'architettura o vivere in modo autonomo"<sup>68</sup>. Con *The Missing Poem Is the Poem* (1969) Nannucci evade ogni riduzionismo rifondando lo spazio della parete come l'enorme pagina bianca di un libro<sup>69</sup> e restituendo alla parola una potenza evocativa. L'esplicita dichiarazione di una manchevolezza del linguaggio verificabile soltanto utilizzando il linguaggio stesso<sup>70</sup> si configura come la chiave di un *controdiscorso* che riconosce i limiti del codice di fronte all'esperienza del mondo. Da qui in avanti Nannucci affiderà alla suggestiva luminosità del neon frammenti frasali

---

<sup>67</sup> Per una conoscenza approfondita dell'opera di Nannucci si vedano K. Mollek Burmeister (a cura di), *Maurizio Nannucci. Something Happened*, Gli Ori, Pistoia 2009; L. Hegyi (a cura di), *Maurizio Nannucci. There Is Another Way of Looking at Things*, Silvana, Cinisello Balsamo 2012; B. Pietromarchi (a cura di), *Maurizio Nannucci. Where to Start from*, Mousse Publishing, Milano 2015.

<sup>68</sup> *Senza avere paura di contraddire se stessi. Intervista con Maurizio Nannucci di Hans Ulrich Obrist / 22 luglio 2008*, in K. Mollek Burmeister (a cura di), *Maurizio Nannucci*, cit., p. 18.

<sup>69</sup> Ha infatti affermato l'autore: "In my mind's eye I see the various ambienti, the walls of the room in which I'm installing the work, like blank white pages in a book. My intention is to link the various installations so that they form a kind of continuous discourse flowing from one page to another, even though each individual work is ultimately a self-sufficient entity". H. Friedel, *A conversation with Maurizio Nannucci*, in *Maurizio Nannucci. Another Notion of Possibility*, Wiener Secession, Wien 1995, p. 197.

<sup>70</sup> Si veda S. Chiodi, *Let's Talk About Art. I multipli di Maurizio Nannucci*, in B. Pietromarchi (a cura di), *Maurizio Nannucci. Where to Start From*, cit., p. 142.

immaginifici che trasmettono un vago “senso di incommensurabilità”<sup>71</sup>, intensificando l’esperienza congiunta della lettura e della visione, aprendo spazi concettuali indefiniti e dai confini evanescenti che il fruitore è chiamato a completare intimamente. È questo un modo per sollecitare momenti di comportamento critico e per stimolare riflessioni sulla complessità del mondo e sull’impossibilità di tradurre questa complessità in linguaggio. La concezione della parola come frammento esperienziale emerge con efficacia già da un’opera come *Trecentosessantacinque* (1969), un catalogo di stralci frasali colti nel quotidiano che, estirpati dal loro contesto, perdono ragionevolezza comunicativa per acquisire quel senso di ambiguità comune a qualsiasi messaggio poetico. La concezione della parola come elemento di relazione trova invece il suo esito migliore in *Parole / Mots / Words / Wörter* (1976), un grande poema sonoro collettivo realizzato registrando parole pronunciate per strada da ignari passanti e combinate successivamente secondo libere associazioni immaginative, come in un *cadavre exquis* surrealista.

La riconquista di un’autenticità della comunicazione è il motore della ricerca che Ketty La Rocca (1938-1976) conduce già a partire dalla metà degli anni Sessanta tra le fila del fiorentino Gruppo 70<sup>72</sup>. La critica mossa dalla Poesia Visiva alle convenzioni, alle strategie e alle stereotipie della comunicazione massmediale alimenta in La Rocca la necessità di rigenerare i codici comunicativi dell’individuo a partire dai loro tratti più elementari, cioè il gesto e la parola. Partendo dal presupposto che “non si può non comunicare che a patto di non esistere”, l’autrice decreta che “l’atto di comunicazione degli uomini fra loro costituisce la realtà dell’uomo, l’essere dell’Esserci”<sup>73</sup>. Tentando di far riemergere gli “elementi mitici, magici, rituali, fantastici”<sup>74</sup> della gestualità che la società alfabetizzata ha occultato, La Rocca intende recuperare la potenza emotiva della partecipazione corporale all’atto comunicativo, individuando una zona espressiva in cui è possibile ristabilire un perduto equilibrio psicofisico<sup>75</sup>. La perplessità dell’artista per il rischio di un disorientamento della comunicazione trova la sua prima manifestazione in *Dal momento in cui...* (1970), breve testo “grammaticalmente e sintatticamente corretto,

---

<sup>71</sup> Da un’affermazione di Pier Luigi Tazzi riportata in K. Mollek Burmeister (a cura di), *Maurizio Nannucci. Something Happened*, cit., p. 104.

<sup>72</sup> Per una conoscenza generale del percorso dell’artista si veda L. Saccà (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini, Pisa 2001. Per approfondite e più aggiornate analisi critiche sul lavoro di Ketty La Rocca si veda inoltre F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Postmedia, Milano 2015.

<sup>73</sup> K. La Rocca, *Crisi dell’arte e poetica nostrana* (1966), in L. Saccà, *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 115.

<sup>74</sup> K. La Rocca, s.t. (1971-72), in L. Saccà (a cura di), *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, cit., p. 127.

<sup>75</sup> K. La Rocca, s.t. (1971), in L. Saccà (a cura di), *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, cit., p. 125.

stilisticamente inappuntabile, ma privo di qualsiasi significato”, che scimmietta un trito linguaggio intellettuale. Si tratta di un “ridondante gioco di vuote perifrasi, paradossale ostentazione retorica che nasconde un’assoluta mancanza di contenuti” e che “riesce, con la sua enfasi, a creare un’illusione di senso”<sup>76</sup>. La sofisticata ambiguità del testo metaforizza l’“alienazione del valore comunicativo subita dal linguaggio, piegato dalle frasi fatte, dagli slogan, dalle iperboli che hanno finito per svuotarlo di un suo reale contenuto”<sup>77</sup>, invitando i lettori a prenderne coscienza. Per questo la rigenerazione della comunicazione deve partire, per La Rocca, da un riesame della gestualità corporale che accompagna la parola ed enfatizza l’espressione, “come memoria di una loro arcaica funzione”<sup>78</sup>. Un “annientamento del linguaggio articolato”<sup>79</sup> costituisce la via più sicura per smascherare le insidie di un comunicare compromesso e artificioso, riportandolo a una condizione primitiva, assecondando quella tendenza alla decultura che anima le prime operazioni poveriste. *In principio erat* (1971) è un libro d’artista composto da varie fotografie in bianconero di mani nude che compiono gesti semplici e immediati, come toccarsi o stringersi, e si accompagnano a frasi nonsense o incomplete che tradiscono la fallacia e la labilità della parola. Il video di *Appendice per una supplica* (1972) raduna visioni molto simili a quelle dell’opera precedente, mostrando palmi giunti in preghiera, armoniose coreografie “a quattro mani” e un conto alla rovescia fatto con le dita. Si insinua in questi meditativi esercizi gestuali l’iterata apparizione del morfema “you” costituendo, nella poetica dell’artista, “la misura minima di linguaggio”, la sua riduzione a “semplice ‘bit’ d’informazione”<sup>80</sup>, come l’invocazione di un ipotetico interlocutore con cui aprire e condurre il processo comunicativo. La ripetizione della stessa parola si fa più fitta e ossessiva nelle *Craniologie* (1973), una serie di fotografie che mostrano l’iscrizione di un pugno chiuso nella radiografia del cranio dell’artista, metaforizzando “un potente rifiuto dell’ideologia del soggetto racchiuso in se stesso e, al tempo stesso, l’espressione di un forte desiderio di comunicazione con l’altro”<sup>81</sup>. Soluzioni e motivi emersi in queste operazioni trovano una sintesi unificante nella performance *Le mie parole e tu?* (1975), dove l’artista stessa e altri performer recitano,

<sup>76</sup> R. Moratto, *Note sulla produzione poetica di Ketty La Rocca*, in L. Saccà (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, cit., p. 178.

<sup>77</sup> L. Saccà, *La vita è un’altra cosa*, in Ead. (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, cit., p. 73.

<sup>78</sup> K. La Rocca, s.t. (1971), cit., p. 125.

<sup>79</sup> K. La Rocca, s.t. (1974), in L. Saccà, *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, cit., p. 94.

<sup>80</sup> K. La Rocca, *You, you* (1972-73), in L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 131.

<sup>81</sup> J. Heiser, *Le mie parole, e tu?*, cit., p. 148.

a intervalli sfasati, il breve testo di *Dal momento in cui...* generando una confusa polifonia. Con il graduale innestarsi dello “you” a ritmare questo vociare i performer si avvicinano sempre più a La Rocca, seduta a una scrivania, accerchiandola e puntandole il dito contro, finché l’artista non si china premendo la propria testa sul piano della scrivania stessa. In questo ritrovato spazio del rito, la parola torna alla sua dimensione originaria, quella orale, e si incarna nuovamente nel gesto contro ogni virtualizzazione simbolico-scrittoria, senza purtroppo riuscire a vincere la sfida di un’ormai irreversibile esautorazione del senso.

La necessità di recuperare la pienezza dei significati si fa centrale anche nella poetica di Emilio Isgrò (1937), per il quale la pratica della cancellatura su pagine di libro o carte geografiche si rivela utile per isolare frasi e lessemi da esibire all’attenzione del fruitore, invitandolo a soffermarsi sul loro valore semantico. Con tale approccio Isgrò estende quantitativamente la soluzione del *Poème optique* (1924) di Man Ray, tarandola però sulle nuove problematiche della comunicazione di massa. Si tratta infatti di un modo per comporre poesia “in forza di levare”, riducendo il contesto del discorso per attribuire alle parole risparmiate un senso ermetico ed enigmatico. Mediante queste cancellature Isgrò “trasforma l’ordine del discorso in aleatorietà, rompe gli argini delle istituzioni che lo codificano e lo rendono immediatamente riconoscibile” e “spezza soprattutto il rapporto codificato tra significante e significato, sostituendo ad esso un campo aperto (aleatorio) di possibilità significative”<sup>82</sup>. La proposta di una testualità aperta, trovata e sottratta al proprio orientamento originario, contribuisce tuttavia ad attuare quella che Derrida definisce *différance*, l’individuazione delle distanze che ogni testo genera tra parola, soggetto e oggetto<sup>83</sup>. Quella di Isgrò appare infatti come una vera e propria strategia decostruzionista, volta com’è a smontare il testo e a ridefinirne le gerarchie semantiche, aprendo inediti varchi di comprensione. Le cancellature, infatti, “servono a provocare un’assenza e a mettere in moto i meccanismi cerebrali dello spettatore, mentre le parole superstiti “hanno soltanto la funzione di segnare il percorso mentale che guiderà il lettore attraverso il campo di cancellature”<sup>84</sup>, come piste o corsie. Il potere della cancellatura non sta infatti nel suo più visibile e immediato valore di interdizione

---

<sup>82</sup> F. Menna, *Sul filo del linguaggio*, in *Emilio Isgrò*, Università di Parma, Parma 1976, p. 9.

<sup>83</sup> Si veda in proposito J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it., Einaudi, Torino 1990.

<sup>84</sup> E. Isgrò, *Secundum Johannem* (1975), in *Emilio Isgrò*, cit., p. 71.

bensì “nella sua capacità di aprire le porte del linguaggio fingendo di chiuderle”<sup>85</sup>. L’operazione di Isgrò, come quella di Ketty La Rocca, risponde però alla necessità di attuare un processo decongestionante, muovendo verso un’ecologia della parola che la riscatti dall’usura e dalla corrosione provocata dai media di massa<sup>86</sup>. Lo si intuisce anche dalla dichiarata scelta di non cancellare i verbi declinati al futuro e gli avverbi, affinché possano fungere da vettori di articolazione del senso verso il massimo grado di apertura: “slegati come sono da ogni riferimento a una realtà di tipo descrittivo”, afferma Isgrò, gli avverbi “consentono alla fantasia del lettore di muoversi liberamente, senza costrizioni”<sup>87</sup>. La convinta propensione a operare su materiali testuali preesistenti, *ready-made*, provvedendo al potenziamento o alla ridefinizione dei loro contenuti, attesta il carattere genuinamente mondano del concettualismo di Isgrò, dichiaratamente avverso alle asettiche soluzioni analitiche di Kosuth<sup>88</sup>.

La proposta di una radicale neutralizzazione dei significati giunge invece dalla tedesca Irma Blank (1934), attiva in Italia dagli anni Sessanta, occupando una posizione laterale rispetto alle coeve ricerche linguistiche<sup>89</sup>. Mediante l’esercizio silenzioso e certosino di un calligrafismo asemico la Blank rifugge le ambiguità del linguaggio per riscoprire la segnicità ai suoi primordi, nella prospettiva di un impoverimento semantico omologo a quello perseguito dall’Arte Povera. Si tratta infatti di un processo di regressione a una condizione prelinguistica che ridefinisce la scrittura come l’esercizio di una segnicità

---

<sup>85</sup> E. Isgrò, *Teoria della cancellatura* (1988), in M. Bazzini, A. Bonito Oliva (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2008, p. 61.

<sup>86</sup> Ha affermato l’artista: “Io credevo, insomma, di avere cancellato la parola, forzando concettualmente una certa situazione che forse era nell’aria, ma in realtà non ero stato io a cancellare la parola. Erano state le strutture di comunicazione generale del mondo: innanzitutto la televisione [...] e naturalmente il cinema e la stampa a diffusione planetaria”. E. Isgrò, *Introduzione alla cecità* (2001), in Id., *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di A. Fiz, Skira, Milano 2007, p. 205.

<sup>87</sup> Da un’intervista di Maurizio Chierici a Isgrò risalente al 1969 riportata in *Emilio Isgrò*, cit., p. 31.

<sup>88</sup> In riferimento agli artisti concettuali di matrice analitica Isgrò afferma: “la mia posizione era diversa, anche se i miei procedimenti potevano far pensare il contrario. I concettuali si sono accontentati di un’arte con ambizioni di autosufficienza, priva di porte e di finestre. Erano masochisti, vedevano muri, ci sbattevano contro. Io rifiutavo le loro paure, le loro astinenze, e trovavo ridicolo il loro appello al rigore e alla purezza: ragazze mie, che merito avete a essere vergini, se nessuno vi vuole?”. E. Isgrò, *La domanda* (1970-75), in *Emilio Isgrò*, cit., p. 22.

<sup>89</sup> Per una completa conoscenza del lavoro dell’autrice si rimanda a I. Blank, *Sign and sound*, Il ragazzo ubiquo, Milano 2005. Tra le pubblicazioni più significative si segnalano inoltre L. Caramel (a cura di), *Irma Blank. Abecedarium*, Spaziotemporaneo, Milano 1991; E. Pontiggia, *Irma Blank. Exempla*, Belforte, Livorno 1995; G. Dorflès et al., *Irma Blank. Avant-testo*, Morgana, Firenze 2002; G. Zanchetti, *Irma Blank: il corpo trasparente della scrittura*, in Id., “La poesia è una pipa...”. *L’unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano 2004, pp. 153-158; C. Cerritelli, I. Blank, *Irma Blank. Horizont*, Morgana, Firenze 2009; F. Sardella (a cura di), *Irma Blank. Writings*, Galleria Peccolo, Livorno 2011; L. Cerizza, *Irma Blank. Senza parole*, P420, Bologna 2013.

autonoma, alla riconquista di un ipotetico *Urzeichen*, un segno primordiale che contiene in potenza infiniti atti di significazione. Epurando il segno da ogni funzione semantica, l'artista mette in opera un gesto scritturale con carattere di aseità che condensa tutta l'energia dell'inespresso, ripensando il nulla semico come dimensione germinativa. La rinuncia ad articolare il segno in forme linguistiche codificate sottrae il segno stesso alla veicolazione del sapere rifondandolo come sussulto universale dell'essere, come puro e diretto sismogramma dell'esistenza.

### 3.3. Rituali dell'immaginario

La stagione del Comportamento ha instaurato nel mondo dell'arte un clima di apertura al molteplice cui è difficile sottrarsi o rimanere indifferenti. Il fascino di una esteticità diffusa ha infatti sedotto anche molti artisti italiani già impegnati in altri filoni di ricerca che non etichetteremmo storicamente come Poveristi o Concettuali ma che, di fatto, hanno dato una loro pur episodica adesione al nuovo corso. Tra questi si possono fare nomi di spicco della pop italiana come Giosetta Fioroni, Ugo Nespolo, Aldo Mondino o Cesare Tacchi cimentatisi, anche solo occasionalmente, in quella che appariva forse come la modalità più agevole, concessiva ed estemporanea dell'area comportamentista, ossia la performance. Seppure non sembra possibile individuare tra gli artisti italiani dei performer *tout court*, artisti che abbiano affrontato questa pratica in modo sistematico<sup>90</sup>, quello della performance risulta comunque essere tra i terreni più battuti in Italia, come dimostrano importanti rassegne dell'epoca, da *Con temp l'azione*, svoltasi a Torino nel 1967 agli *Incontri Internazionali d'arte* di Roma nel 1972 fino alla prima *Settimana Internazionale della Performance* di Bologna nel 1977. Proprio questa eccessiva varietà di esperienze e la loro occasionalità all'interno dei percorsi dei singoli artisti causano

---

<sup>90</sup> Come rilevato da F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, XXXVIII, 2014, p. 6. Su queste problematiche si veda anche Ead., *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano, Roma 2013, pp. 275-281.

oggi notevoli difficoltà nel tentativo di affrontare la questione in modo organico, non andando oltre la redazione di pur utili cronistorie<sup>91</sup>.

Persino i principali esponenti dell'Arte Povera manifestano l'assenza di un'omogeneità operativa nel settore performativo impedendone così una trattazione critica sistematica e alimentando il mito del "libero progettarsi" contro ogni specificità poetica. La nozione di "azione povera" formulata da Celant nel 1968 non estende infatti in modo rilevante i presupposti operativi già contemplati negli scritti precedenti, se non sottolineando la possibilità di aperture transattive, basate sull'interazione con il pubblico e su una relazionalità finalizzata ad acuire la percettività collettiva verso cui si sono abilmente mossi Claudio Cintoli o Eliseo Mattiacci. Il clima sessantottesco, del resto, alimenta questa possibilità anche in altri contesti culturali, portando a esperienze di ridefinizione estetica dello spazio urbano, come nel caso del pescarese Ugo La Pietra<sup>92</sup> (1938), o di sollecitazione sociale di stampo situazionista, in casi come quelli del Collettivo Autonomo di Porta Ticinese, degli Ambulanti, del Gruppo Salerno 75, del Laboratorio di Comunicazione Militante e della Fabbrica di Comunicazione<sup>93</sup>.

L'orizzonte entro il quale si muove la ricerca di comportamento più radicale resta però quello di una rivalutazione della corporalità nei suoi atti "nudi", primari ed elementari. Il primato accreditato alla percezione dalle filosofie di orientamento fenomenologico – con Sartre e Merleau-Ponty *in primis* – risuona con forza nell'operato di molti artisti del periodo, come dimostra il fenomeno della Body Art, in cui il corpo e le sue proprietà primarie si costituiscono come aree di analisi esistenziale<sup>94</sup>. Si deve rilevare però nelle ricerche performative italiane la maggiore propensione a un agire "vestito", una netta predilezione per il camuffamento, per la teatralità e la rivisitazione del passato, aspetti che rivelano il potenziale "illusivo" della performance e la sua capacità di materializzare

---

<sup>91</sup> Si veda a titolo esemplificativo il dettagliato M. Mininni, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Danilo Montanari, Ravenna 1995.

<sup>92</sup> Per una più dettagliata conoscenza del percorso dell'artista e architetto si vedano V. Fagone et al., *Ugo La Pietra. La sinestesia delle arti 1960-2000*, Mazzotta, Milano 2001; A. Rui (a cura di), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, Corraini, Mantova 2014 e M. Meneguzzo (a cura di), *Ugo La Pietra. Il segno randomico. Opere e ricerche 1958-2016*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

<sup>93</sup> Su queste e su altre esperienze affini si vedano A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015, pp. 57-71 e C. Iaquina, *L'"anomalia" italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, cit., pp. 89-103.

<sup>94</sup> Utile in proposito la lettura di P. Gorsen, *Ritorno dell'Esistenzialismo nella performance*, «Flash Art», 86-87, 1979, pp. 53-55.

un immaginario<sup>95</sup>. D'altronde, le opzioni del comportarsi, ossia di un "agire in" e di un "relazionarsi con", sono varie e molteplici, come può dimostrare l'esperienza quotidiana di un qualunque individuo. Lo rileva il sociologo canadese Erving Goffman già sul finire degli anni Cinquanta, notando come la presentazione del *self* nella vita di tutti i giorni e i rituali connessi richiedano, alle volte, un atteggiamento attoriale, imitativo o simulativo, reso necessario dalle convenzioni sociali stabilite per le diverse occasioni quotidiane<sup>96</sup>. Le soluzioni delle ricerche performative italiane si pongono però ben oltre l'attorialità del quotidiano, anzi la evadono per sconfinare in mondi fantastici dove ogni perplessità esistenziale si silenzia in favore di una vitalità immaginativa che distragga l'uomo dalla propria finitezza fisica. Questo atteggiamento prelude a quel fenomeno etico tipico della postmodernità più avanzata che il sociologo francese Michel Maffesoli ha definito il "reincantamento del mondo", un'imponente rivalsea dell'immaginario, del mitico e del fantastico canalizzata in ogni aspetto del comportamento quotidiano<sup>97</sup>. Alla sobria nudezza di una performance come verifica del proprio esistere, gli artisti italiani oppongono una visionaria eccentricità che svolge, sul piano dell'azione fisica, lo stesso ruolo che il *controdiscorso* dell'arte gioca sul piano delle ricerche linguistiche: evitare di imprigionare l'esperienza artistica in un'eccessiva radicalità di autoaffermazione o di autoanalisi, tentando di accedere per via estetica a più imprevedibili livelli di realtà. Tra i primi esempi di questa tendenza si deve ricordare il caso del napoletano Giuseppe Desiato (1935) che già a metà degli anni Sessanta ridefinisce il vissuto popolare entro lo spazio di una rigenerata ritualità, teatralizzando i gesti con orpelli e accessori "trovati" come veli, luci, toghe e fiori, meditando sugli aspetti più intimi dell'individuo, ma

---

<sup>95</sup> Questa tendenza, che in Italia si manifesta già a partire dal 1968-69, avrebbe conosciuto presto una diffusione mondiale, come attesta una mostra curata da Jean-Christophe Ammann presso il Kunstmuseum di Lucerna e intitolata *Transformer. Aspects of Travesty*, che include tra gli artisti Luciano Castelli, Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Pierre Molinier, Tony Morgan, Luigi Ontani, Walter Pfeiffer, Andrew Sherwood, Katharina Sieverding, Werner Alex Meyer (alias Alex Silber), The Cockettes e Andy Warhol. Cfr. J.-C. Ammann, M. Eigenheer, *Transformer. Aspekte der Travestie*, Kunstmuseum, Luzern 1974. Per la nozione di performance "vestita" e le problematiche connesse si veda F. Alinovi, *La performance "vestita"* (1981), in Ead., *L'arte mia* (1983), Danilo Montanari, Ravenna 2001, pp. 167-170.

<sup>96</sup> Cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959), trad. it., Il Mulino, Bologna 2002. Per un'applicazione delle teorie di Goffman alla performance e per una più generale lettura sociologica del fenomeno si veda G. Toscano, *Azioni in cornice. Costruzione sociale della Performance Art*, Franco Angeli, Milano 2011. Segnaliamo inoltre che, secondo Menna, la riflessione sull'arte di comportamento può dare i suoi migliori frutti proprio in relazione a una prospettiva sociologica. Cfr. F. Menna, *Arte di comportamento*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Unedi, Roma 1978, p. 446.

<sup>97</sup> Si veda in merito M. Maffesoli, *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, La Table Ronde, Paris 2007. In merito a questa problematica si veda anche S. Leonzi (a cura di), *Michel Maffesoli. Fenomenologie dell'immaginario*, Armando, Roma 2009. Sulla nozione di immaginario si veda inoltre S. Žižek, *Che cos'è l'immaginario*, a cura di M. Senaldi, Il Saggiatore, Milano 2016.

vedendo riflessi in essi le grandi contraddizioni della società. Le sue operazioni, volte a una riedizione enfatica di usi e costumi folclorici, “hanno, e debbono avere sempre dei significati e dei sensi che si allacciano a questioni di vita vissuta e tramandata”, poiché “è sempre la forza della logica e la debolezza delle contraddizioni di un sistema che decidono e producono in parte certi comportamenti”<sup>98</sup>. L’immaginario popolare diventa così il punto di accesso privilegiato per una riscoperta delle proprie radici culturali e degli archetipi sociali che li hanno alimentati. La fotografia interviene, nel suo caso, con una voluta modestia tecnica e formale, a fissare, con sguardo quasi devozionale, vari momenti del rito, a sottolineare la sua valenza di evento solenne o di momento sacrale, da affidarsi a una memoria esterna e pertanto accessibile a molti.

A un immaginario più grottesco e surreale rispondono invece le azioni messe in scena tra il 1968 e il 1970 dallo Zoo di Michelangelo Pistoletto, gruppo fondato sull’esempio del Living Theatre dall’artista biellese e dalla sua compagna Maria Pioppi insieme a cineasti, musicisti attori e poeti di varia provenienza per “uscire dalle gabbie” delle convenzioni dell’arte e tentare fruttuosi rapporti collaborativi. Ne *L’uomo ammaestrato*, la più nota azione dello Zoo eseguita per la prima volta a Vernazza, in Liguria, nel 1968, e poi ad Amalfi in occasione di *Arte povera più azioni povere*, l’artista biellese racconta come un cantastorie la fiaba di un bambino allevato da un serpente e trovato nei boschi dai componenti del gruppo che, travestiti da guitti medievali, tentano di insegnare al piccolo le buone norme della società. Il mito postsessantottino dell’*enfant sauvage* è al centro di questa performance, in cui non manca una celebrazione del richiamo primordiale della natura, vista come grande serbatoio di energie sopite da risvegliare. Sulla nota leggenda dell’Uomo nero è incentrata invece l’azione eseguita nell’estate del 1969 a Corniglia, in Liguria, dove per sei mesi ciascun componente del gruppo assume a turno il ruolo della mostruosa creatura impartendo ordini agli altri membri e personificando così l’antico terrore. Altri eccentrici personaggi abitano invece le scarse e surreali scene di *Cocapicco e Vestitorito* (1968), *Prometeo scatenato* (1969) o *Bello e basta* (1970) che rispondono alla necessità radicata nella poetica di Pistoletto

---

<sup>98</sup> G. Desiato, “Rito n. 1” 1964-65, in L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 89. Per una conoscenza completa dell’autore si vedano S. Poggianella, M. Sposito (a cura di), *Desiato. Opere/Work 1958-2008*, Stella, Rovereto 2008 e A. Madesani (a cura di), *Giuseppe Desiato. Il teatro dell’effimero*, Galleria Dello, Roma 2009.

di cambiare continuamente maschera, esaurendo e rinnovando le strategie della finzione per “portare l’arte ai bordi della vita”<sup>99</sup>.

Una conflittualità di rapporto tra la dimensione corporale e quella culturale è invece al centro delle performance ideate nei primissimi anni Settanta dal romano Fabio Mauri (1926-2009) in cui giovani ed esili donne sono chiamate a inscenare piccoli rituali di una realtà ideologizzata, condizionata dalle convenzioni e dai simboli dei totalitarismi. Nelle azioni di Mauri non c’è nessuna volontà di interagire con il pubblico, tutto si svolge entro una temporalità indefinita e assoluta, slegata dalla problematica di una relazionalità in tempo reale, trovando non a caso una sede ideale nella registrazione filmica o video. L’azione si offre alla contemplazione assecondando una solennità sacrale o ieratica, in forza della quale si comprende quell’affermazione dell’artista secondo cui “la performance ha valore in sé, come una messa. Anche senza pubblico”<sup>100</sup>. Si tratta quindi di pause dal flusso dell’esperienza che si configurano come atti di drammaturgia intensa. In azioni del 1971 come *Ebrea* oppure *Che cosa è il fascismo*, che vedono rispettivamente una giovane donna nuda tagliarsi i capelli tracciando con essi una stella di David su uno specchio e una coreografia ispirata ai Ludi Juveniles del 1938<sup>101</sup>, si compiono i riti di una perpetrazione dell’ideologia attraverso l’amplificazione retorica dei gesti e il valore simbolico di accessori e abiti, trattati come paramenti liturgici. L’azione acquisisce, nell’accurata costruzione degli scenari, nella pacatezza o nella metodicità dei vari comportamenti, il valore di un’immagine oculatamente formalizzata che rivela le ossessioni di un passato non rimosso, ancora carico di conflittualità<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, cit., p. 18. Sulle azioni dello Zoo si veda M.T. Roberto, *Davanti allo specchio, al di qua delle sbarre. Lo Zoo dagli antefatti a L’uomo nero, 1966/70*, in M. Farano, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio*, cit., pp. 9-41.

<sup>100</sup> La frase è riportata in F. Alfano Miglietti (a cura di), *Fabio Mauri. The End*, Skira, Milano 2012, p. 31. Per una conoscenza completa della produzione dell’artista si veda C. Christov-Bakargiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, Mondadori-Carte Segrete, Milano-Roma 1994.

<sup>101</sup> In quell’anno Fabio Mauri aveva partecipato ai Ludi Juveniles nella squadra di Bologna, insieme a Pier Paolo Pasolini, Fabio Luca Cavazza e altri, vincendo la competizione intellettuale. Cfr. L. Cherubini, *Che cosa è il fascismo (1971)*, in Studio Fabio Mauri (a cura di), *Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 67-68.

<sup>102</sup> Scrive Mauri: “*Che cosa è il fascismo* è un’azione complessa. [...] Avvicinarsi con persone e cose, quali materiali semplici, a un’immagine complessa, fortemente espressiva, confidando nel significato concreto di un’ossessione mentale. Liberare questa immagine in una forma reale. [...] *Che cosa è il fascismo* è un sogno didattico, dove i distanti conflittuali, ebrei e fascisti ad esempio, sono accostati pacificamente, con l’apparente normalità del sogno, pronti a tramutarsi in un incubo. [...] Che cosa è il fascismo è in me innanzitutto un’immagine, una forma fisica, sonora, dove un certo numero di significati contrapposti tengono in equilibrio l’immagine stessa con il suo significato critico”. F. Mauri, *Note tecniche comunque disorganiche sull’azione Che cosa è il fascismo*, (1971), in Studio Fabio Mauri (a cura di), *Ideologia e memoria*, cit., pp. 81-83.

L'indeterminatezza spaziotemporale del sogno è alla base di queste performance svolte in ambienti scarni, di una povertà quasi grotowskiana che favorisce la concentrazione dell'osservatore su ogni minimo gesto, amplificandolo. In *Ideologia e natura* (1973) una giovane donna in divisa da Piccola Italiana si spoglia e si riveste di continuo su uno sfondo asettico lasciando che la ripetitività dei suoi gesti, compiuti secondo un ritmo preciso e scandito da un metronomo, perda poco a poco l'ordine logico iniziale. È questo un abile espediente per simbolizzare l'insanabile conflitto tra le imposizioni dell'ideologia e le necessità libertarie della propria natura che tentano in tutti i modi di emergere e sovvertire ogni norma socialmente codificata.

Motivi ideologici sono anche alla base della *Sostituzione* (1974) compiuta dal leccese Fernando De Filippi (1940) che, aiutato da un paziente truccatore, assume le sembianze di Lenin affidando la documentazione delle diverse fasi del make-up a un'oggettiva sequenzialità fotografica. La performance si pone al culmine di un interesse dell'artista per Lenin, e per la rivoluzione più in generale, iniziato con un ciclo pittorico di stampo iperrealista realizzato tra il 1971 e il 1973 citando fotografie storiche del rivoluzionario russo. Questo interesse si rileva anche nel ricorso ai caratteri cirillici in alcune opere grafiche del 1974 simili a tazebao cinesi e intitolate *Manoscritti*. Per queste ragioni, si può cogliere nella poetica dell'autore un intento "storico", una volontà di riportarsi ai tempi di Lenin non solo nei valori ideali ma anche e soprattutto in quelli materiali<sup>103</sup>, mediante una feticistica assunzione delle fattezze fisiche del politico.

A più scoperte tecniche di manipolazione dell'immagine meccanica si affidano invece i metamorfismi performativi di due artisti attivi a Torino come il siciliano Salvo (1947-2015) e l'aostano Giorgio Ciam (1948), che sperimentano la possibilità di straniamento identitario mediante sostituzioni e sdoppiamenti virtuali verificabili soltanto in quello specchio infedele del reale che sa essere l'immagine fotografica. La problematica dell'io e dell'identità trova con Salvo una declinazione narcisistica: l'autore sostituisce infatti il proprio viso a quello di altri soggetti in fotografie di cronaca ricavate dai rotocalchi impersonando un soldato, un aviatore o un operaio. A fronte di un uso della fotografia come verifica di un processo o come traccia di un'esperienza, l'immagine si costituisce

---

<sup>103</sup> Come rilevato da R. Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza 1977, p. 13. Sulle esperienze artistiche di De Filippi negli anni Settanta si vedano E. Crispolti, F. De Filippi, *La rivoluzione privata*, Prearo, Milano 1974; *Fernando De Filippi. La rivoluzione privata 2*, Prearo, Milano 2014 e A. Madesani (a cura di), *Fernando De Filippi. Opere 1974/1979*, Sala, Pescara 2015.

qui come inganno, come una sfrontata menzogna sull'esperienza stessa, documentando azioni mai compiute in situazioni mai vissute. Si tratta infatti di un comportamento votato alla simulazione che sfrutta il carattere indicale, il valore di verità dell'immagine fotografica per mentire, rivelando al tempo stesso il trucco. Lo evidenziano, oltre ai fotomontaggi volutamente palesi e maldestri, anche le espressioni serene e distaccate del suo viso che non tradiscono la minima partecipazione al momento registrato. La sostituzione del volto si configura in Salvo come un espediente di autocompiacimento che ridetermina l'immagine contraffatta come possibile risposta a uno stimolo psichico ossessivo. L'operazione è volta a manifestare la mitomania e la vanità come varianti comportamentali rispetto alla più neutra constatazione tautologica: l'autocompiacimento si costituisce nelle opere fotografiche di Salvo come motore di un'ironica megalomania che porta l'autore a proporsi ora nei panni di Raffaello Sanzio ora in quelli di un Cristo pantocratore. Queste pratiche sembrano però trovare più profonde ragioni culturali in quel mutamento di percezione del sé verificatosi proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta: un mutamento che, secondo il filosofo Mario Perniola, si spiega, da un punto di vista psicologico, con il "tramonto dell'educazione autoritaria" e, da un punto di vista sociologico, con il "prevalere dell'immagine sulla realtà in tutte le pratiche della comunicazione privata e pubblica". Il narcisismo costituisce infatti il paradigma estetico ideale di "una società in cui l'elaborazione dell'immagine e il suo controllo diventano la preoccupazione fondamentale", segnando "una frattura profonda nell'esperienza della soggettività"<sup>104</sup>. Questa crisi è rappresentata in modo emblematico dalle operazioni di Giorgio Ciam<sup>105</sup>, in cui il sequenziamento fotografico permette di produrre e mostrare al tempo stesso le fasi di un processo di netta decostruzione identitaria. La manipolazione somatica, compiuta per via di ritocchi fotografici o mediante il sistema dell'identikit, si costituisce nella ricerca dell'autore come una pratica performativa avanzata che la virtualità dell'immagine contribuisce a realizzare. Identità e alterità entrano in collisione scatenando tentativi di arricchimento della propria personalità o la sua dissoluzione. È

---

<sup>104</sup> M. Perniola, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 33. Sul rapporto tra narcisismo e performance è utile anche la lettura di R. Krauss, *Il video. L'estetica del narcisismo* (1978), trad. it., in V. Valentini (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 245-258.

<sup>105</sup> Per una conoscenza dell'autore si vedano G. Ciam, *Essere un altro*, Franz Paludetto/LP220, Torino 1974; G. Ciam, *Autoritratti*, Skira, Ginevra 1978; *Giorgio Ciam. Opere 1970-1979*, Panda's, Torino 1979; G.S. Brizio, *Ciam. Opere 1969-1989*, Heidi e Louis Labelet, Basel 1989; *Giorgio Ciam. Ritratti Autoritratti Stratificazioni 1970-1995*, Forte di Bard, Bard 1995; E. Re (a cura di), *Giorgio Ciam. Dentro il sogno 1969-1995*, Gli Ori, Prato 2007; Ead., *Giorgio Ciam*, Progettosettanta, Milano 2015.

evidente che alla base dell'indagine di Ciam ci sia la teoria lacaniana secondo cui la costruzione della propria identità avviene dal momento in cui si prende coscienza della propria immagine riflessa<sup>106</sup>, ma il suo procedere per camuffamenti e modificazioni rivela anche tutta la precarietà di un io che, in epoca postmoderna, si può rivelare “diviso”, come sostiene Ronald Laing, o “minimo”, come afferma Christopher Lasch<sup>107</sup>. La fotografia si configura, dunque, nella ricerca di Giorgio Ciam come metafora dello specchio, quasi a rivangare, pirandellianamente, quanto vano sia lo sforzo di somigliare a se stessi, annuendo al rimbaudiano “je est un autre”.

Con *Recupero di un mito* (1975) anche Mattiacci testa le vie del camuffamento e della rivisitazione del passato, andando a recuperare la cultura dei Nativi americani che ha avuto modo di ammirare in occasione di una visita presso il National Museum of the American Indian di New York nel 1974. Tra settantadue fotografie ritraenti esponenti di varie tribù amerinde, fa infatti capolino lo stesso artista mascherato da pellerossa nel tentativo di mimetizzarsi e calarsi in quell'immaginario, forse nell'idea di risvegliare i vigori archetipici sepolti in qualche tasca dell'inconscio. Un immaginario, quello dei Nativi americani, che si ripropone anche in altre opere coeve dell'autore marchigiano e nella performance *Sostituzione rituale* (1974) in cui l'artista, immobile come una statua, indossa un enorme copricapo con gli occhi e il becco di un pennuto, quasi per compiere un sacrale atto di trasformazione finalizzato a ristabilire una simbiosi con la natura.

Altri autori italiani impegnati nella vivificazione dell'immaginario attraverso le pratiche della performance hanno spesso concepito le loro azioni, svolte in prima persona o delegate ad altri attanti, in funzione della loro registrazione fotografica, stabilendo più equilibrati compromessi tra gli aspetti comportamentali e quelli visuali. In forza di queste premesse, gli artisti italiani sono arrivati infatti a sperimentare nella performance il valore della fissità, di una presenza senza azione. Un precedente italiano fondante di questa concezione va riconosciuto nel lavoro svolto da Manzoni con la sua *Base magica* (1961), un piedistallo su cui far salire e sostare gli astanti per “convertirli” in sculture temporanee. Con questa operazione, ogni improvvisato performer si consegnava a una staticità tipica di un più tradizionale concetto di opera, stabilendo fruttuose possibilità di

---

<sup>106</sup> Si veda J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), in Id., *Scritti* (1966), trad. it., vol. 1, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94.

<sup>107</sup> Cfr. il già citato R.D. Laing, *L'io diviso* e C. Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti* (1984), trad. it., Feltrinelli, Milano 1985.

dialogo tra tradizione e innovazione, tra “opera” e “comportamento”. In varie soluzioni performative italiane emerse tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, lo spazio dell’azione viene a coincidere con quello della contemplazione, di una visualità frontale tipica delle sintesi iconiche<sup>108</sup>. La pratica performativa viene ad assecondare così la volontà comune a molti artisti italiani di mettere in scena il fantastico e l’esotico o di dare vita a grandiosi modelli artistici del passato, configurando la performance come “rappresentazione incarnata” o come “presentazione di una rappresentazione”, sottraendola così al flusso del tempo reale. Forma, colore e composizione tornano a una rigenerata vita in queste esperienze che, in forza di questi ritrovati valori, aprono un possibile dialogo con la tradizione pittorica e con la fissità del quadro, riattualizzando la pratica e le logiche del *tableau vivant*. Oltre al precedente di Manzoni, sono da ritenersi fondanti di questo approccio alla performance nella ricerca italiana gli esempi offerti da film di Pier Paolo Pasolini come *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo Re* (1967), *Medea* (1969) o *Il Decameron* (1971), in cui differenti immaginari, da quello religioso a quello mitologico fino a quello storico-artistico, vengono rievocati riadattando le logiche del *tableau vivant* entro nuovi contesti narrativi, in anticipo sulle alternative citazioniste perseguite anche da alcuni esponenti dell’Arte Povera<sup>109</sup>.

Del gruppo celantiano, Jannis Kounellis è senza dubbio l’artista che presto e più di ogni altro si è interessato alle possibilità del *tableau vivant*, realizzando “azioni immobili” in

---

<sup>108</sup> Si riprendono e si condividono qui le riflessioni di A. Rabottini, *Still: Life. Appunti per una storia della fissità*, in *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, Mousse Publishing, Milano 2015, p. 6. Sugli sviluppi del *tableau vivant* nell’arte contemporanea si veda F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableau vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan & Levi, Milano 2017.

<sup>109</sup> Sulla ricezione della pittura nel cinema di Pasolini si vedano A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pier Paolo Pasolini, da Accattone al Decameron*, La Nuova Italia, Firenze 1994 e F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994. Un riferimento a Pasolini ricorre già in uno dei primi testi teorici di Celant sull’Arte Povera, benché in relazione al rifiuto della “creazione intellettualistica” in favore di un “linguaggio dell’azione” che scorre “mediante un piano sequenza illimitato”. G. Celant, *Arte Povera* (1968), cit., p. 50. Il riferimento a Pasolini diventa inoltre centrale per gli studi sull’Arte Povera compiuti dai critici di «October», come rilevato da K. McManus, “*Poor*” e “*Pure*”. *L’Arte povera e la critica di «October»*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, p. 28. Si vedano in proposito C. Casarino, *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization*, «October», 59, Winter 1992, pp. 27-47 e i nn. 13, Summer 1980 e 31, Winter 1984 che includono le traduzioni di alcuni saggi di Pasolini. Sulle possibili affinità tra la poetica di Pasolini e alcune tendenze delle arti visive degli anni Sessanta si veda invece L. Caminati, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Postmedia, Milano 2010. È opportuno inoltre ricordare che Pasolini abbia messo in scena *Orgia*, una tragedia in versi, nel novembre del 1968 proprio al Deposito d’Arte Presente di Torino, spazio autogestito che ospitava opere e azioni dei Poveristi. Sull’esperienza del *Deposito* si veda R. Lumley, *Arte Povera a Torino: l’intrigante caso del Deposito d’Arte Presente*, in R. Lumley, F. Manacorda (a cura di), *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all’Arte Povera*, Hopefulmonster, Torino 2005, pp. 89-105.

cui i miti e i simboli di antiche culture visive tornano a nuova vita<sup>110</sup>. La sospensione dell'azione caratterizza anche più tarde operazioni di Mattiacci e di Pistoletto, nonché alcune più storiche proposte di autori come Gino De Dominicis, Vettor Pisani o Claudio Parmiggiani, di cui si dirà più avanti. È solo con Luigi Ontani che vediamo, tuttavia, compiersi una più metodica indagine sulla fissità dell'azione in un esplicito dialogo con le logiche del quadro<sup>111</sup>. Dichiara infatti l'artista emiliano:

Ho scelto il tableau vivant per differenziarmi, per non proporre nell'arte una dimensione eccessivamente performativa. L'immagine mi dà la possibilità di isolamento, ma anche di essere come in bilico sul tempo infinito. [...] Mentre c'è tutta una storia di performance che vivono la dinamica di un accadimento, che sia ginnico, che sia atletico, di progressione "verso", io scelgo la fissità. [...] Io faccio regia di quella posa, mettendomi appunto in posa [...] La drasticità concettuale non fa parte della mia personalità, io oso un'altra prospettiva, che è quella dell'amore per la pittura, anche se espresso diversamente<sup>112</sup>.

L'indicalità fotografica gioca quindi, qui, un ruolo fondamentale, rendendo credibile e mentalmente accettabile ogni audace sconfinamento nell'immaginario, traslando un "altrove" fuori dallo spazio e dal tempo nel "qui e ora" della ripresa fotografica<sup>113</sup>. Già a partire dal 1969 l'autore emiliano lavora infatti alla creazione di un mondo fantastico in cui la mitologia incrocia la favola passando per l'iconografia artistica. Lo attestano opere storiche e memorabili come *San Sebastiano nel bosco di Calvenzano, d'apres Guido Reni* (1969) o *Meditazioni d'apres de la Tour* (1970), in cui la posa assunta si configura come "proposizione di presenza" o "prelievo del comportamento" e l'icona citata come "risultanza rivelatrice" o "segno immediato del meditato"<sup>114</sup>. Ogni *tableau* di Ontani si configura quasi come l'esito di un processo di transustanziazione, di un transfert tra mondi differenti capace di avvicinare Dante a Pinocchio, Caravaggio a Nettuno o l'Arcangelo Gabriele a Tarzan<sup>115</sup>. Istanze saccheggiate dal folclore o dalle culture extra-occidentali (quella balinese su tutte) assicurano all'autore la possibilità di

---

<sup>110</sup> Si veda in proposito D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 114, XXXVIII, 2014, pp. 46-59.

<sup>111</sup> Sul possibile dialogo tra le soluzioni di Pasolini e quelle di Ontani si veda A. Mecugni, *A "desperate vitality". Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)*, «Palinsesti», 2, 2011, pp. 94-116.

<sup>112</sup> Dichiarazioni dell'artista riportate in G. Celant, G. Maraniello (a cura di), *Vertigo. Il secolo di arte off-media dal Futurismo al web*, Skira, Milano 2007, p. 363.

<sup>113</sup> Cfr. C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 183.

<sup>114</sup> L. Ontani, *Bacchino posa* (1973), in L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 181.

<sup>115</sup> Come riferisce C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 184.

una continua eversione dall'asetticità dell'ovvio e del quotidiano. Si può rilevare in Ontani la volontà di entrare in dialogo con il *Genius loci* di ogni epoca e ogni luogo del mondo, assorbirne le caratteristiche e impersonarle, opponendosi così alla appiattente e omologante neutralità estetica delle più radicali ricerche concettuali. La performatività "vestita" di Luigi Ontani non contempla infatti verifiche esperienziali o constatazioni percettive, ma si interessa a processi di pensiero collaterali quali quelli della memoria e della mitopoiesi, attraverso l'imitazione e la citazione, enfatizzando e stereotipando pose, espressioni e gesti delle molte storie dell'arte e delle varie culture visuali, in una divertita indagine iconologica tutta orientata al Kitsch. È proprio la fredda e smaccata reiterazione di quelle pose e di quei gesti così riconoscibili, impressi nell'immaginario collettivo, a fare di Ontani un manierista dell'arte *tout court* che sconfessa la pretesa dell'originalità a tutti i costi. Egli si dimostra consapevole del fatto che ogni soluzione già data o vista, assunta quasi come un *ready-made*, possa rivivere fertilmente se dotata di un opportuno indice di differenziazione, secondo la grande lezione di De Chirico.

Una proposta di smaccato citazionismo performativo affine a quella di Ontani arriva nei primi anni Settanta anche dal romano Giancarlo Croce<sup>116</sup> (1945) con il ciclo dei ritratti fotografici *Alla corte di Re Cremisi* (1972-73), in cui amici e colleghi sono chiamati dall'autore ad assumere pose scopertamente esemplate su famosissimi modelli della ritrattistica rinascimentale. La soglia di ambiguità tra l'aulico e il parodistico si fa qui labile ed evanescente al punto da generare un chiastico scambio di prerogative tra prosaicità e favola, tra quotidianità e mito. Come quello di Ontani, lo spregiudicato manierismo di Croce rivela infatti una volontà di contravvenire al tempo orizzontale dei vincoli quotidiani per scoprire, attraverso la fotografia, un "altrove" collocato fuori dal tempo e dalla storia. Un trasformismo essenziale ma ricco di suggestività caratterizza invece il lavoro di Cioni Carpi (1923) che inventa e interpreta personaggi ambigui ed eccentrici in pantomime immobili affidate alla sospensione temporale della fotografia. Il contesto scarno e asettico in cui l'autore assume queste pose di sobria compostezza contribuiscono ad accentuarne la propensione metafisica, adottando talvolta espedienti di deformazione dell'immagine che fanno evaporare la figura in un'evasione dal tempo presente. È ciò che accade in alcuni *Palinsesti* (1973), dove la continua interferenza tra gli istanti registrati convoglia la figura in un suo progressivo dissolvimento, annullando

---

<sup>116</sup> Sull'autore si veda E. Crispolti, *Giancarlo Croce. Psicomorfosi*, Coopedit, Macerata 1981.

il confine esistente tra la realtà e il sogno<sup>117</sup>. Nella serie delle *Trasfigurazioni* (1974), in cui la fissità delle pose si apre a un malcelato dialogo con la ritrattistica rinascimentale, italiana e fiamminga, la sequenzialità dell'immagine provvede invece a moltiplicare l'io con minime varianti fino alla sua stessa sparizione, alludendo inoltre alla possibilità di concepire l'uomo come soggetto interpretabile ma non conoscibile<sup>118</sup>. L'accostamento di brevi ed ermetici "flussi di coscienza", di monologhi interiori scritti dall'artista nei primi anni Sessanta, contribuiscono inoltre a incrementare l'ambiguità delle immagini, calando il soggetto tra le nebbie di una narritività frammentaria ed enigmatica, secondo strategie di straniamento tipiche della Narrative Art<sup>119</sup>.

All'insegna di un onirismo della domesticità si muove invece il pugliese Michele Zaza (1948) con una ricerca orientata a superare "la frattura tra esistenza e mito, tra postulato e leggenda, tra identità e simbolo"<sup>120</sup>. A essere esplorato è qui il contesto familiare dell'artista, dove ogni atteggiamento comune e apparentemente insignificante si dispone a codificarsi come piccolo rituale riconducibile a memorie arcaiche o a puri archetipi. È la forza della mitopoiesi, insieme alla fruttuosa riscoperta del "pensiero selvaggio", da parte di Lévi-Strauss, che autorizza a un rilancio attualizzato della "primitività" nel tentativo di una riemersione del mitico dagli strati nascosti dell'individuo. Per Zaza infatti l'immagine fotografica contribuisce a far emergere "la coscienza della distanza che esiste tra la realizzazione e l'aspirazione ad avvicinare il mito"<sup>121</sup>, mostrando presenze colte in una fissità senza tempo. Benché estranei ai citazionismi del *tableau vivant*, le immagini di Zaza ne attualizzano tuttavia l'innaturale compostezza delle pose, colte nell'apparente insignificanza del quotidiano, bloccate in attimi di una sospensione quasi onirica che le veste di un'aura d'incanto. Anziché documentare sommarie azioni,

---

<sup>117</sup> Per chiarimenti sulla nozione di palinsesto nella poetica di Carpi si veda C. Carpi, *I palinsesti*, «Data», 10, 1973, pp. 110-112.

<sup>118</sup> Come riportato da G. Di Genova, *Generazione anni Venti*, Bora, Bologna 1981, p. 187.

<sup>119</sup> L'inserimento del lavoro di Carpi nel filone della Narrative Art è avallato già da F. Menna, *Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova Scrittura*, in *Al di là della pittura*, cit., p. 216. Per una conoscenza di questo fenomeno si vedano F. Menna (a cura di), *Narrative Art*, Cannaviello Studio d'Arte, Roma 1974 e *Narrative Art 1970-1990*, Operat, Ravenna 1996.

<sup>120</sup> G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, cit., p. 302. Per una conoscenza globale dell'artista cfr. G. Celant et al., *Michele Zaza*, Maretti, Serravalle 2008; F. Gualdoni (a cura di), *Michele Zaza. Il sogno del viaggiatore*, Bianconi, Milano 2009; E. Re (a cura di), *Michele Zaza. Paesaggio magico*, Gli Ori, Prato 2009; A. Rorro (a cura di), *Michele Zaza. Il confine del mio corpo è il confine del mio mondo*, Maretti, Falciano 2014. La più ricca retrospettiva sull'artista si è svolta da ottobre a dicembre 2016 al FM Centro per l'Arte Contemporanea di Milano, *Michele Zaza. Opere/Works 1970-2016*, a cura di Elena Re, con il supporto della galleria Giorgio Persano di Torino.

<sup>121</sup> M. Zaza, *Dissoluzione. Mito e stile* (1974), in G. Celant et al., *Michele Zaza*, cit., p. 98.

le immagini di *Naufragio euforico* (1973), di *Dissidenza ignota* (1973) o di *Risoluzione e mimesi* (1975), organizzate in trittici o in polittici, si costituiscono infatti come tappe di un racconto visivo interrotto, frammentario, stazioni di un percorso tortuoso condotto tra le pieghe più impermeabili dell'esistenza, negli interstizi tra il possibile e il fantastico lambiti anche dalle poetiche *narrative*. Paradigmatiche di una "condizione meccanicizzata dell'esistenza", le fotografie di Zaza tendono infatti a determinare "l'equivoco sull'esistenza reale o presunta dell'immagine riprodotta"<sup>122</sup>, conducendo il fruitore in un viaggio fuori da un tempo e da uno spazio reali.

### 3.4. Mitologie individuali

Il processo di riacquisizione dell'immaginario nella pratica performativa si inserisce nel quadro di una più generale riformulazione delle ricerche concettuali-comportamentiste iniziata nel 1969 e orientata verso un recupero di segni e simboli di culture lontane nel tempo e nello spazio. Scelta omeopatica e quasi obbligata, per evitare il rischio di una emarginazione in quell'asfittica neutralità estetica cui le durezza dell'analisi e della tautologia sembrano costringere ogni forma di comportamentismo. Per questa tendenza, che vede una forte e rilevante concentrazione in area italiana, Harald Szeemann formula nel 1972 la definizione di "mitologie individuali", intendendo con essa "il campo di formazione soggettiva del mito con la pretesa di validità universale attraverso la formulazione figurativa"<sup>123</sup>. In questo modo viene sancita anche la dissoluzione di ogni operatività di gruppo in virtù di una soggettiva interpretazione di segni e simboli desunti dai vastissimi repertori dell'arte antica, dell'alchimia, dell'esoterismo, di culture extra-occidentali o del folclore. Acquisiti nella poetica di ciascun autore quasi come *ready-*

---

<sup>122</sup> M. Zaza, *Naufragio euforico* (1973), in L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 265.

<sup>123</sup> H. Szeemann, *Premessa del catalogo di "Documenta" del 1972*, trad. it., in L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, p. 165. Sulla nozione di "mitologia individuale" si vedano *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Documenta Verlag, Kassel 1972 e H. Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Merve, Berlin 1985. Fondamentali per Szeemann nella formulazione della nozione i confronti con le teorie di R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), trad. it., Einaudi, Torino 1994 e di C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1962), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2010. Per ulteriori approfondimenti sulla proposta teorica szeemanniana e sui suoi sviluppi si vedano anche *Mythologie personnelle et histoire collective*, Musée d'Art Contemporain, Lyon 1997; I. de Maison-Rouge, *Mythologies personnelles. L'Art contemporain et l'intime*, Scala, Lyon 2004 e M. Nachtergaele, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Rodopi, Amsterdam-New York 2012.

*made*, quei segni e simboli perdono le loro connotazioni originarie per riqualificarsi come elementi di un sistema comportamentale volto a stabilire inedite coniugazioni antropologiche. L'arte accenna ora frammenti o narrazioni di un'etnologia fantastica, anticipando gli sviluppi che il decennio successivo avrebbe affidato alle ritrovate forme della pittura e della scultura, in una riqualificazione "magica" del primario e dei suoi valori fondamentali<sup>124</sup>. Se le ricerche microemotive di Antiform e Land Art esplorano la primarietà dei fenomeni naturali nelle loro più immediate e brute datità fisiche, le mitologie individuali scelgono una via alternativa, tentando di accedervi mediante la mitopoiesi, quel procedimento di elaborazione immaginifica che, in tempi antichi, surrogava la scienza nel fornire spiegazioni sulle manifestazioni naturali, dotandole di possibili significati. L'indagine fenomenologica sull'esistenza e sulla natura viene commutata ora in procedimenti di simbolizzazione della natura e dell'esistenza non privi di complesse aperture semantiche. Definito da Lévi-Strauss come un "*bricolage intellettuale*"<sup>125</sup>, il pensiero mitico torna infatti a restaurare l'ordine del simbolico, nei pieni anni Settanta, in tutta risposta alla "demitizzazione del divenire" che caratterizza le ricerche processuali e concettuali più radicali<sup>126</sup>.

Lungo questa via, intrapresa anche da Poveristi come Boetti, Fabro o Zorio, sono già attivi dalla seconda metà degli anni Sessanta due personaggi di stanza a Roma quali Gino De Dominicis (1947-1998) e Vettor Pisani (1934-2011). Rimasti estranei a tutte le iniziative poveriste fino al 1971, i due vengono coinvolti nella mostra *Arte Povera. 13 Italienische Künstler* organizzata da Eva Madelung presso il Kunstverein di Monaco, quando Celant decreta la conclusione e il fallimento dell'impresa poverista con il pretesto di una crisi ideologica<sup>127</sup>. A differenza dei loro colleghi, i due artisti non rinunciano mai agli apporti di una virtualità immaginativa nella comune impresa di una più aperta relazione con il mondo, provvedendo al recupero di simboli, icone e idee "trovate" nei più diversi ambiti del sapere, dall'alchimia alla mitologia, dalla psicologia alla fisica, dal folclore alla storia dell'arte, per riproporle in interventi ambientali, oggettuali e performativi. La prospettiva di un'"archeologia del sapere" formulata da

---

<sup>124</sup> F. Caroli, *Magico primario. L'arte degli anni Ottanta*, Fabbri, Milano 1982. Sulle alternative del "magico" e sulle aperture antropologiche di certa ricerca comportamentista si veda invece A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971.

<sup>125</sup> C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., p. 30. A p. 35 dello stesso testo, l'antropologo francese riconosce inoltre il pensiero mitico come componente fondante della pratica artistica.

<sup>126</sup> Si veda M. Calvesi, *Arte come processo distruttivo*, cit., pp. 190-191.

<sup>127</sup> Cfr. G. Celant, *Senza titolo* (1971), in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., pp. 154-162.

Michel Foucault<sup>128</sup> nel 1969 sembra costituire un ideale supporto teorico per questa particolare via della ricerca artistica: l'indagine del filosofo francese è, infatti, tesa a mettere in crisi il paradigma di una storia globale scritta nel segno della continuità e volta a decostruire le sintesi unificanti e causali di tradizione, influenza ed evoluzione. Alla linearità e alla progressione del discorso storico il filosofo oppone i concetti di dispersione, differenza e molteplicità, rintracciando nell'archeologia l'attitudine a mettere in luce le pratiche discorsive di ogni cultura prescindendo dai loro contesti originari, in vista di una radicale "riscrittura" coniugata al presente. L'opposizione a una concezione lineare e progressiva della storia delle idee si traduce, per le mitologie individuali, nelle pratiche dell'appropriazione e della citazione che contribuiscono a mutare di segno l'elemento di volta in volta scelto e decontestualizzato. Le poetiche di artisti quali De Dominicis e Pisani si impernano infatti sull'elaborazione di sistemi estetici che prendono le mosse dai resti e dalle istanze di sistemi epistemici altri, generando paradossali combinazioni di saperi, credenze, icone e simboli culturalmente connotati in storici rapporti contestuali, attorno ai quali germinano e si articolano inediti livelli di significazione.

Una riconquista dell'immaginario come terreno di rivivificazione concettuale parte, per Gino De Dominicis, da una radicale contestazione delle leggi fisiche del nostro universo mediante tentativi ed esperimenti paradossali<sup>129</sup>. La questione dell'energia primaria che alimenta in quel periodo l'esperienza poverista diventa con De Dominicis oggetto di un'ermetica *fringe science*: laddove i Poveristi attingono ai fenomeni e alle leggi della fisica classica e della chimica elementare, l'artista anconetano si rifà ai probabilismi della fisica quantistica e alle corrispondenze dell'alchimia fondendoli per una nuova rivalsa dell'immaginazione. Come precisa, infatti, Maurizio Calvesi, a dispetto di ogni luogo comune, l'alchimia non è una "falsa chimica" bensì "un sistema di conoscenza e di spiegazione del mondo basato sulla verifica di una serie di corrispondenze" che si suddivide in quattro fasi (bianca, gialla, rossa e nera) che si avvicendano nel tempo seguendo il ciclo biologico dell'uomo. Presupposto dell'alchimia è però di "accelerare

---

<sup>128</sup> Si veda M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969), trad. it., Rizzoli, Milano 1971.

<sup>129</sup> Per una conoscenza globale dell'autore si vedano A. Bonito Oliva (a cura di), *Gino De Dominicis. L'immortale*, Electa, Milano 2010; P. Monti, *P'io & Gino*, Giancarlo Politi, Milano 2010; I. Tomassoni (a cura di), *Gino De Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2011; E. Charans, *Gino De Dominicis. 2ª soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano 2012; G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014; Id., *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan & Levi, Milano 2015.

anche fisicamente i processi della materia e del tempo, riconoscendo così all'uomo una capacità creativa, che è allo stesso tempo immaginazione e scienza" e che fa dell'arte "una metafora alchemica"<sup>130</sup>. È questo l'orizzonte teorico entro cui si colloca la ricerca di De Dominicis, una ricerca tesa a traslare le datità della materia mediante un'ipotetica attività demiurgica. *Aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione tale da generare un movimento spontaneo del materiale* (1968) e *Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente al rimbalzo* (1970), si presentano come "ossimori fisici" imperniati su una dialettica tra presenza e assenza in cui le condizioni dichiarate dai titoli si rivelano come pure e incontestabili virtualità. Lo stesso vale per i *Solidi invisibili* concepiti nel 1967 e per le *Statue* del 1970, sculture di vuoto che godono del vantaggio di sottrarsi alla gravità<sup>131</sup> cui si applica un medesimo teorema: "se si riuscisse a creare un'illusione di presenza di oggetto a tal punto che nessun oggetto-persona attraversi o risieda in quello spazio, si sarebbe creato uno spazio dove nessun oggetto si è mosso o ha risieduto e quindi automaticamente non sarebbe più spazio ma oggetto"<sup>132</sup>. La circoscrizione del vuoto in De Dominicis non assume, come in Prini, la valenza di una pura tautologia, rivelandosi piuttosto come atto di individuazione di zone ad alta concentrazione energetica nelle quali sottoporre a verifica ogni simultaneità di rapporto tra percezione e immaginazione.

La ricerca microemotiva delle interazioni tra forze, materie e materiali trova infatti con De Dominicis una deriva alchemica che riesamina i processi fisici attraverso antiche pratiche esoteriche: lo si può cogliere già in un'opera come *Equilibrio I* (1967), dove un'asta in ottone sotto l'effetto di un campo magnetico ci appare animata e tenuta in sospensione da quell'invisibile fluido che, secondo le teorie di Paracelso e di Mesmer, tiene in connessione gli esseri viventi tra loro e con i corpi celesti. L'invisibilità delle opere di De Dominicis è sempre inevitabilmente parziale, poiché un qualsiasi elemento visibile resta indispensabile a indicare il punto di esistenza dell'opera<sup>133</sup>. Il meccanismo che sta alla base dei solidi invisibili porta alle sue più estreme conseguenze il principio gestaltico della chiusura, chiedendo al fruitore uno sforzo immaginativo, stimolando la

---

<sup>130</sup> M. Calvesi, *Fine dell'alchimia* (1970), in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 195.

<sup>131</sup> Come sottolinea l'autore stesso in C. Torrealta, *Frasi di Gino De Dominicis 1969-1996* (1997), in G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis*, cit., p. 286.

<sup>132</sup> Dalle affermazioni dell'artista riportate in *Gennaio 70*, cit., p. 59.

<sup>133</sup> Interessanti in merito le riflessioni di C. Gilbert, *Un possibile rapporto tra Gino De Dominicis e la filosofia* (1999), in G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis*, cit., p. 46.

sua attività noetica. Il processo di pensiero supera pertanto la presenza dell'oggetto che si offre come solo significato, come pura immagine mentale: l'opera d'arte, afferma infatti l'artista, "è viva, e per avere un rapporto con il mondo non avrebbe neanche bisogno di essere vista"<sup>134</sup>.

Il filo rosso della ricerca di De Dominicis riguarda precipuamente l'elusione dei limiti fisici imposti dalle leggi dell'universo, limiti che vanno dagli obblighi della materia alla mortalità umana, quest'ultima rimeditata sulla scorta della mitologia sumera. Rifiutando ogni diretto rapporto con la natura, l'artista sceglie di non esercitare più la vita nella sua immanenza e nella sua prosaicità "giacché ne scopre l'inautenticità" e "prospetta una condizione umana libera dalla finitezza biologica, in grado di ribaltare, con il proprio mutamento, le leggi stesse della natura"<sup>135</sup>. Il rapporto di competizione che intrattiene con le leggi della fisica e con l'instabilità della materia, porta l'autore verso continui tentativi di manipolazione e gestione dell'energia attraverso la disposizione di situazioni paradossali o fisicamente impossibili, come *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua* (1969) oppure *Tentativo di volo* (1969), in cui l'artista si "lancia" da un'altura convinto che la paura di morire gli farà spuntare le ali. Per questi *Tentativi* la registrazione video costituisce inoltre un fattore determinante, perché permette di eternare l'azione al di là dei limiti spaziali e temporali dell'uomo: il video assume una valenza metafisica garantendo la possibilità di reiterare un gesto impossibile, così che la ripetizione stessa diventi evento in sé<sup>136</sup>.

Un'aperta sfida alla fisica quantistica è poi l'installazione realizzata alla galleria Toselli di Milano nel 1970 inserendo un innocuo gatto dentro un contenitore trasparente, quasi a smentire il "paradosso del gatto" che il fisico austriaco Erwin Schrödinger aveva formulato per criticare certi aspetti problematici dell'interpretazione di Copenaghen<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> G. De Dominicis, *Alcune impressioni di Gino De Dominicis* (1993), in G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis*, cit., p. 264. Il continuo sovvertimento delle leggi fisiche ha conseguenze notevoli anche su oggetti comuni: nel cosmo di De Dominicis essi perdono infatti la loro funzione originaria e la coerenza dei loro rapporti per attrarsi come calamite e sospendere il loro senso in combinazioni apparentemente illogiche, che ambiscono però a funzionare come trampolini di lancio per l'accesso a nuovi significati. Ne è un esempio emblematico la *Mozzarella in carrozza*, esposta per la prima volta in una collettiva presso L'Attico nel 1970, in cui l'autore converte il nome di un noto prodotto gastronomico campano nella sua letterale materializzazione: una mozzarella posta all'interno di una carrozza diventa infatti una "trappola semantica" imperniata sull'ambiguità enunciativa.

<sup>135</sup> F. Menna, *De Dominicis o dell'immortalità* (1973), in Id., *Cronache dagli anni Settanta*, cit., p. 41.

<sup>136</sup> Come rilevato da M. Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009, p. 82.

<sup>137</sup> Sull'argomento e sulle sue implicazioni filosofiche si veda W. Heisenberg, *Fisica e filosofia* (1958), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 58-74 e 153-173.

Il paradosso fa leva sull'impossibilità di osservare le reazioni di un gatto coinvolto in un esperimento di *entanglement* quantistico, chiuso in una scatola di acciaio; scegliendo invece un materiale trasparente De Dominicis sembra suggerire un espediente risolutivo concepito come "soluzione d'immortalità" in conseguenza a una presunta immobilità dell'universo. Sono, questi, eccentrici postulati dell'ostinatezza con cui l'uomo tenta di surclassare la natura perseguendo l'utopia dell'immortalità. Concependo l'opera d'arte come un "oggetto vivente perfetto" dal carattere "anti-entropico" capace di "influire sul processo biologico"<sup>138</sup>, l'autore attesta una volta di più l'inevitabilità di una correlazione tra ricerca estetica ed esistenza, posto che "un mondo dell'arte non è mai esistito" e che "casomai esiste un'arte del mondo"<sup>139</sup>.

Ogni più insulsa e ovvia traccia di esistenza si concretizza, per De Dominicis, nella necessità della sua stessa verifica, di un'analisi interna utile a stabilizzarne il divenire imprevedibile e precario: così "un bicchiere, un uomo, una gallina, ad esempio, non sono veramente un bicchiere, un uomo, una gallina ma solo la verifica della possibilità di esistenza di un bicchiere, di un uomo, di una gallina. Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali, solo così non sarebbero solo delle verifiche di certe possibilità, ma veramente cose"<sup>140</sup>. *Come io vedo questo tavolo, questa bottiglia, queste posate, questo bicchiere e questa pianta* (1970) costituisce infatti il tentativo di bloccare la percezione visiva di quegli oggetti avuta l'artista nell'istante della loro composizione in opera, condividendo con il pubblico il principio di un "ora e sempre" cristallizzato in un'immagine reale. La problematica dell'immortalità nella poetica di De Dominicis si coniuga infatti a un'indagine sulla temporalità ai confini del possibile. "Per esistere veramente – afferma l'artista – dovremmo fermarci nel tempo, e finalmente così iniziare noi stessi a vivere, quindi essere noi stessi, per noi stessi, a verificare"<sup>141</sup>. Un'opera come *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio* (1969), la nota *mise-en-scène* dello scheletro con i pattini e il cane al guinzaglio, restituisce simili riflessioni con un tocco di macabro umorismo: i molti tentativi attuati dall'uomo per velocizzare i suoi spostamenti nello

---

<sup>138</sup> Definizione riportata in C. Torrealta, *Frasi di Gino De Dominicis*, cit., p. 289.

<sup>139</sup> B. Campello, G. De Dominicis, *Vi dimostro dove sbaglia Jean Clair* (1995), in G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis*, cit., p. 268.

<sup>140</sup> G. De Dominicis, *Lettera sull'immortalità* (1970), in G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis*, cit., p. 251. Le idee espresse nella *Lettera* sembrano risentire delle riflessioni sull'eternità degli enti del filosofo Emanuele Severino, come rilevato e spiegato da D. Meo, *Reality Art. L'epoca del nichilismo organizzato e la sua arte*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 152-154. Una relazione tra la poetica di De Dominicis e il pensiero di Severino ricorre già in M. Senaldi, *Arte e televisione*, cit., p. 88.

<sup>141</sup> G. De Dominicis, *Lettera sull'immortalità*, cit., p. 252.

spazio danno solamente l'illusione di battere il tempo sul tempo, perché le strategie di accorciamento delle distanze non fanno altro che aumentare il rischio di una precoce mortalità.

Lo stesso senso di sospensione caratterizza altre importanti operazioni realizzate con animali e persone in carne e ossa come *Lo Zodiaco* del 1970, *Senza titolo (immortalità)* del 1971 e la *Seconda soluzione d'immortalità (l'Universo è immobile)* del 1972: l'immobilità degli individui coinvolti nelle tre opere si costituisce come la via per astrarre la vita dal flusso temporale, portarla in una dimensione atemporale e, come tale, tendente all'immortalità. *Lo Zodiaco* costituisce un vero e proprio *tableau vivant* non mediato dalla registrazione fotografica ma eseguito direttamente in galleria, dando concretezza e fisicità ai segni astrologici mediante i loro equivalenti terreni. L'opera, esposta per quattro giorni a L'Attico di Roma nell'aprile 1970, si pone come una risposta critica all'installazione dei dodici cavalli eseguita nella stessa sede da Kounellis pochi mesi prima. Le due operazioni contano infatti lo stesso numero di elementi ma differiscono radicalmente nel valore attribuito: se i cavalli dell'artista italogreco si configurano come una tautologica epifania dello spazio priva di rimandi semantici, i segni zodiacali di De Dominicis traslano invece il simbolico nel fisico, materializzando il mito e sovvertendo ogni logicità di rapporto tra terreno e celeste. L'obiettivo di De Dominicis è ancora bloccare lo scorrere del tempo, rappresentato dallo Zodiaco, congelandolo nell'inazione più assoluta e formulando così l'ipotesi di "un tempo senza divenire"<sup>142</sup>.

Anche nel *Senza titolo (Immortalità)* presentato agli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna a Roma nel 1971 e replicato l'anno dopo alla Biennale di Venezia si rileva un tentativo di avvicinare umano e divino, terrestre e celeste, in una sfida alla precarietà della vita che coinvolge due fasi cruciali dell'esistenza. Un giovane e un anziano sospesi a vari metri di altezza si guardano per ore, come momenti lontani del ciclo biologico di uno stesso individuo posti in tensione dialettica. È come se "l'insolito posizionamento bloccasse le due figure in un perpetuo presente e le esentasse così dagli effetti del trascorrere del tempo"<sup>143</sup> creando un circolo energetico entro cui realizzare il sogno di un'esistenza eternata.

---

<sup>142</sup> G. Guercio, *L'arte non evolve*, cit., p. 50.

<sup>143</sup> Ivi, p. 43.

Un analogo ribaltamento è al centro della *Seconda soluzione d'immortalità*, presentata alla Biennale di Venezia del 1972 suscitando forte scandalo per via del coinvolgimento di Paolo Rosa, un giovane affetto dalla sindrome di Down, seduto in atto contemplativo di fronte a tre oggetti già adoperati dall'artista in altre opere, una pietra, una palla di gomma e il perimetro del "cubo invisibile". Considerata dai più come atto offensivo e oltraggioso alla dignità umana, l'esposizione del giovane costituiva invece negli intenti dell'artista la manifestazione fisica di un'entità quasi divina, esente dalle meschine cure terrene e capace di rifuggire obblighi normatori e omologanti, forte di una genuinità vitale negata a ogni "normale" membro della società<sup>144</sup>. Trovando nel giovane Rosa uno dei pochi eletti in grado di comprendere la realtà mediante un punto di vista personale, impenetrabile e scevro da preconcetti, De Dominicis sembra quasi investirlo del ruolo di unico e possibile artista concettuale, negli attributi che Sol LeWitt ha riconosciuto agli esponenti di questa categoria, di essere cioè dei "mistici" anziché dei razionalisti e di giungere a conclusioni "cui la logica non può arrivare"<sup>145</sup>.

Benché a stretto contatto con quella di De Dominicis, l'esperienza dell'ischantano Vettor Pisani<sup>146</sup> si pone invece nell'ottica di una rivisitazione democratizzante e cinica di icone e forme simboliche desunte da vari periodi della storia dell'arte. Come nota Calvesi già nel 1970, sarebbe ingiusto contrapporre nettamente la ricerca dell'artista alle esperienze sicuramente definite di Arte Concettuale; puntando al medesimo bersaglio invisibile, quello del concetto, "Pisani ha escogitato una astuzia: cercare di colpire con un'arma altrettanto invisibile", di "colpire l'arte servendosi dell'arte"<sup>147</sup>. Rispondono a questo approccio gli *Studi su Marcel Duchamp. Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo* (1965-70), un ciclo di opere che inaugura la linea citazionista a seguito della riscoperta italiana dell'artista francese grazie a due mostre tenutesi a Milano e a Roma intorno alla metà degli anni Sessanta, utili a spiegare anche il precoce avvio di Patella e l'eccentricità di De Dominicis<sup>148</sup>. Con gli *Studi Pisani* recupera la prassi

---

<sup>144</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>145</sup> S. LeWitt, *Sentenze sull'arte concettuale*, cit., p. 86.

<sup>146</sup> Per una conoscenza globale dell'autore si veda L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola (a cura di), *Vettor Pisani. Eroica/Antieroaica. Una monografia*, Electa, Napoli 2016. Fondamentale anche S. Chiodi, *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, «Il Verri», 64, LXI, 2017, pp. 89-107.

<sup>147</sup> M. Calvesi, *Arte critica di Vettor Pisani* (1970), in Id., *Avanguardia di massa*, cit., p. 181.

<sup>148</sup> Si tratta delle due retrospettive tenutesi a Milano presso la Galleria Schwarz nel settembre del 1964 e a Roma presso lo spazio Gavina di via Condotti nel giugno 1965. Su questi due importanti eventi e sulla conseguente ricezione di Duchamp in Italia si veda G. Coltelli, M. Cossu (a cura di), *Duchamp. Re-made in Italy*, Electa, Milano 2013.

appropriazionista del dadaista francese, con allusioni esplicite al suo immaginario, elevando così la sua operazione al quadrato e spingendo i suoi risultati “verso l’ipotesi di un riesame critico”<sup>149</sup>. Queste sue operazioni non si limitano però al solo sofisticato gioco di un’arte che guarda all’arte: ai presupposti analitici di simili operazioni si sommano anche motivi psicoanalitici che le “sporcano” di vita, stemperando il rischio di un mero ed eccessivo intellettualismo. Come nota Filiberto Menna, con Pisani “l’arte assume un esplicito significato di critica, di un’operazione mentale che smonta e rifà linguaggi già acquisiti dalla cultura artistica e si serve di essi per un nuovo scandaglio nelle strutture profonde dell’uomo”<sup>150</sup>. Animato da “una specie di humor nero e liturgico”, nota infatti Boatto, Pisani materializza “un’analogia concreta dello spazio sotterraneo del profondo, dove l’inconscio violentato consegna e rivela alla coscienza alcune verità tenebrose”<sup>151</sup>.

Il filo rosso degli *Studi su Marcel Duchamp* è infatti la problematicità del rapporto tra i principi del maschile e del femminile virtualizzata nella figura mitica dell’androgino. Il congiungimento dei due principi è suggerito dall’accostamento dei nomi di Marcel Duchamp e della sorella Suzanne impressi in oro su una grande lapide nera. Il rischio di una loro disastrosa rottura è però alluso da un pesante manubrio da bodybuilder dorato che, sospeso al soffitto con un esile filo, pende sul busto di una statua classica ricoperto di cioccolato e posto vicino a un sacchetto di carne macinata in putrefazione che inonda la scena di un odore pestilenziale. “L’amore proibito dai tabù – fa notare Menna – si trasforma in cannibalismo, in un rapporto che svela i meccanismi della crudeltà su cui pure è fondato”<sup>152</sup>. Incesto e cannibalismo sono, infatti, le pratiche perverse alla base degli *Studi* di Pisani ma, a un secondo livello di lettura, appaiono come più generali valori fondanti della sua poetica: l’incesto come metafora della commistione deviante tra opere di uno stesso artista e il cannibalismo come fagocitazione tra artista e artista nell’appropriazione iconografica rigiocata come citazione esplicita.

L’impulso all’autodistruzione è invece al centro del “patibolo” allestito per la propria effigie agganciando un cappio su uno scorrevole che corre lungo un cavo d’acciaio fissato tra due pareti. Anche in questo caso l’atto del suicidio viene a indicare a nostro

---

<sup>149</sup> M. Calvesi, *Arte critica di Vettor Pisani*, cit., p. 181.

<sup>150</sup> F. Menna, *In memoria del giovane artista tragicamente scomparso. A Vettor Pisani il Premio Pino Pascali per il 1970* (1970), in Id., *Cronache dagli anni Settanta*, cit., p. 23.

<sup>151</sup> A. Boatto, “A” Duchamp / “a<sup>2</sup>” Pisani (1970), in Id., *Ghenos Eros Thanatos*, cit., p. 109.

<sup>152</sup> F. Menna, *In memoria del giovane artista tragicamente scomparso*, cit., p. 24.

avviso un terzo dato di poetica, facendosi metafora di un più generale problema estetico, quello della “morte dell’autore”, secondo la definizione di Roland Barthes, ossia del condizionamento che il linguaggio riesce a esercitare, in epoca postmoderna, sul suo detentore, sull’autore appunto, che si riduce al minimo e svanisce in un testo senza origini divenuto un tessuto di citazioni, echi e referenze, lasciando al lettore il compito di ricomporre in sé una possibile unità del testo<sup>153</sup>. Pisani trasla questa problematica sul piano delle arti visive giocando sulla combinazione o sulla rielaborazione esplicita di già acquisiti referenti della cultura visiva contemporanea: così in opere come *Sonata a cinque dita per Meret Oppenheim* (1971), *L’eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al Rumore di Beuys* (1972) e *Lo Scorrevole* (1972), Pisani cita apertamente *l’Erotique Voilée* (1933) di Man Ray includendo anche rimandi al *Grande Vetro* (1915-23) di Duchamp e ai *Quadri specchianti* di Pistoletto. Queste opere vedono il diretto coinvolgimento di Maria Pioppi, consorte di Pistoletto, nei panni di Meret Oppenheim, anche in ottemperanza a un singolare accordo di collaborazione stipulato tra l’artista ischitano e l’artista biellese nel 1971 con l’obbligo di plagiarsi vicendevolmente, come attesta la doppia personale *Plagio* tenutasi alla Galleria Marlborough di Roma nel 1973<sup>154</sup>. Si innesca così tra i due un circolo vizioso di scambi e appropriazioni iconografiche che costituisce il perno della poetica di Pisani. Il plagio, infatti, si configura qui come espediente per mettere in scena l’inautenticità con cui ogni autore postmoderno deve, secondo Barthes, fare i conti. A differenza di Giulio Paolini, che cita grandi opere del passato nel tentativo di svelare i meccanismi dell’arte ricorrendo alle sue istanze più emblematiche, Pisani applica la citazione “in senso proprio”, ossia per “riallacciare legami profondi con artisti eletti, prescelti, amati”, secondo un percorso che “non è certo cronologico o storico, ma ideale e attraversato da una analoga tensione esoterica e simbolica”<sup>155</sup>. Se Paolini, inoltre, assegna alle riproduzioni di opere d’arte

---

<sup>153</sup> Si veda R. Barthes, *La morte dell’autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56. Per ulteriori approfondimenti su questa problematica si vedano anche G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994; C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999; A. Mirabile, *Roland Barthes tra “morte dell’autore” e biografia*, «Intersezioni», 1, XXV, 2005, pp. 117-132.

<sup>154</sup> *Plagio. Vettor Pisani Michelangelo Pistoletto*, testo di Maurizio Calvesi, Galleria Marlborough, Roma 1973. In virtù dell’accordo stipulato tra i due autori, l’immagine de *Lo Scorrevole* viene infatti ripresa in un quadro specchiante di Pistoletto intitolato *Maria Pioppi alla maniera di Meret Oppenheim* (1972). Per una lettura dell’opera si veda A. Bonito Oliva, *Lo scorrevole*, Massimo Marani, Roma 1975.

<sup>155</sup> L. Cherubini, *Vettor Pisani. Il teatro di Edipo e Giocasta*, «Flash Art», 115, XVI, 1983, p. 40. È ancora da Duchamp che Pisani mutua la possibilità di approntare un immaginario alchemico-esoterico. Cfr. A. Capasso (a cura di), *Vettor Pisani. Nostalgia. Volo di ritorno*, Morra, Napoli 2005. Su questi

una valenza metalinguistica, Pisani le impiega per materializzare le più represses pulsioni psichiche applicando i meccanismi onirici di spostamento e condensazione, seguendo fedelmente la lezione di De Chirico. Le opere del torinese, infatti, mantengono sempre un'apollinea pulizia che suscita il senso classico, della chiarezza, dell'equilibrio, del rigore costruttivo e della simmetria; quelle di Pisani si configurano invece come ermetiche ed enigmatiche sciarade che suscitano il senso del dionisiaco nietzschiano, di quel peculiare vitalismo tragico-estetico che si compie nella consistenza di senno ed ebbrezza<sup>156</sup>.

Una tendenza alla coniugazione di valori opposti si riverbera, d'altronde, in tutta la ricerca di Pisani, dove maschile e femminile, passato e presente, razionale e pulsionale convivono evidenziando, per allegorie, la conflittualità dell'esistenza, "doppiata" nelle antitesi, nei dualismi e nelle circolarità dell'immaginario<sup>157</sup>. Emblematico in tal senso è il caso di *Androgino, carne umana e oro* (1971), performance in cui Pisani rievoca il mito dell'androgino, che ricorre in varie culture, dalla mitologia greca all'alchimia, e che ha suggestionato anche la fantasia di artisti come Leonardo Da Vinci o William Blake e scrittori come Honoré de Balzac. Applicando il luccicante calco in oro di un petto femminile sul torace di un uomo nudo (l'attore Gianni Macchia), Pisani tenta di avviare un rito iniziatico di coniugazione tra due principi opposti che varie religioni insistono nel mantenere separati per l'equilibrio dell'universo. Il conflitto uomo-natura è invece al centro di azioni quali *Pesi e misure* (1970), in cui alcune tartarughe di terra sono costrette a trasportare un peso ulteriore a quello del loro guscio, rallentandole ulteriormente, o *La natura non ama la natura* (1973), dove una donna seduta in una stanza brulicante di topi tenta di difendersi e dominare la caotica animazione dei roditori mediante il suono di due piatti di ottone. Ne *Il coniglio non ama Joseph Beuys* (1975) questa conflittualità torna a manifestarsi secondo le vie della citazione, formulando una controproposta alla nota performance in cui Beuys si pone il problema di spiegare il senso dell'arte a una lepre morta. Pisani inscena infatti un rito in cui un coniglio vivo si aggira attorno a una croce luminosa (simbolo ricorrente nelle opere di Beuys) e a una donna ariana ieraticamente immobile che rappresenta l'Eurasia (altro elemento centrale

---

aspetti dell'arte di Duchamp si veda invece M. Calvesi, *Duchamp invisibile. Un'estetica del simbolo tra arte e alchimia* (1975), Maretti, Falciano 2016.

<sup>156</sup> Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), trad. it., Adelphi, Milano 1977.

<sup>157</sup> Come affermato da M. Pisani, *La natura non ama la natura* (1973), in L. Vergine, *Body Art e storie simili*, cit., p. 212.

nell'immaginario dell'artista tedesco), rovesciando il rapporto originario in una rivincita della natura sull'uomo.

Il prorompente e smaccato inserimento di citazioni dell'arte del passato mediante calchi e riproduzioni seriali a basso costo, unitamente alla scoperta reinterpretazione di più recenti e famose soluzioni dell'avanguardia aprono, nella poetica di Pisani, un dialogo con le problematiche del Kitsch, la cui essenza risiede, secondo lo scrittore austriaco Hermann Broch, nel rifiuto a elaborare forme proprie sulla base di un'osservazione diretta della realtà per rivolgersi al "già stato", enfatizzando e irrigidendo forme ed elementi precostituiti in formule e cliché atti a "falsificare la realtà finta del mondo"<sup>158</sup>. Quello del Kitsch è, infatti, "un sistema conchiuso in se stesso che si inserisce come un corpo estraneo nel sistema globale dell'arte" riassumendone i disvalori<sup>159</sup>. Attingendo da quel sistema Pisani sembra perciò costringere l'arte a un confronto coscienziale con i suoi lati più negativi, materializzandone i conflitti interni: approccio, questo, che sembra strutturarsi sulla nozione junghiana di "complesso psichico", per via della tendenza al raggruppamento di immagini e idee attorno a un oggetto o un evento particolari, siano essi un'installazione o una performance.

La cleptomania iconografica che caratterizza l'operato di Vettor Pisani segna anche il percorso di un altro artista italiano, Claudio Parmiggiani (1943), che Menna annovera infatti tra i migliori esempi nazionali di mitologie individuali<sup>160</sup>. Se Pisani rievoca però nel suo lavoro la violenza seducente del dionisiaco, Parmiggiani riscopre invece il gusto della *rêverie*, quel senso di abbandono al fantastico che, per Gaston Bachelard, è origine della poesia<sup>161</sup>. Elementi sottratti al mondo reale vengono reimpaginati dall'autore in visioni di un'equilibrata compostezza avulse dall'ordinario e realizzate applicando sui

---

<sup>158</sup> H. Broch, *Il male nel sistema di valori dell'arte* (1933), in Id., *Il Kitsch* (1975), trad. it., Einaudi, Torino 1990, pp. 156-157. Sull'argomento sono inoltre fondamentali G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968), Mazzotta, Milano 1990 e A. Moles, *Il Kitsch. L'arte della felicità*, trad. it., Officina, Roma 1979.

<sup>159</sup> H. Broch, *Note sul problema del Kitsch* (1950), in Id., *Il Kitsch*, cit., p. 195.

<sup>160</sup> Cfr. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. XXI. Degne di nota anche le correlazioni proposte da Helmut Friedel in Id. (a cura di), *Literatur im Raum. Luciano Bartolini, Alighiero Boetti, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Vettor Pisani*, Bitterlin, Basel 1983, e Id. (a cura di), *Der Traum des Orpheus. Mythologie in der italienischen Gegenwartskunst 1967 bis 1984. Michelangelo Pistoletto, Vettor Pisani, Claudio Parmiggiani*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1984. Tra le più recenti pubblicazioni su Parmiggiani segnaliamo invece S. Amic (a cura di), *Claudio Parmiggiani. Naufragio con spettatore*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010 e M. Recalcati, *Il mistero delle cose*, cit., pp. 177-206. Per altri approfondimenti sulla poetica di Parmiggiani si veda inoltre C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2010.

<sup>161</sup> Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie* (1960), trad. it., Dedalo, Bari 1972.

*ready-made* i procedimenti stranianti della poetica dechirichiana intensificando, nella spettacolarità scenografica di molti dei suoi esiti più maturi, il senso della catarsi tragica<sup>162</sup>. Il mondo incantato di Claudio Parmiggiani si costituisce infatti di sineddochi e frammenti del quotidiano inseriti in scene di una misurata metafisicità, in cui un uovo di pierfrancescana memoria può “levitare” nel vuoto di una sala (*Uovo*, 1967), un mite e silenzioso branco di prismi zebrati o leopardati può navigare a bordo di una canoa (*Lo Zoo geometrico*, 1969) mentre una farfalla di ispirazione dossesca si delizia a disturbare il sonno di un busto classico bendato (*Senza titolo*, 1970).

La reinvenzione poetica di frammenti mondani o di immagini ed elementi dell’arte del passato che l’autore emiliano conduce già dalla metà degli anni Sessanta sconfessa la possibilità di una facile assimilazione dell’autore alle coeve pratiche poveriste. Il ricorso alla citazione colta in un’opera del 1964 come *La notte*, un calco del viso della Santa Teresa del Bernini avvolto in un panno sporco di pittura, e i vari collage realizzati nella seconda metà del decennio con riproduzioni fotografiche di grandi pitture del passato, mostrano una chiara divergenza rispetto al lavoro di un citazionista della prima ora come Giulio Paolini. I riferimenti visivi scelti di volta in volta vengono infatti sottoposti da Parmiggiani a metodici procedimenti di riformulazione estranei alle problematiche metalinguistiche affrontate dall’artista torinese, provvedendo piuttosto ad ampliamenti immaginifici mediante accostamenti e rielaborazioni sognanti. Del resto, la poetica di Parmiggiani nasce in seno a un preciso e circoscritto clima, quello del Parasurrealismo, un fenomeno prevalentemente letterario che Giorgio Celli descrive come “una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato soprattutto nelle sue tecniche”<sup>163</sup> e che trova nell’artista emiliano un ideale esponente sul piano delle pratiche oggettuali<sup>164</sup>. Riabilitando la poetica dell’*objet trouvé* e le sue magie combinatorie, ispirate ai meccanismi onirici di spostamento e condensazione, Parmiggiani imposta infatti un rapporto con il quotidiano nettamente opposto a quello del Concettuale più analitico, eludendo il problema di una tautologica verifica dell’esistente per sortirne anzi la potenziale enigmaticità, per estrarre dal reale i suoi

---

<sup>162</sup> Come riferito da G. Vattimo, *L’immagine interdotta*, in G. Vattimo, V. Castellani (a cura di), *Parmiggiani*, Allemandi, Torino 1998, p. 12.

<sup>163</sup> G. Celli, *Prefazione*, in P.L. Ferro (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Costa & Nolan, Genova 1992, p. 7.

<sup>164</sup> Si veda in proposito A. Spatola, *Oggetti parasurreali e puzzle-poems*, testo di presentazione alla prima mostra personale di Claudio Parmiggiani tenutasi alla Libreria Feltrinelli di Bologna nell’ottobre 1965, ripubblicato in *Surrealismo e Parasurrealismo*, «Marcatré/Malebolge», 26-29, IX, 1966, p. 251.

risvolti misteriosi e perturbanti. Rispondono a questo intento opere come *Deserto* (1964), un banale paio di scarpe riposte in un mappamondo sezionato, *Globo* (1968), un planisfero accartocciato in un barattolo di vetro, o *Terra* (1968), la sospensione di un mappamondo nell'angolo di una stanza. Accostamenti stranianti e paradossali con cui l'autore sembra assecondare quell'indicazione di Lautréamont, molto cara a Max Ernst, secondo cui la bellezza nascerebbe dall'incontro fortuito di una macchina per cucire e di un ombrello su un tavolo da chirurgo<sup>165</sup>.

In questo "uso dislocato, anche frammentario, anche astratto dell'archeologia [...] tra allusioni neoclassiche, angolazioni di pittura metafisica" e "digressioni surrealiste"<sup>166</sup>, l'autore provvede quindi a "un riscatto poetico del tempo, e della memoria in quanto precipitato di immaginazione collettiva"<sup>167</sup> che lo porta a un continuo e imprevedibile spostamento tra le epoche e le culture, abbattendo ogni logicità spaziotemporale. Questa peculiarità della poetica di Parmiggiani sembra trovare una formulazione concreta ed esplicita, o la sua messa a nudo, con la pratica delle *Delocazioni* che l'autore realizza a partire dal 1970 per tutto il resto del suo percorso: sono, queste, infatti, tracce sensibili di uno svuotamento, segni di un'oscillazione spaziotemporale tra il "qui e ora" di una traccia visibile e il "là e allora" di un oggetto assente. Si tratta di un procedimento speculare, ma inverso, a quello dei *Rilevamenti* di Prini: come l'artista piemontese rovescia il vuoto nel pieno per dare granitica solidità ad aree percorribili, l'emiliano si sbarazza di oggetti già presenti, ragionando per sottrazione, dandoci letteralmente degli "oggetti in meno", prendendo la singolare via di un oggettualismo "in forza di levare", preferendo l'elisione al prelievo, quasi a negare il monito di Alain Robbe-Grillet per cui "les choses sont là"<sup>168</sup>. Lo spostamento fisico dell'oggetto si gioca adesso su un piano ribaltato rispetto alla prassi duchampiana. Parmiggiani non ricontestualizza l'oggetto in una galleria d'arte per riscattarlo dalla sua banalità, ma esclude l'oggetto banale, già storicamente accolto nelle pratiche e nei luoghi dell'arte, dal nostro campo percettivo per lasciarne solo una traccia evanescente. Il sovvertimento del "sistema degli oggetti", per dirla con Jean Baudrillard, si compie attraverso un'ipotetica evaporazione delle sue

---

<sup>165</sup> Si veda M. Ernst, *Comment on force l'inspiration*, «Le surréalisme au service de la révolution», 6, 1933, p. 43.

<sup>166</sup> L. Anceschi, *Per Claudio Parmiggiani* (1983), in Id., *Decisioni della forma. Esercizi critici e della memoria sulla pittura e sulle arti*, Clueb, Bologna 1993, pp. 261-262.

<sup>167</sup> S. Sproccati, *Theatrum orbis et artis* (1981), in Id., *Prose per l'arte odierna*, Essegi, Ravenna 1989, p. 17.

<sup>168</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris 1961, p. 65.

istanze, sparizioni fisiche che sembrano ancora assecondare il merziano “objet cache-toi”, intendendolo quasi in senso letterale. In opposizione al “collocare” delle poetiche oggettuali, il “delocare” di Parmiggiani si dà come “atto di adoperamento (s)culturale dello spazio vissuto; attivazione di un tempo-luogo di percezione”, come “radiografia delle proprietà morfologiche specifiche del luogo” e come “opera di evidenziamento cinematografico del tempo e dell’azione”<sup>169</sup>. Le impronte cineree, metafore fisiche di un agire nel tempo, di un sedimentarsi di attimi e di anni, sono l’esito di un divampare energico, l’ombra silenziosa dopo il soffio del flogisto: la bruciatura e la combustione, già testate da Zorio, da Kounellis e prima ancora da Burri, come soluzioni di processi chimici e fisici attestano, al tempo stesso, lo scatenamento di una forza naturale.

L’energia di un elemento primigenio, il fuoco, divora così l’oggetto annullandone la consistenza. Questa particolare tecnica pirografica risignifica dunque gli interstizi, le smussature, gli angoli e i vuoti di mobili e oggetti, riscattando e portando alla nostra attenzione le loro porzioni più banali; la fuliggine funge, qui, quasi da grafite, da carboncino, per un’inedita applicazione dell’accademica teoria delle ombre<sup>170</sup>. Si tratta tuttavia di segni indicali, generatisi per connessione fisica, che presentano forti analogie con gli esperimenti *off-camera* di Man Ray o Christian Schad e che sconfessano ogni presumibile valenza iconica in forza del loro essere tracce, sineddoci di un pregresso stato di cose, ponendosi quasi come “una esaltante metafora della natura stessa della fotografia”<sup>171</sup>. Il vuoto che resta si configura, quindi, come “erosione crudele di ogni accertato statuto formale”<sup>172</sup>, su una via già aperta a suo tempo da Yves Klein con le *Peintures de feu* (1961), che partecipano oltretutto dello stesso valore semiotico delle *Delocazioni*. Le tracce fuliginose dell’artista emiliano non sono, infatti, esiti di un processo di astrazione svolto nella virtualità dell’iconismo ma, come le forme impresse

---

<sup>169</sup> M. Diacono, C. Parmiggiani, *Delocazione* (1971), in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013, p. 88.

<sup>170</sup> Sul valore dell’ombra nella poetica di Parmiggiani si incentra G. Didi-Hubermann, *Sculture d’ombra. Aria, polvere, impronte, fantasmi*, Allemandi, Torino 2002.

<sup>171</sup> C. Casero, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all’immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, cit., p. 39. Le impronte delocative di Parmiggiani sembrano soffrire infatti della stessa ambiguità dell’immagine fotografica, condannata a sembrare un quadro benché funzioni come un *ready-made*. Questa proprietà dell’immagine fotografica è messa in luce da C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 15.

<sup>172</sup> F. D’Amico, *Parmiggiani*, Mazzotta, Milano 1989, p. 11.

sulle tele dell'artista nizzardo, tracce dell'agire di una forza fisica<sup>173</sup>. Nelle *Delocazioni* si coglie però una differente vocazione filosofica, l'estrinsecazione della teoria platonica dell'Idea (o Forma) "come ombra delle cose"<sup>174</sup> che attesta una volta di più la decisa evasione dell'artista dal mondo degli oggetti verso un ipotetico iperuranio in cui di volta in volta simboli, figure e icone di diverse culture visive si incontrano in configurazioni mistiche ed enigmatiche. È questo, in definitiva, il messaggio portato anche dall'asceta della *Deiscrizione* (1973), il quale reca sul proprio corpo intraducibili ideogrammi di sapore arcaico, sottolineando l'impossibilità di sottoporre a codifiche o a definizioni tutti gli aspetti del reale. Così facendo, Claudio Parmiggiani invita a vedere la pelle delle cose come "la tenue soglia tra l'interiore e l'esterno"<sup>175</sup> su cui, tacitamente, sorge e si consuma ogni pregressa dialettica tra mito e materia.

---

<sup>173</sup> Significativa in proposito la lettura di P. Restany, *Yves Klein. Il fuoco nel cuore del vuoto*, trad. it., Sottotraccia, Salerno 1998.

<sup>174</sup> P. Weiermair, *Introduzione*, in *Claudio Parmiggiani*, Centro Di, Firenze 1981, [s.p.].

<sup>175</sup> M. Calvesi, *Parmiggiani e la Post-avanguardia*, in *Claudio Parmiggiani*, cit., [s.p.].

## **IL COMPORTAMENTO TRA CRITICA E TEORIA. UN PERCORSO ITALIANO**

Con la presente selezione di testi, stesi tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, si intende offrire una visione più nitida e dettagliata delle riflessioni condotte a caldo attorno alle problematiche del Comportamento in Italia. I primi testi di Calvesi e Celant attestano una coesistenza di vettori poetici non ancora delineati in modo chiaro: da una lato le ricerche ambientali di matrice oggettuale e neo-concreta, per le quali lo stesso Celant conia la nozione di Im-spazio, e dall'altro le prime aperture al campo dell'esperienza, con il riemergere di poetiche della materia e del gesto, che trova la sua prima definizione sotto l'etichetta di Arte Povera. Il testo di Daniela Palazzoli, steso in occasione di quella che si può indicare come la primissima rassegna italiana di ricerche performativo-ambientali, fissa molti punti chiave del nuovo rapporto tra arte, pensiero e azione, mentre le riflessioni di Piero Gilardi su quella che egli stesso definisce Arte Microemotiva individuano le caratteristiche comuni a tutte le nuove ricerche plastiche incentrate sull'energia e sulla vitalità della materia. Le idee di Gilardi ritornano poi nel testo di Renato Barilli, che vede in queste nuove ricerche una riedizione "fredda" o tecnologica dell'Informale. Nei successivi testi di Celant, Calvesi e Trini si consolida, si chiarisce e si amplia l'idea che la processualità, intesa sia come dinamica metamorfica della materia sia come divenire di un'azione umana, fisica o mentale, sia il denominatore comune a tutte le pratiche del Comportamento. Benché Italo Tomassoni tenti infatti di attribuire un'identità strettamente concettuale solo alle ricerche analitiche di area angloamericana, Barilli, nel testo steso per il Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1972, sottolinea come la concettualità sia invece la base di tutte le modalità comportamentali, poiché non esistono azioni o interventi dell'uomo privi di presupposti noetici. Tra queste modalità rientrano anche quelle citazioniste e immaginative che lo stesso Barilli raduna e analizza nell'ultimo testo.

## Maurizio Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, 1967

Scriveva nel 1913 Ardengo Soffici rivolto al pubblico: “La critica italiana, responsabile di ogni vostra ignoranza, è di una imbecillità e ignominia tali da disonorare per sempre il paese che la tollera”. La situazione forse non è cambiata e non resta che girare la citazione ai direttori dei grandi quotidiani italiani (tranne rarissime eccezioni, certo). Pure un merito lo ha, questa critica, ed è di confermare la nostra fiducia nella necessità dell’avanguardia.

E ancor meglio ci confermano certe tardive manovre d’aggiornamento. Sulle pagine dove appena ieri, in occasione dell’informale a Livorno, non si stampavano che insulti e ironie, oggi si parla di Burri e Fontana omettendo qualsiasi dichiarazione di pentimento. O magari, scoprono il valore protestatario dell’action-painting e di Pollock (sia pure per ritorcerlo contro il maggiore paladino dell’action-painting, Rosenberg).

Ma chiedo scusa, lo sfogo non c’entra con lo spirito lucido e sereno di questi artisti e di questa mostra. Il fiore di fuoco di Kounellis non è fatto per bollare i “professori ubriacconi e ignoranti” di futuristica memoria. È fatto per proporre, dopo i colori primi, gli elementi in pittura: insieme all’acqua e alla terra delle pozzanghere di Pascali. È quasi la conseguenza logica di un interesse trasferito dalla tavolozza alla materia, ma con quello stesso amore del semplice, dell’assoluto che animò la polemica dei divisionisti, dei fauves, di Mondrian contro gli impasti pittorici. Un simile “divisionismo” della materia, che porta all’accostamento dei suoi mitici elementi, sta paradossalmente in questo rapporto al materismo informale.

C’è anche la terra come concretezza, rappresentata dal legno di Ceroli, ex allievo di uno scultore fedele alla creta come Leoncillo e che poi corrisponde ad una confessione delle origini: il legno-terra che è il suo Abruzzo montagnoso come il fuoco del greco Kounellis è la fiamma di Prometeo e di Olimpia, e l’acqua di Pascali è di nuovo il mare, Bari (anche i bianchi animali decapitati si ritrovano, del resto, sui portali del San Nicola). L’aria? L’aria è inglobata da tutti, è l’elemento fisico dello spazio che costituisce il tema stesso di questa mostra. Persino il quadro, lo sappiamo, non tanto rappresenta, quanto si propone come presenza; non inquadra uno spazio illusivo, ma si proietta alla ricerca (dialettica) dello spazio reale: “esistenziale”, come si diceva, “della vita”, come è forse più allegro dire. Dunque sono opere che vivono lo spazio, e poiché vivere è respirare siamo ancora all’aria.

La somma degli elementi cromatici, nello spettro divisionista, è la luce. Qui invece la luce non ha una preminenza gerarchica, non è che un altro elemento primo, come nelle macchine di Bignardi. È il “quinto elemento”, che Aristotele identificava nell’etere. E ancora all’epoca del divisionismo si credeva che la luce fosse immateriale, si trasmettesse nell’etere. Einstein ha visto che l’etere è una fantasia e che la luce è materia, e già simultaneamente a lui i futuristi pensarono alla luce (elettrica) come semplice elemento di una composizione “polimaterica”. Dileguato, con l’etere, l’ultimo punto fermo dell’universo, si aprì la dimensione della relatività e del continuo spazio-temporale. In Bignardi, direi, questo continuo è proprio l’immagine-luce nelle sue sequenze e combinazioni: egli, insomma, dilata ed articola il suo spazio anche nel tempo, lo identifica con la luce in un’idea di flusso.

Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un’allegoria della vita. E certo qui è chiara la convergenza arte-vita: convergenza ma non identità. C’è un rapporto d’attrazione dialettica, una nuova dialettica. La dialettica figurativo- astratto non sussiste anche perché non è mai stata una dialettica; la dialettica natura-artificialità è in parte scontata e non comunque primaria. Il dialogo principale è tra immagine e realtà,

spazio e ambiente, materia e forma. Il pregio di questo dialogo è di non concludere, ma di prenderci nel rimpallo, più o meno traumaticamente, più o meno dolcemente.

La natura di Pascali è forma e quindi spazio, mentre è anche materia ed ambiente. In Pistoletto la dialettica non è, come in Pascali, di forma-materia, ma di immagine-realtà e si risolve in una prevaricazione della seconda sulla prima. Lo specchio non è quella cosa che riduce la realtà ad immagine, pur dando dell'immagine la versione più realistica che si possa desiderare?

In Gilardi, all'opposto di Pascali, la natura non è forma. La sua dialettica è, proprio come in Pistoletto, fra immagine e realtà: ma ad un livello degradato. Infatti vi assistiamo (momento costitutivo) ad una diminuzione, post-romantica e borghese, della realtà a "natura" e nel contempo (momento dell'immagine) ad una falsificazione della natura, e proprio dei suoi connotati più miticamente genuini; dunque a sua volta l'immagine è degradata ad artificio e in ultima analisi la prevaricazione dell'immagine sulla realtà viene a significare la sconfitta del mito, o meglio (o peggio) il suo asservimento, ad opera di una tecnica mistificatrice.

Sia Pascali che Gilardi, comunque, "producono" natura. Ma mentre Pascali integra all'idea di natura la concretezza della forma e condensa l'ambiente in spazio, Gilardi giuoca su uno scambio di ambienti e non integra ma contrappone, in una sintesi solo illusiva, natura e tecnica. I suoi grandi rotoli sono come il cappello del prestigiatore, da cui escono a frotte colombe (o gabbiani) e mazzi di fiori (o metri di prato) e il pubblico gode di quello che però sa bene essere un trucco.

Immagine e realtà, forma e materia dialettizzano nel teatro di Ceroli: dove le assi del palcoscenico si sono drizzate per assumere fisionomie di personaggi. C'è però un comporsi, interno all'opera stessa, di questi estremi. Se non fosse così formalizzata, l'immagine non potrebbe attribuirsi un simile supporto, irreal rispetto al soggetto, brutalmente reale in sé, come il legno. Si dà cioè l'opposto di Pistoletto, la cui immagine (applicata sulla superficie specchiante) non è affatto formalizzata, anche se sospesa nell'attimo catturante del primo riconoscimento: deve competere con le immagini specchiate e quindi essere ingannevole, pura immagine, praticamente senza supporto e senza materia. Il fatto è che, con Ceroli, sei davvero a teatro, proiettato su uno spazio agito ma controllato. Con Pistoletto sei immerso in uno spazio, dove tu stesso agisci incontrollato e che puoi modificare. È anche quello di Pistoletto spettacolo, ma c'è la stessa differenza, appunto, che tra teatro e happening.

[...]

Religioso e brusco, al contrario, è Kounellis, che vorrebbe prestarci il suo cuore e magari il suo cervello. Anche Kounellis infatti cerca un'essenza, ma non la trova con l'occhio, perché è l'essenza irriducibile del sacro. Davvero il suo fuoco, prima che un elemento visivo, è quasi un simbolo, un fulcro, un mitico ombelico di realtà; un elemento non di accesso o di incontro con il reale, ma di iniziazione ad un reale che si allontana mentre ne sei preso, come un punto all'infinito, e potrebbe risucchiarti nella pura contemplazione.

Tornando al tema dello spazio, lo sconfinare dello spazio formale nell'ambiente e il mutarsi della rappresentazione in presenza, corrispondono alla sostituzione di uno spazio retrospettivo, in quanto *ri-cordato*, *ri-proposto*, *ri-evocato*, con uno spazio flagrante, *ac-cordato* (con il reale), proposto, evocato alla pura attualità. Scopriamo che persino l'*hic et nunc* degli informali era una religione del tempo, cioè una nostalgia del passato, una sfiducia nel presente, punto sfuggente e inafferrabile, una paura del futuro. Qui invece passato e futuro risultano cancellati, o mere

appendici, mentre il presente ha una sua larga piattaforma, non solo di tempo ma di spazio (di tempo-spazio).

Attualità è presenza simultanea, percezione di più cose intorno a noi; è dislocarsi (muoversi) o dislocare simbolicamente attraverso le immagini o le sensazioni le cose verso di noi (televisione, arte di reportage, arte spaziale, arte psichedelica). Più in assoluto, infatti, più “primariamente”, o in questo caso più “elementarmente”, l’attualità non è che una convergenza e una cattura di spazi, un giuoco possessivo il più possibile esteso e coinvolgente, e anche in questo senso queste opere, che si dislocano e ci dislocano, sono “attuali”.

in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 111-114.

### **Maurizio Calvesi, *Strutture collettive del primario*, 1967**

“Un’analisi sperimentale dello sviluppo mentale”, scrive Guido Petter introducendo a Piaget (1966), “può permettere di distinguere, nella struttura di una nozione che all’indagine epistemologica si presenta ormai come interamente formata, ciò che vi è di primario e ciò che vi è di derivato o di inessenziale, dando a tale struttura il necessario rilievo e permettendo di cogliere in modo più completo le operazioni mentali dalle quali essa ha origine, o che essa implica. Un esempio [...]: risulta che sul piano della rappresentazione dei rapporti spaziali i primi rapporti correttamente utilizzati da un bambino sono quelli di ordine topologico, e che solo con qualche anno di ritardo vengono utilizzati in modo corretto anche i rapporti euclidei; ai dati di questa analisi genetica corrisponde perfettamente il fatto che, nella storia della matematica, la topologia si è sviluppata — come conoscenza sistematica e riflessa dei rapporti topologici — venti secoli dopo la geometria euclidea, in armonia con il principio secondo il quale si prende coscienza tanto più tardi di certi rapporti quanto più essi hanno nella nostra vita mentale un carattere primario, fondamentale”.

Questo è utile per comprendere di che tipo è la critica che si può muovere, in arte, al razionalismo, come applicazione di una “assiomatica della ragione”, per dirla ancora con Piaget e con Petter, cioè di una logica intesa come “modello di quello che dovrebbe essere un pensiero che avesse raggiunto un completo sviluppo e fosse del tutto esente da errori”. La critica può nascere non già da un’assurda, incomprensibile mozione di “irrazionalismo” negativamente anarchico; ma da un bisogno di approfondimento e riscoperta di elementi fondamentali che il razionalismo, operando ad un apice dello sviluppo del pensiero umano, ha necessariamente cancellato. Questa esigenza si è manifestata nelle avanguardie storiche parallelamente allo svilupparsi della stessa linea razionalista, della quale hanno in misura prevalente (anche se quasi mai esclusiva) partecipato, oltre al movimento moderno in architettura, cubismo, neoplasticismo, Bauhaus.

In particolar modo, la stessa esigenza si è presentata con maggior forza o almeno evidenza dopo la recente crisi del razionalismo: crisi che appunto altro non è stata se non l’esaurirsi di un discorso congelato al vertice, crisi oltre la quale o contemporaneamente alla quale si è manifestato dapprima in forme mitiche (informale), quindi sempre più dirette e concrete, questo bisogno di recupero ed integrazione del primario. È il caso appunto della topologia che si sviluppa, in matematica, con netto ritardo su una geometria di antichissima impostazione

euclidea; ed è concordante che proprio un interesse topologico, succedendo al coordinamento mentale ancora euclideo di Mondrian e degli astratti, si sia affermato nell'attuale momento "oggettuale" dell'arte, di cui la pop è stata una delle manifestazioni più vistose. E certo non c'è conseguenza più esplicita per una visione topologica dell'oggetto, e quindi dello spazio, che eliminare lo spazio come rappresentazione ed esprimerlo come realtà, invaderlo, viverlo. Siamo al tema di questa mostra.

La topologia non ci rimanda che ad una delle strutture primarie di cui si cerca il recupero: "strutture primarie" che dunque, a loro volta, non saranno soltanto quelle che oggi si arrogano l'esclusiva della definizione, avendo poi diritto a questa definizione solo a metà: solo nella misura, voglio dire, in cui l'occupazione di spazio che ci propongono è realmente primaria; solo nella misura in cui si tratta di un fondamentale possesso dello spazio. Altre volte potrebbe infatti trattarsi di un formalismo accademico che, abbandonato il limbo ottocentesco dell'interiorità e dello psicologismo, abbraccia la megalomania dell'esibizione. Anche la megalomania può essere "primaria", certo, e tollerabile purché si associ, come in Cassius Clay, ad una effettiva potenza e agilità. Infine il problema è particolarmente complesso perché è ovvio che il recupero primario è sempre condizionato da una configurazione, invece, stratificata e che non può che esprimersi per quella che è: come il volto dell'America attuale, spietata e lucida, che si riflette nella defilata e pur instabile evidenza di questi spazi glaciali.

Ma strutture primarie, tornando al discorso, son tutte le strutture elementari sia fisiche sia psichiche, gli elementi fondamentali che l'arte d'oggi ripropone alla nostra attenzione coinvolgendoci anche spazialmente nel suo "campo": dagli stessi elementi fisici primordiali che alcuni artisti romani hanno appena introdotto nelle loro ricerche, fino alla ventilata estetica psichedelica, riallacciandosi quest'ultima ad esperienze che in sostanza tendono ad individuare la "struttura primaria" di una conoscenza ontologica e trascendentale, o magica. In comune c'è l'aspirazione a recuperare un dato primordiale, inerente alla nascita di noi stessi, del mondo.

L'indagine delle strutture del primario è un tipico tratto, se ci si riflette, della cultura contemporanea, ed ha fasi parallele, proprio, alla preparazione e allo svolgimento delle avanguardie, dal tardo Ottocento in poi. Freud le ha cercate nell'inconscio, collegando l'inconscio all'infanzia; Stanley Hall e Piaget le hanno cercate nel bambino; gli etnologi, da Lévy-Bruhl a Lévi-Strauss, nel selvaggio, collegando anche il selvaggio al bambino; Köhler nella percezione. Futurismo e surrealismo si sono occupati delle due fondamentali strutture del primario, l'infantile e l'inconscio. Maria Montessori ha insegnato, sul piano educativo, il rispetto del bambino. Con Jung il primario è diventato archetipico e invocando il recupero dello "stato infantile" della coscienza egli invitava a prendere in considerazione i diritti dell'inconscio collettivo (più simboli dell'inconscio collettivo Jung ravviserebbe in questa mostra, il bosco, l'acqua, il pozzo): pena la nevrosi e addirittura la conflagrazione, che non è mancata.

Il rifiuto del razionale, proprio del dopoguerra e dell'informale, è stato disgusto per la tecnica, per l'industria, per il mondo moderno, identificato appunto con il razionale e con la negazione del mito. In effetti, nell'informale, il primordiale è visto miticamente; in seguito l'arte stessa, mentre si sostituisce al mito, avocando cioè a sé quell'azione di compensazione benefica che il mito ebbe in un remoto passato, cessa proprio di essere mitica nei suoi strumenti e nei suoi obiettivi; si allinea alla tecnica e il recupero del primordiale diventa, se vogliamo, una delle possibilità offerte dalla tecnica: non parliamo dell'acido lisergico, ma ad esempio delle batterie elettriche e degli amplificatori che realizzano in musica lo stesso senso del pieno proprio dello spazio compresso e primario di un Lichtenstein, o degli scambi, avvenuti nell'ambito della pop, con le tecniche dei mass-media per rendere più essenziale e diretto l'incontro con l'immagine.

La pop art si è aperta in ugual misura sulla vita, sulle tecniche e sull'elementare; ha invaso lo spazio dell'esistenza allineandosi alla condizione dell'happening; invece di una rappresentazione del mondo ci ha proposto uno scambio continuo, attraverso forme elementarmente traspositive o appropriative (esempio tipico lo specchio), simboliche o analogiche, tra l'arte ed il mondo. Warhol ha riportato alla condizione dell'happening anche il cinema, non solo filmando delle "situazioni" reali, ma realizzando un film di dodici ore, dove sei costretto ad entrare a un certo punto per uscirne in un altro qualsiasi, secondo un rapporto che è lo stesso che si ha con un qualunque accadimento della vita e che presuppone la fondamentale caratteristica della continuità.

Pollock quando sdraia la tela e vi fa sgocciolare il colore; Burri quando impiega il fuoco per "segnare"; Fautrier e Dubuffet quando imitano con i loro impasti la carne o la terra: ecco il tipico approccio indiretto dell'informale alle strutture del primario; indiretto forse perché mitico, comunque realizzato soprattutto attraverso metafore espressive. La finta terra, la finta carne di Dubuffet e di Fautrier, in Burri il finto sangue o il segno espressivo del fuoco, così come il dripping di Pollock e il suo gesto, sono il segno e il simbolo espressivo dell'azione più che un'azione; rappresentazione mitica e indiretta di un rapporto basilare con la vita. Gli sviluppi successivi hanno abolito sia il mito, sia il rapporto indiretto, sia la rappresentazione. L'oggetto creato si confronta con la realtà, la coinvolge con allusioni dirette, come lo spazio dell'happening o dell'opera-ambiente si confronta, occupandolo, con lo spazio della vita e lo coinvolge, tende a modificarlo, a provocare reazioni quantitative e qualitative.

Anche in Fontana si verifica ciò che abbiamo per altri aspetti constatato in Pollock o in Burri: il rapporto con lo spazio è intuito nella sua globalità, ma è espresso più simbolicamente e più miticamente che non nell'ambito delle nuove correnti: intendo, in particolare, della giovane pittura milanese più vicina alle premesse formali di Fontana. Mentre in Fontana la tela-simbolo si apre femminilmente allo spazio e lo subisce, in questi giovani la tela-oggetto agisce sullo spazio, gli impone le sue provocazioni luminose o i suoi suggerimenti plastici: lo spazio esterno, non meno che lo spettatore, è il "campo" di queste tele-oggetti che creano dunque di fatto, con l'ambiente, delle strutture globali di relazione.

Ciò non toglie che anche il principio di provocazione dello spazio sia nato con l'opera di Fontana. Al di là del mito che pure opera in Fontana e nelle sue costellazioni di buchi (il mito cosmico dello spazio), il buco e ancor più il taglio di Fontana esercitano anche una precisa provocazione sullo spazio reale, oltre a subirne lo stupro, negando polemicamente l'attendibilità di uno spazio ideale del quadro. Non sorprende quindi che sia stato Fontana il primo a tirare le conseguenze della sua stessa intuizione: creando già molti anni or sono un "ambiente spaziale".

Lo spazio come campo di una relazione è il tema anche dell'arte programmata, tipica forma di integrazione dei procedimenti razionalisti (che sussistono come metodologia di analisi e di verifica del dato) ad un recupero del primario esercitato nelle strutture della percezione. Qui tuttavia, appunto perché il procedimento metodologico è denunciato e condiziona il recupero stesso, la programmaticità della funzione di campo quale è proposta dall'opera impedisce che la relazione risulti primariamente implicante. Anche lo specchio o le superfici irregolari e luminose di cui parlavamo poc'anzi coinvolgono con le loro stesse rifrazioni lo spazio esterno e il fruitore in un'ipotesi globale di campo: ma non c'è intenzione di programmare tutti i possibili eventi e le interazioni costituenti tale campo.

Interessando uno spazio che è quello di tutti, una dimensione spazio-temporale comune e non privata od interiormente privilegiata, l'arte di oggi anche quando esprime posizioni individuali è anti-individualistica per eccellenza, in quanto ha sempre la struttura di una esperienza aperta,

collettiva, che implica relazione: dunque in questo senso largamente sociale. L'accento posto sul problema della fruizione è importante come indice di questa implicazione sociale. E direi che dall'integrazione o dalla dialettica di due nuove proposte implicite nelle tendenze post-informali (l'ambiente come campo dell'opera e lo spazio come affermazione topologica) possano nascere e siano nati interessanti sviluppi, ad esempio con l'arte cosiddetta "ludica", dove il giuoco o la fabulazione potrebbero essere strumenti di recupero di ulteriori strutture primarie.

[...]

in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 117-122.

### **Germano Celant, L'“im-spazio”, 1967**

Qual è oggi il sistema strutturale tipico della ricerca visuale? Certamente l'essere caratterizzato da uno svolgersi diacronico, che tende ad istituirsi come vero e proprio “processo”, ma un processo di tipo particolare, che non mira solamente ad evolversi per passare da uno stadio A ad uno stadio B, ma che si pone come “tendere dinamico” che partendo da una struttura stilistica, quella della ricerca visuale, cerca di approdare ad una struttura stilistica diversa, quella della scultura o dell'architettura o dell'urbanistica, per “passare”, pur rimanendo nell'ambito visuale, da un sistema linguistico ad un altro.

Praticamente ci troviamo dinnanzi ad un processo “statico”, che non intende procedere, assistiamo all'evolversi di una struttura che fa del suo decantarsi da un linguaggio all'altro la propria caratterizzazione strutturale, stiamo forse assistendo ad un’“ipotesi di movimento” in cui la volontà ipotizzata di definire i significati di una struttura linguistica con i significati di un'altra, si sta concretizzando. La ricerca visuale, nella sua tensione di divenire una forma, che si muove verso un'altra forma, per focalizzare l'osmosi e il passaggio dallo stadio visivo allo stadio spaziotemporale, ha condotto l'immagine dal significare lo spazio ad essere lo spazio, per rivivere empiricamente il passaggio da uno all'altro si è modificata per costituirsi come “im-spazio”. In questo caso ha inteso porre fine al suo specifico spaziale per istituire uno spazio aperto alla tanto idealizzata progettazione totale.

Collocati sull'asse di questo mutamento di senso sia di lettura che di progettazione gli artisti si sono posti il problema di come agire di fronte al sistema ambientale, non più considerato come spazio-contenitore, ma come “campo” (Calvesi) di forze spazio-visuali. Ne sono scaturiti, per ora, due diversi modi, derivati dalle ricerche programmate ed oggettuali, di organizzare e creare l'insieme ambientale.

L'uno, di cui si fanno partecipi i ricercatori programmati italiani — presenti con Alviani, A. Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi, Gruppo Mid, Gruppo t e Gruppo n — e gli artisti americani delle Strutture primarie, è quello che considera l'im-spazio in modo che esso “produca figure” programmaticamente organizzate, dotate di un'articolazione centripeta, che abbia quale fulcro della lettura-creazione lo spettatore, per un'accentrazione dei vettori visuali, che nel caso specifico tendono ad identificarsi con moduli visuali.

Dato come sottinteso alla base di ogni creazione il design, inteso come controllo integrale della produzione, questa ricerca propone l'instaurazione di un “im-spazio programmato”, determinato

e circoscrivente lo spettatore; considera l'im-spazio come "quantità definita" di forze spazio-visuali, e aspira a rispondere all'esigenza di coordinare a priori il sistema percettivo e comportamentistico dello spettatore, che si trova così "inestricabilmente implicato" (Menna). Un progettare quindi che tende a strutturare concretamente lo spazio dell'esistenza per non concedere che alcuna contingenza sia lasciata alla decisione immediata.

L'altro tipo di intervento è quello di organizzare "in figure" le forme esistenti attraverso l'instaurazione di un nuovo senso. Il problema sorge dalla complessità di reperire, per ricrearle, le forme, che nell'ambito dell'im-spazio programmato rispondono a canoni astratti e che nel caso di questa seconda ricerca si ricollegano al panorama della civiltà dei consumi e dell'immagine.

In quest'ambito, occupato dagli artisti oggettuali — presenti con Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pescali, Pistoletto le forme traggono senso non più dalla loro coordinazione, ma dalla sconnessione della loro funzionalità, sconnessione che deriva dalla loro strutturazione "aperta", sorta da una nuova diversa funzionalità, che si costituisce come nuova relazione intenzionale di intervento. Il "campo" è ora disarticolato ed indeterminato, la tendenza vettoriale dei "frammenti" visivi, quasi sempre sineddoche visive del mondo quotidiano, è di ordine centrifugo, tende a dilatarsi a porre l'im-spazio come "quantità indefinita", continuamente "decentrabile" e disponibile ad un'ulteriore apertura.

Il frammento di im-spazio diventa un'entità separata, genera e si genera in rapporto agli altri frammenti; l'im-spazio non è più intenso come dato, costruito, costretto e verificato, ma è visto come "processo" con possibilità di crescita, da fase a fase.

La scelta tematica è sentita come complessa, soggetta a sviluppo, ne sono testimonianza i "salti" tematici, ma non metodologici di molti artisti oggettuali; le proposte di 'im-spazio oggettuale' sono presentate come entità spaziali separate, che formano sì proposizione, ma una proposizione presa come tutto, a carattere indeterminato. Nulla è stato ancora definito, perché ogni entità ha bisogno di un universo sistematico che fornisca la condizione necessaria di un'ulteriore ambito di significazione.

Un im-spazio a circolo aperto, a tempo reale, individualmente sensoriale, che agisce, per violenza, sullo spettatore, non più fulcro, ma tangente del sistema spazio-visuale, un im-spazio, per concludere, che procede geneticamente insieme allo spettatore continuamente rigettato "ai bordi" della proposta dalla forza centrifuga dei frammenti oggettuali.

in U. Apollonio et al., *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri, Venezia 1967, pp. 20-21.

### **Germano Celant, *Im-Spazio*, 1967**

L'immagine abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si svolge nel tempo e diventa cinema. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura. Invade le strade e i quartieri e si fa urbanistica. Procede e si evolve, non solamente per passare da uno stadio ad uno successivo, ma per approdare ad una struttura stilistica "diversa". Seppur tende a rimanere nell'ambito visuale, il linguaggio per immagini cerca di approdare ad una struttura più aperta, più mondana, aspira ad integrarsi ai sistemi linguistici dell'architettura e dell'urbanistica.

Praticamente stiamo presenziando ad un processo che non intende avanzare. Assistiamo al modificarsi di un progettare che identifica ora la sua tipicità nel decantarsi da un sistema

all'altro. Stiamo forse assistendo al movimento di una ricerca, quella visuale, che tenta di definirsi attraverso la struttura linguistica dell'architettura e dell'urbanistica.

La ricerca artistica sta forse mettendo a fuoco quel passaggio in cui l'immagine dal significare passa ad essere lo spazio. Tende a rivivere empiricamente l'osmosi da un sistema all'altro, per costituirsi come imspazio. In questo senso sembrano collocarsi in America i lavori di Sol LeWitt, Davis, Carl Andre, Bob Morris, Tony DeLap, Ronal Bladen, Robert Grosvenor, per quanto riguarda le Strutture primarie, Marisol, Segai, Oldenburg, Chrissa, Falhstrom per la new-image. In Italia, dopo la fondamentale mostra *Lo spazio dell'immagine* (Foligno, luglio 1967), da cui derivano queste mie osservazioni sull'imspazio, gli ambienti di Castellani, Scheggi, Bonalumi, Alviani, Uncini, Gruppo N, Boriani, De Vecchi e Colombo per le ricerche programmate, Pistoletto, Piacentino, Marotta, Gilardi, Ceroli, Tacchi, Bignardi, Icaro, Mambor e Mattiacci per le ricerche oggettuali. Questi ultimi, che presentiamo in questa mostra, operano, già da tempo, in questa nuova dimensione progettuale, che mira ad intendere lo spazio dell'immagine, non più come spazio contenitore, ma come "campo" di forze spazio-visuali. Le loro opere presentano infatti una strutturazione "aperta" di frammenti visivi, formano imspazio a circolo aperto, a tempo reale, individualmente sensoriale, di ordine psicofisico, che agisce con e sullo spettatore. Uno imspazio che procede geneticamente insieme ad esso, costituendosi come piena integrazione di spazio ed immagine, sempre in continua dialettica. Passando ad analizzare le varie realizzazioni, presentate qui, possiamo notare come, dopo *La Cina è vicina* e *La gabbia per cento uccelli*, Ceroli con il suo posteggio abbia realizzato una nuova gabbia, ideologicamente più sarcastica, che equivale a "L'America è vicina"). Là erano le masse compatte del "pericolo giallo", inquadrate ed anonime, nel loro procedere scandite secondo i detti di Mao. Qui sono i simboli del White Power. Una sequenza ossessiva di macchine (Where's the man?), ammassate al ritmo di "fiat light".

Una sequenza ossessiva di immagini familiari e consuete, ormai pienamente integrate, diventate simbolo sociale del nostro proletariato "rivoluzionario".

Un materiale grezzo, il legno, che mima una situazione complessa, una corsa ad occupare il primo posto, sotto la direzione dell'attento e un po' malvagio signore del parking, il distaccato posteggiatore Ceroli. Da Ceroli ad Icaro il passaggio è quasi impalpabile. Da una gabbia ideologica si passa ad una gabbia vera, una cassa-casa aperta, di elementi metallici, che vive quale filtro teso a porre l'imspazio in posizione ambigua. La gabbia è contenitore o è contenuta? Penetrando in essa, siamo in uno spazio chiuso o entriamo in uno spazio aperto? Siamo liberi fuori o dentro? Qual è il nostro posto? Impossibile una risposta. Anche qui come nel caso del posteggio di Ceroli, il guardiano non risponde. Attende la vostra entrata e accetta la vostra uscita, sicuro che nulla cambierà del vostro stato, certo però di avervi marcato quale sicuro cliente. Quale di questo spazio "integrato", dunque, il modo di fruirlo e di agirlo? Nel mentre entriamo ed usciamo chiedendoci quale sia il valore di questa gabbia-filtro, la fruiamo nella sua vera ragione di essere gabbia, nel suo dissociare la nostra percezione ed azione ambulatoria e mentale, da una posizione "in" ad una "out" o da una posizione "out" ad una "in". La storia non cambia e continua. Inutile non comprare la cinquecento, come inutile non entrare, siamo sempre "dentro".

Parimenti "ambigua", in senso oggettuale, si presenta la poltrona di Tacchi. Vero granchio ad infinite braccia e sedili, un oggetto non più di *tapiserie* passiva, ma attiva. Un'ameba di pelle rossa che ad ogni contatto umano si distende, emettendo i suoi prolungamenti, per soffocarci e succhiare così il nostro corpo non più in effigie, come nelle opere precedenti di Tacchi, ma in naturale. Un antirelax che stimola a diffidare degli oggetti di abbandono quotidiano, la cui

familiarizzazione, come afferma Anders, giova all'alienazione, poiché sono strumenti che tolgono all'uomo la capacità d'accorgersi che lo hanno straniato dal mondo e il mondo da lui.

*Rotor Vision* è l'oggetto cinematografico realizzato da Bignardi. Come un rotor si perde la dimensione ponderale e fisica del nostro corpo nello spazio, così col rotor vision, l'immagine "particolare", i gesti primari, (qui il lavoro di Bignardi si ricollega alle ipotesi del new american cinema e all'arte povera, il ritorno di Muybridge e i nuovi lavori con Leonardi e Ricci, ne sono la conferma. Bignardi deve approdare al cinema!), si centrifuga sulle pareti, sugli oggetti, sullo spettatore, perde la dimensione di immagine fissa, di quadro, di tela, di superficie immobile percepibile, diventa impazio puro. La macchina-fulcro-nucleo della visione spinge, infatti, l'immagine nello spazio, non si cura di invaderlo, di sovrapporsi ad altre immagini, come un'insaziabile image-machine divora, costruendo impazio, ogni gesto ed ogni ambiente con cui viene a contatto.

Se il rotor vision divora, il tubo di Mattiacci distrugge e violenta lo spazio. Basta collocarlo ed eccolo dipanarsi, percorrere stanze, corridoi, scale, intere case, quartieri, città. Vero evento plastico, passivamente accetta ogni posizione, ogni collocazione, si crea e si riproduce per affermare la sua onnipresenza e ubiquità. Dispotico tiranno spaziale, non rispetta la nostra privacy, approda al nostro letto, ascolta i nostri discorsi, vive con noi. Cosa abbiamo fatto per meritarcene simile mostro?

Antirelax, dissociazione, violenza, tutto si può catalogare. Ed ecco le impagine di Mambor. Paziente e meticoloso sterilizzatore di forme e di gesti creativi. Le sue tele bianche sono pagine su cui scrivere o effigiare i momenti e gli strumenti di Ceroli, Tacchi, Mattiacci, Remotti, Pascali... oppure le forme semplici degli oggetti quotidiani, il fucile, la resistenza (quella elettrica, s'intende, *vade retro* ideologia!), oppure la scala cromatica, gli elementi che compongono il nostro panorama percettivo, culturale e non. Un grande quaderno, un vero diario, invero, su cui Mambor annota di volta in volta ogni gesto, ogni colore, ogni artista che viene a cadere sotto il suo sguardo. Vano ed erroneo accusarlo di plagio, di imitazione, di prelievo, come una macchina schiacciasassi la sua tela registra, annota, sterilizza, per depositarci innanzi, quale catalogo spazio-visivo, tutti gli strumenti e i particolari del mondo.

in *Arte Povera Im-Spazio*, La Bertesca, Genova 1967.

### **Germano Celant, *Arte povera*, 1967**

Nulla accade sullo schermo, un uomo dorme per dodici ore, nulla accade sulla tela, se non la tela o la cornice, il mare è fatto d'acqua blu, un gelato si squaglia e le sue ciliege emettono rumori assordanti nel cadere, il fuoco è fatto di una fiamma di gas acceso, un dramma è fatto di gesti e di movimenti mimici, un pavimento è una porzione di mattonelle, da lucidarsi costantemente, una catasta è fatta di tubi di eternit sovrapposti uno sull'altro, la stanza è e risuona di quattro angoli.

Ecco la descrizione di un film di Warhol, di una tela o di un quadro di Paolini, di una scultura di Pascali, di un film di Andersen, di un fiore di fuoco di Kounellis, di un testo teatrale di Grotowsky o di Ricci, di un environment spaziale di Fabro, di una scultura di Boetti, di un "perimetro d'aria" di Prini.

Cosa sta succedendo? La banalità sale sul carro dell'arte. L'insignificante comincia ad esistere, anzi si impone. La presenza fisica, il comportamento, nel loro essere ed esistere, sono arte.

Le sorgenti strumentali dei linguaggi sono sottoposte ad una nuova analisi filologica. Rinascono e con esse rivive un nuovo umanesimo.

Il cinema, il teatro, e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. Intendono stritolare, con la pura presenza, ogni scolastica concettuale. Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni complicazione retorica, ad ogni convenzione semantica, vogliono solo constatare e registrare, non più l'ambiguità del reale, ma la sua univocità. Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica, per approdare ad un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowsky, ci piace chiamare povera.

Il cinema, vedi *Sleep* ed *Empire* di Warhol oppure *Melting* di Thom Andersen, regredisce alla sua manifestazione più semplice, una singola immagine che si muove. Ritorna ad essere cinema e non diventa film, riproduce l'azione ed il presente, ma non opera nessun montaggio, nessuna collazione intellettuale e soggettiva, non storicizza l'azione. Filologicamente recupera Muybridge, Dickinson, Lumière. Rifiuta la creazione e lascia il campo al linguaggio dell'azione. Così il teatro. Elimina la sovrastruttura scritto-parlata o la riduce a voce fuori campo — vedi *Sacrificio edilizio* di Ricci — distrugge l'artificiale linguistico e ritorna alle radici, alle situazioni elementari. Realizza il silenzio fonico e la parlata gestuale. Rivivono così il gesto e la mimica. Il linguaggio gestico si sostituisce al testo. Le situazioni umane elementari diventano segni. Nasce l'esigenza (Pasolini) della vera semiologia, basata sul linguaggio dell'azione. Il corpo è nobilitato ad altare rituale, come negli spettacoli del Living Theatre, la scrittura drammaturgica si esplica attraverso i gesti mutuati dalla vita.

Il processo linguistico consiste nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre ai minimi termini, nell'impovertire i segni, per ridurli ai loro archetipi. Siamo in periodo di decultura. Cadono le convenzioni iconografiche e si sbriciolano i linguaggi simbolici e convenzionali.

Così nelle arti visive la realtà visiva e plastica è vista nel suo accadere e nel suo essere. Si riduce ai suoi accessori e scopre i suoi artifici linguistici. Si rifiuta la *complicatio* visuale, non collegata all'essenza dell'oggetto, si disaliena il linguaggio e lo si riduce a puro elemento visuale, spogliato da ogni sovrastruttura storico-simbolica. Si esalta il carattere empirico e non speculativo della ricerca. Si sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica di un oggetto, il comportamento di un soggetto. Ed ecco la pittura della pittura di Paolini. La sua identificazione di immagine strumento. La sovrapposizione di immagine ed idea. La sua analisi del linguaggio visivo-verbale. La "prise de pouvoir" della tela, del colore, dello spazio, (quest'ultimo diventato lo spazio del mondo), che ritornano in campo quali paradigmi primigeni, indispensabili, di ogni operazione visuale. L'insignificante visuale, il linguaggio degli elementi non simbolici, aggredisce così lo spettatore, esperto e non, e nasce così l'orrore per la realtà culturale. Orrore che si fa terrore con Boetti, Fabro, Kounellis, Prini e Pascali. Il modo della definizione si riduce al modo dell'agire e dell'essere. Comportamento e presenza fisica (o materica) sono. Così i gesti di Boetti non sono più un accumulo, un montaggio, un incastro, un mucchio di segni, ma i segni dell'accumulo, del montaggio, dell'incastro e del mucchio. Si pongono come apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di "ogni invenzione" comportamentistica. Ed ecco le "figure". La catasta come accumulo, l'incastro come incastro, il taglio come taglio, il mucchio come mucchio, equazioni matematiche di reale = reale, azione = azione. Una gestività univoca che porta con sé "tutti i possibili processi formativi ed organizzativi", liberati da ogni contingenza storica e mondiale.

La constatazione materica sale sull'altare con Pascali e Kounellis. La presenza fisica finge se stessa e si evidenzia, presentandosi. I cubi di terra e il mare di Pascali sono fatti di terra e di acqua. Sono sineddoci naturali di un mondo naturale. È il naturale quotidiano privato di ogni maschera, violato nel suo tabù di banalità, spogliato e denudato, sviscerato anch'esso quale paradigma linguistico. Così in Kounellis il fuoco, del suo fiore, si riduce a carbone. Il modo dell'essere è lasciato all'uso, al materiale. Il significato "autre" del carbone è il fuoco, oppure il significato "autre" del fuoco è il carbone? Sicuramente ambedue, basta spegnere o accendere, ecco i due momenti di un conoscere concreto che lotta contro la riduzione concettuale, (il fuoco dell'ara, il fuoco fatuo, il fuoco purificatore, il fuoco distruttore, oppure il carbone, ritorno alla gran madre, simbolo dell'operosità, dell'avvento dell'era industriale, chi più ne ha, più ne metta!), per focalizzare la nuda presenza e l'obbiettivo esistenza di una semplice fiamma e di un comune mucchio di carbone. Ma non è finita, quasi non bastassero questi colpi alla nostra colta e dolce percezione, ecco le mazzate, astraenti e pur così reali, di Fabro e Prini. Lo spettatore apocalittico compie i suoi riti per il destino del mondo. Fabro, l'ens come oggetto tematico. La coincidenza di essere nello spazio con il fatto spazio. Un'arte povera che ridimensiona la nostra falsa coscienza del reale, in particolare un ritorno all'"uomo reale", operante in uno spazio quotidiano quale la stanza. Ed ecco il pavimento, il cubo, l'asse, tautologie usuali di un nostro essere con e nello spazio, "ripetizioni" plastiche di avvenimenti reali ed evidenti.

Dalle annotazioni particolari di Fabro alle annotazioni perimetrali e totali di Prini il passo è breve. Lo spazio di Prini può e deve nascere dovunque e all'improvviso. Lo spazio diventa scena e platea insieme. Tutta l'attenzione è portata al ritmo ottico-acustico. L'immagine e l'elemento sonoro funzionano in parallelo all'elaborazione spaziale. Il dominio passa all'insieme spaziale. La vittima designata al sacrificio è lo spettatore occhio + orecchio. E il tatto? La corporalità materica e gestuale, sempre reale e palpabile negli altri, si relaziona al suo contenitore. E con questo siamo giunti alla constatazione del luogo deputato per l'arte povera.

in *Arte Povera Im-Spazio*, La Bertesca, Genova 1967.

### **Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, 1967**

*Con temp l'azione come logica degli effetti non come lingua delle cause*

L'arte è un'altra forma di attività. Essa è la funzione costitutiva dell'azione. Scopo dell'attività artistica non è (più) quello di rappresentare il mondo obiettivo dopo averne compreso le leggi (i valori), ma di valersi della conoscenza di tali leggi obiettive per un'attiva trasformazione (o quanto meno per un'attivazione dinamica) di esso.

L'opera non esprime ciò che sa; essa costituisce (o proferisce) qua/cosa che ancora non sa; e ciò che deve sapere per poterlo enunciare, lo mostra in sé. Contempla (produce, nel contempo la propria azione attraverso un in-fuori di sé che presenta i propri eventi e tratta dei propri oggetti. La riflessione sullo stato di cose come nesso d'oggetti è la sua premessa. Essere l'atto-in-sé costitutivo di uno stato di cose è la necessità di ognuno di questi oggetti (objecti). Questi objecti, oggetti proiettati verso le proprie cause, non sono dei prodotti (il risultato della conciliazione di due componenti nel segno), ma dei fatti. Fatti come atti in sé. L'atto-in-sé non misura le cose in base al già fatto. Ogni atto in sé procede verso una chiarificazione di sé come

riproposta del tutto, non come inserimento della propria opera nel mondo che già esiste. *L'atto-in-sé è un feed back*, un meccanismo a retroazione, che attraverso la propria dinamica impone alle cause la logica dei propri effetti, permettendo così agli effetti di produrre azioni determinate.

Il quadro è stato per secoli la forma figurata di un universo di cui esorcizzava, rispettandola, la «finalità naturale». Nell'arte orientale, la contemplazione era appunto una propedeutica in assenza di attività per arrivare a spogliare quest'enorme allegoria. Il suo approdo era l'assenza di senso che non significa non-senso. Dunque, lo Zen come Dada. Noi accettiamo il presupposto anti-naturalistico, ma come ipotesi d'azione. Rifiutiamo la logica delle cause naturali. Ma organizziamo fatti e cose in vista di un dato effetto. Effetto è appunto la combinazione di fattori per una certa destinazione. Invece che sui precedenti esso si fonda sulla libera scelta di obiettivi autonomi. Una "finalità artificiale" impone l'eliminazione di uno dei due poli su cui si basava finora la nostra azione nel mondo: la natura come materia prima da trasformare in energia. In tal modo, al posto di una dialettica meccanicistica, o meccanica, che si procurava macchine per trasformare la materia o per impossessarsene, si stabilisce un'altra dialettica, quella fra azione e comunicazione, qualità e quantità, originalità e intelligibilità. L'azione da compiere diventa un'interazione. Importanti non sono le cose, ma ciò che si aggiunge alle cose. Le cose non sono più per sé. Sono per ciò che producono. Per i rapporti che stabiliscono.

*L'arte non come sovrastruttura ma come dinamica della struttura*

Una dialettica di interazione fra azione e comunicazione è legata allo sviluppo di prodotti di consumo non specificamente energetici che hanno intensificato la dinamica delle scienze umane dal regno della necessità a quello della libertà. La circolazione dei beni non è più quella della dinamica classica dei tre P: Popolo Prodotto Profitto, ma lo stile circolare che contraddistingue la continuità di modificazione di massa merce movimento. Ovvero: l'uomo non vuol più possedere la realtà; un nuovo ideale si impone: quello di usarla. Sul piano dell'azione ciò significa che, invece di trovare un corrispettivo per i bisogni (la moneta come elemento di riferimento del sistema competitivo individualistico), occorre unificare i bisogni fondamentali e dargli una destinazione dinamica. Sul piano della comunicazione, l'opera, invece di trovare una conciliazione delle contraddizioni nella forma, unifica i contrasti riproponendoli a partire dal movimento della propria struttura. Il rapporto fra il carattere personale, unico (originale) dell'esperienza e le sue possibilità d'intelligibilità rende visibili delle strutture dinamiche verso una certa direzione. Il dare forma a una dialettica in progress diviene la molla costitutiva della dinamica della struttura.

*Un linguaggio è artificiale nella misura in cui non sviluppa delle tecniche per rendere manifesto il possibile, ma per predisporre il probabile*

Come la tecnologia, l'arte inventa strumenti tecnici per mostrare — facendola — la forma logica della realtà. Ora, qualunque struttura artificiale in quanto prodotto del pensiero, è più intelligibile di un canale naturale, e si espone più direttamente al giudizio, sottraendosi al pregiudizio. Essa può procedere a ridefinire la propria area di pertinenza, progettando delle situazioni entro il margine d'avvenimento delle cose. Questo agire si muove nel mezzo fra attività culturale e scientifica, fra proprietà formali degli oggetti e proprietà della struttura dei

fatti. Rispetto ai materiali e al loro uso questi oggetti si presentano come dei multimedia, cioè come degli oggetti di scienza — linguistica e tecnologica al di fuori della manutenzione monovalente di essa. Rispetto alla cultura sono degli atti che, non essendo né tutta-arte, né tutta-vita hanno la possibilità di creare delle situazioni intermedie, complementari che corrispondono alla complessità della nostra vita mentale. Questi oggetti sono dunque degli ibridi, degli intermedia che impostano una nuova funzione di interdisciplinarietà: il loro ridefinire i limiti del movimento dei fatti, dei materiali e dei generi non conduce a una ridistribuzione dell'esistente ma all'analisi dell'inesplorato.

### *Dalla forma alla funzione*

La forma non viene usata come parte di un discorso della lingua ma come il risultato di una differenza di potenziale linguistico fra lo stato di cose che si propone e i suoi possibili discorsi. La logica in cui si innesta non è una logica di concatenazione ma di produzione di avvenimenti. Essa si pone nei confronti della lingua come la guerriglia in politica. E l'applicazione degli strumenti dati per affermarla. La prima — come riconoscimento di un'esigenza spirituale — è la programmazione dell'energia necessaria per la sua realizzazione. La programmazione è l'anti-pianificazione: la sua possibilità d'esistenza non si basa sui materiali esistenti, ma sulla produzione di condizioni che la rendano possibile. Il segno — lo strumento — non sostituisce il rapporto fra due elementi già conosciuti, ma è la costituzione di un rapporto fra due variabili il cui carattere ci è ancora ignoto.

Quando l'incognita è l'ambiente, la forma tende a definire la percezione e la sensazione. Essa non tende a far provare delle sensazioni: tende a differenziarle. Quando l'incognita è la destinazione di questa esperienza, essa tende a definire il suo carattere di relazione. Non tende a rappresentare delle esperienze, ma richiede una risposta sotto forma di ulteriore esperienza.

in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 44-46.

### **Piero Gilardi, *Microemotive Art*, 1968**

I primi sintomi di un'arte microemotiva sono del 1965: si presentavano confusi e frammisti ad altre esperienze artistiche; si possono vedere nel lavoro di alcuni artisti americani ed europei, per esempio nei "Loucht show" di Joseph Boezem (Amsterdam), negli oggetti organici compressi di Gary Kuehn (New York), nei "Cubitenairs" di Jean Sanejouand (Parigi), nelle sculture articolate di Mark Di Suvero (Los Angeles) e nei frammenti organici di Paul Thek (New York); una posizione particolare preminente ha il lavoro di Bruce Nauman (San Francisco) che nel 1965 operava già in questo senso con straordinaria lucidità e chiarezza.

Nel 1966 ci sono state le prime manifestazioni dell'arte microemotiva come esperienza artistica autonoma e diffusa, anche se caratterizzata da ambiguità e apparenze recessive; in quell'anno ci sono state le mostre personali degli artisti più rappresentativi di questa direzione artistica, ma soprattutto ci sono state le prime mostre di gruppo che hanno riunito le ricerche individuali in un primo confronto.

Penso che siano state molto importanti le esposizioni organizzate a New York con i titoli: "Eccentric Abstraction", realizzata da Lucy Lippard alla Fischbach Gallery nell'ottobre 1966, e

“Abstract Inflationism/Stuffed Expressionism” alla Graham Gallery del maggio 1966; interessante per qualche presenza individuale anche la mostra: “Slow Motion” al Douglas College della Rutgers University; in Europa artisti olandesi, tedeschi e inglesi si riunivano solo nel 1967 per una mostra di gruppo alla galleria Learh di Frankfurt.

Contemporaneamente alle esperienze degli artisti, che per età o temperamento, si immettevano direttamente in questa direzione artistica, l’attività di molti giovani della trionfante corrente Minimal di New York e di California risentiva l’influenza delle nuove particolari idee connesse con l’arte microemotiva, soprattutto per le loro implicazioni con il “tempo” e la “materia”; il lavoro di alcuni di loro cominciò ad essere sviluppato con una traccia del “tempo” di assemblaggio, oppure con una maggiore tensione fra gli elementi interni dell’opera, oppure con una scelta individuata ed emotiva dei materiali. Naturalmente il risultato del loro lavoro rientrava sempre nel “senso” di una monocroma e statica affermazione di primarietà.

Lo sviluppo di una parte delle idee che sono alla base dell’arte microemotiva è avvenuto in un “environment” culturale e psicologico, caratterizzato da una libera ed intensa percezione.

Credo che le esperienze psichedeliche e l’influenza degli ambienti connessi abbiano favorito il lavoro in questo senso degli artisti nelle città “dure”, come mi è stato confermato da Frank Viner a New York e Barry Flanagan a Londra.

Credo anche che la situazione ambientale più aperta e determinante sia stata quella della West Coast. In California il rapporto fra l’organizzazione sociale e l’ambiente geografico con la psicologia individuale è arrivato a risultati così estremi da caratterizzare con assoluta originalità la dimensione mentale degli artisti. Ho sentito una definizione che per me, descrive molto bene questa situazione: “In California si fondono lo spirito sensualista del Pacifico e la superorganizzazione americana”.

Nel 1966, all’incirca, si sviluppava a San Francisco la Funk Art.

Penso che l’attività degli artisti funk riveli una dilatazione percettiva ed una “carica” sensoriale molto aderenti alla nuova direzione, ma nei loro prodotti non c’è quel carattere oggettivo e monocromo che individua le espressioni precise dell’arte microemotiva; talvolta il loro lavoro è appesantito da un’enfasi letteraria o rivela una troppo scoperta derivazione formale da Oldenburg. Una mostra organizzata nel 1967 alla Berkeley University presentava una completa rassegna di Funk art. Gli artisti che emergevano erano: Heremy Anderson, Sue Bitney, Robert Hudson, Jean Linder, James Meichert, William Wiley.

Artisti di carattere funk lavorano in tutto il mondo: Michael Cardena in Olanda, Steve Linsdrom in Svezia, Marisa Merz in Italia e Panamarenko in Belgio.

Accanto alle linee di sviluppo unitario dell’arte microemotiva, sono apparse manifestazioni artistiche isolate che ne interpretavano liberamente il tema e lo spirito formale.

Nell’aprile del 1966 Andy Warhol esponeva alla Leo Castelli Gallery dei cuscini d’argento fluttuanti nell’ambiente; verso la fine dello stesso anno John Chamberlain realizzava le sue sculture in gommapiuma espansa dallo stringimento violento di una cintura. Michelangelo Pistoletto cominciava nel 1966 una lunga e personalissima esperienza basata sulla rappresentazione passiva delle proprie percezioni contingenti, una ricerca culminata adesso, con l’influenza del Living Theatre, in una libera azione ambientale.

Recentemente mi ha molto interessato la serie dei “feltri” di Bob Morris; queste grandi pezze di feltro si rinnovano nella struttura ad ogni installazione (fra due punti del muro) in un rapporto duttile tra la forza di gravità e la “struttura” del materiale.

Nel 1967 il lavoro dell’arte microemotiva è proceduto in una chiarificazione e talvolta in una organizzazione dialettica dei suoi termini.

Molti degli artisti che avevano aderito istintivamente a quel clima formale di sensorialità, primaria ma soggettiva, nel 1967 hanno intensificato la loro esperienza attraverso percezioni e ragionamenti più nitidi e concreti, soprattutto gli artisti di New York hanno strutturato le loro opere con sequenze ritmiche e contrapposizioni interne, che hanno rivelato la dimensione intimamente energetica del loro fluido spazio formale.

L'anno 1967 ha segnato per gli artisti europei una fase di esperienza più consapevole ed una maggiore circolazione delle idee e delle informazioni.

L'arte microemotiva europea si manifesta con una grande varietà di atteggiamenti formali; il suo aspetto secondario più importante è la costante tendenza all'"environment".

La differenza più evidente con la corrispondente esperienza artistica americana è il carattere schiettamente "oggettuale" e l'impiego significativo di procedimenti costruttivi, di natura tecnologica, automatici ed elementari, per esempio l'espansione delle plastiche, meccanismi chimici ed anche la costruzione pneumatica.

Gli artisti americani, pur scegliendo i materiali in modo significativo, impiegano schemi formali derivati dalla tradizionale dimensione del linguaggio artistico; sovente usano formule derivate da Duchamp; l'environment è diffuso soprattutto fra gli artisti della West Coast.

Io penso che dai primi sintomi all'attuale sviluppo, il lavoro degli artisti dell'arte microemotiva è andato molto avanti.

Ci sono state ambiguità e dispersioni di linguaggio, ma la percezione di base si è rivelata concreta e germinale, tanto da influenzare altre correnti artistiche già stabilizzate. L'attività dell'arte microemotiva oggi si articola in alcuni atteggiamenti espressivi diversi.

L'atteggiamento che per primo ha espresso un'idea "microemotiva" è quello che ha prodotto delle immagini di pura sensorialità: forme biomorfiche, superfici tattili, tensione di intrecci e così via.

Questo atteggiamento è quello maggiormente implicato all'esterno e all'interno di tutta l'arte microemotiva; per esempio, è in rapporto con la Funk art attraverso un gruppo di artisti californiani chiamati "Cool funk"; inoltre è costantemente presente nelle più recenti e tecnicizzate espressioni europee.

Gli esempi di questo primo atteggiamento sono:

Le strutture a rete e le circonvoluzioni di filo metallico di Adams. I sacchi modellati dal riempimento di sabbia di Barry Flanagan. I filamenti sensitivi di Eva Hesse. Le forme baccellate in fiberglass o le strisce in lattice di gomma di Bruce Nauman. Le superfici tattili di satin, garza, nylon di Keith Sonnier. Le strutture organiche in P.V.C. colato di Gerard Van Elk.

Inoltre i lavori di Bernard Höke (Berlino), Louise Bourgeois (New York), Baden, Harold Paris, Kenneth Price, Don Potts (California).

Un altro atteggiamento è quello degli artisti che rappresentano la nuova emotività con lo schema di una "tensione di compresenza"; elementi astratti ed elementi organici, si compongono in un'azione staticizzata, ma aperta e suggestiva. Gli esempi sono: le forme pneumatiche in espansione contrastata di Lars Englund. Le tracce geometriche mimetizzate nella natura di Richard Long. Le masse organiche in "schiacciamento" di Olle Kaks. I blocchi geometrici con parti "sciolte" di Gary Kuehn. Gli oggetti intersecati di luce al neon di Mario Merz. I "containers" di vinyl colorato trasparente di Frank Viner. Gli "schiacciamenti" e le "dilatazioni" di Gilberto Zorio.

Un terzo atteggiamento è quello che implica nell'opera una traccia del gesto costruttivo o del comportamento fisico dell'autore. Mi riferisco a questi lavori: le colate "manuali" di poliestere in due colori di George Pasmore. L'"impressione" e gli "arrangements" di Bruce Nauman. Le

colate di poliuretano in espansione di Ger Van Elk. Infine c'è l'atteggiamento di quegli artisti che impiegano materie, fenomeni fisici o chimici, o meccanismi che di per se stessi riproducono un movimento, previsto ma libero e sensoriale; l'artista si limita a disporre un rapporto pratico o visivo e ad avviare il fenomeno. Gli esempi sono: la parete "olfattiva" di dischi deodoranti in evaporazione di Boezem. Le colonne perenni in schiuma di sapone di Bernard Hoke. Le strutture cinetiche a movimento oleopneumatico di Richard Loncraine. Le superfici in perenne mutamento cromatico (cloruro di cobalto) di Gilberto Zorio.

Il riferimento che mi ha guidato nel distinguere tutte queste esperienze da altre analoghe, per il meccanismo o la suggestione formale, ma di senso diverso, è il superamento della staticità del "dato primario"; tutto il nuovo lavoro, infatti, esprime un'idea di "micromovimento" libero ed individuato.

in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 48-51.

### **Piero Gilardi, *L'energia primaria e gli artisti "microemotivi", 1968***

Mario Merz, uno dei nuovi artisti italiani, dice del suo lavoro: "...cerco quella energia che fluisce, libera ed aritmica come una musica indiana, dalla forma dopo che ne è stata dissociata la struttura primaria..."; egli ci dà una immagine di quella "energia primaria" che si trova prima e dopo la "struttura". Una famosa teoria fisico-astronomica di Hoyle e Littleton dice che sul confine del vuoto assoluto l'energia primaria produce quattro nuovi atomi al secondo; contemporaneamente la stessa fonte di energia primigenia alimenta, all'estremo opposto dell'universo, la continuità entropica dei sistemi superorganizzati. Molti dei lavori di Merz sono fatti di un oggetto "archetipo" intersecato da una linea di luce al neon: la materia e la struttura si divaricano liberando l'immanente energia primaria dell'oggetto.

Nel febbraio del 1968 alla galleria Leo Castelli, Bruce Nauman esponeva, tra le altre cose, un lavoro in tubo al neon intitolato: "My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically"; quella immagine rappresentava in modo emblematico l'attuale rapporto tra l'individuo e le strutture. C'era un gesto spontaneo ed individuato che deformava la scrittura e c'era un dato convenzionale riconoscibile, l'azione individuale "coesiste" con l'azione strutturale e trova una nuova "qualità" di libertà.

L'intera dimensione mentale dell'uomo tecnologico è permeata da un analogo atteggiamento individuale di "consapevole primarietà". Nella realtà strutturale tutto è ormai spiegabile e il meccanismo delle cause e degli effetti ha perso ogni interesse percettivo.

Le teorie socio-culturali di McLuhan hanno chiarito, attraverso l'esempio dei "media", che l'azione nasce e si esaurisce in se stessa: la creatività dell'azione retrocede al momento della "intenzionalità".

Un rapporto primario tra l'azione e l'intenzione costituisce l'oggetto delle "strutture primarie" e della "minimal art"; Larry Ben parlando in Italia con l'architetto Sottsass diceva: "...il mio lavoro assomiglia a una cosa che viene dal vuoto e vive unicamente nell'attimo dell'impatto con il pieno".

Adesso Nauman, Merz ed altri artisti che io chiamo "microemotivi" e che sono sparsi in America ed in Europa, rivolgono la loro attenzione al "fluido" della intenzionalità e della contemplazione; l'oggetto degli artisti microemotivi è l'energia primaria.

Nel 1965 questo nuovo oggetto cominciava a manifestarsi in espressioni artistiche che implicavano il “tempo psico-fisico” dell’autore e la “percezione sensoriale” dello spettatore. D primo di questi elementi è visibile soprattutto nel lucidissimo lavoro di Nauman (San Francisco), ma anche nelle reti e negli intrecci fatti a mano da Alice Adams (New York) e nelle impressioni manuali di George Pasmore (London); il secondo costituisce un carattere generale dell’arte microemotiva ed è visibile anche nella “funk art”.

Nel 1967 alcuni artisti europei hanno sviluppato in modo soggettivo un “modello” di carattere scientifico dell’energia primaria. I lavori di Gilberto Zorio (Torino) sono una immagine di energia molecolare, realizzata attraverso fenomeni fisici e chimici; le sue superfici “idrometriche” cambiano di colore con il cambiare dell’umidità atmosferica (cloruro di cobalto). Per Zorio il fenomeno chimico dà luogo “...a un movimento prevedibile ed automatico, ma sempre diverso e magico nelle sue manifestazioni contingenti”. Le invasioni di schiuma di sapone che David Medalla realizzava a Londra nel 1968 rappresentano l’indicazione di una analoga idea di movimento molecolare.

Richard Long (Londra) mette a fuoco un altro aspetto speculativo dell’energia primaria: la sua estensione globale. Nel novembre del 1967 mi scriveva: “The last time you were here in London I was away on my bicycle putting up a sculpture which surrounds an area of 2401 square miles”. Altri suoi lavori sono dei cerchi concentrici ritagliati nell’erba o tracciati in bianco tra gli scogli di una spiaggia; la organica penetrazione del paesaggio naturale assimila le tracce primarie di Long alla “presenza energetica” dello spazio totale.

Anche una recente esperienza di Bob Morris, la “camera di vapore”, esprime una idea di “presenza globale”; egli ci è arrivato attraverso una logica strutturale iniziata dai lavori in rete metallica e poi in fiberglass traslucido. Quasi tutti gli artisti che lavorano con forme pneumatiche partecipano alla espressione di una presenza globale; essi assumono l’aria come materia ed energia dei loro oggetti collegandone lo spazio “interno” allo spazio “esterno” e atmosferico. I più vicini alle espressioni microemotive sono: Boezem (Amsterdam), Lars Englund (Stoccolma), Robert Israel (New York) e Irving Shaw (Londra).

Boezem usa l’aria anche in altro modo: in un suo “Lucht show” realizzato quest’anno in Italia, alcuni ventilatori oscillanti fanno sventolare tende e tovaglie di nylon in un movimento sottile e vario; nella stessa mostra questo artista olandese ha allestito una “tenda olfattiva” fatta con dischi di naftalina in evaporazione: la percezione degli elementi visivi e la sensazione olfattiva si ricompongono in una percezione mentale “aperta” di energia imponderabile. Bernhard Höke dà allo spettatore una analoga percezione con le sue “froth columns”; due contenitori cilindrici agitano acqua e detersivo generando a ciclo perenne due colonne di schiuma; questo lavoro ricorda anche il “moto perpetuo libero” di Zorio.

Un altro gruppo di artisti microemotivi realizza una immagine dell’energia primaria attraverso mezzi più semplicemente formali e psicologici.

Nel 1967 Olle Kaks (Stoccolma) ha realizzato per il Gävle Museet un gigantesco ed immobile “meccanismo di schiacciamento”: un grosso cilindro è posato su una lunga forma gonfia, della quale una parte è rappresentata già schiacciata; la enfatica caratterizzazione delle superfici svuota la forza della “azione” e dà al meccanismo una tensione puramente allusiva; attraverso questa tensione Kaks estrae dal monumentale oggetto una immagine dell’energia primaria. Frank Viner (New York) ottiene un risultato analogo organizzando i suoi “containers” di vinyl colorato con una forte “tensione allusiva” nel gioco tra pieno e vuoto, tra contenuto e contenitore. A New York Keith Sonnier lavora con satin, garza e altre materie sensoriali per

creare le ambigue superfici dei suoi oggetti astratti: l'allusività visiva, l'inganno tattile producono una percezione puramente mentale ed emotiva.

Nel 1967 Ger Van Elk (Amsterdam) partecipava ad una esposizione nel famoso parco Keukenhof di Lisse; il suo lavoro consisteva in una sequenza di sette espansioni di poliuretano color verde metallizzato sull'erba; egli spiegava: "...volevo che queste forme risaltassero sul prato ma che contemporaneamente restassero mimetizzate, in modo da rappresentare una 'presenza' consapevole ma misteriosa".

Interpretando quest'ultima affermazione di Van Elk possiamo chiarire molto bene la differenza di "meccanismo" tra le espressioni "microemotive" e quelle "minimal": se l'oggetto di Bell percorreva il vuoto e viveva "...unicamente nell'attimo dell'impatto con il pieno", l'oggetto di Van Elk vive fluidamente "a cavallo" tra il pieno e il vuoto.

L'intero gruppo degli artisti microemotivi ha sviluppato un linguaggio libero ed aperto che non produce solo il tradizionale oggetto artistico: sovente il loro lavoro è vicino all'happening e si concreta in "environments" sensoriali (Boezem), percettivi (Viner), scenici (Kaks) ed ecologici (Long): inoltre ci sono gli "eventi" immaginari come il "Weather Report" di Boezem, il "Vulcano Perenne" di Zorio e le sculture "geografiche" di Long.

Queste innovazioni di linguaggio corrispondono alle innovazioni metodologiche che attualmente coinvolgono l'intero environment della cultura occidentale.

Il comportamento degli artisti microemotivi sembra aderire a un "rituale percettivo" collettivo e globale: è un circuito mentale libero ma integrale come il circuito della "informazione elettrica" postulato da McLuhan.

Analogamente alla filosofia del "dissenso", alla "psicoterapia del Logos" e alla decadenza dell'"industrial design" la nuova metodologia dell'arte microemotiva è un sintomo dell'esigenza di eliminare le sovrastrutture della società tecnologica; lo scopo di questa esigenza corrisponde alla condizione individuale prefigurata dall'arte microemotiva: una primaria libertà emotiva parallela ma autonoma all'azione strutturale.

in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, pp. 101-102.

### **Renato Barilli, *Un informale tecnologico?*, 1968**

Per chi, come il sottoscritto, è nato alla critica d'arte pressappoco ai tempi dell'informale non può non essere motivo di compiacimento l'attuale rilancio di forme "aperte", lo spostarsi dell'ago della bussola tutto in favore di un'arte vigorosamente spaziale e spettacolare. Naturalmente, si tratterà subito dopo di passare a cogliere i caratteri distintivi delle opere "aperte" di oggi rispetto a quelle di dieci o vent'anni fa. In tal senso, non credo che possa funzionare come discriminante il concetto di "primarietà" di cui pure si fanno vanto le ricerche attuali: giacché sul primario, sul precategoriale, sul "mondo della vita" anteriore a ogni distinzione troppo chiusa ha già posto, come ben si sa, un'ipoteca non facilmente rimovibile tutto il precedente clima informale.

Si dovrà dire piuttosto (e mi pare che in qualche misura ciò non sia sfuggito a uno dei più attenti testimoni della ricerca odierna, Germano Celant) che il "primario" informale non usciva da una superstite area di rappresentatività, di imitazione. Si trattava di rappresentare il primordiale "essere al mondo" dell'uomo, di concentrarlo in una elementare simbologia in chiave cosmica.

Ma soprattutto, il “primario” di quegli anni, forte dell’iniziale entusiastico avvistamento da parte di pochi artisti solitari, e di un compito reattivo rispetto a decenni di inibizione formalistica, voleva essere ostinatamente contro il “secondario”, intendendo con quest’ultimo termine la vasta area dei prodotti artificiali e dei progetti mentali, il mondo dell’uomo e della tecnica come pellicola sovrapposta a un più elementare e consistente mondo della natura e della materia. Di qui veniva, agli artisti informali, l’obbligo di compiere una regressione, abbandonando le spoglie della civiltà e del lavoro umano.

Per dirla in rapida formula, il “primario” cui ci si ispira si differenzia da quel suo ormai illustre e storico antesignano per il fatto di volersi realizzare non più contro, ma dentro il mondo secondario della tecnica, dei manufatti, di tutto ciò che costituisce il nostro orizzonte e panorama quotidiano. Cade così la proscrizione nei confronti delle materie plastiche e di tutti i nuovi media della civiltà industriale; cade, ancora prima, l’attrito spettacolare e l’opzione obbligata tra fisicismo e mentalismo, nel senso che ora anche i progetti mentali, le mappe, le indicazioni di massima potranno essere accolte, a patto che non operino nella stessa direzione della tecnica e dell’industria, ma si ripromettano di conseguire rispetto ad esse una liberazione “primaria”, pur fiancheggiandole in apparenza per lungo tratto. Il risultato finale resta, come ai tempi dell’informale, di orgogliosa inutilità, di ridondante spreco vitalistico, ma certo appare largamente mutata la tattica che, ripeto, non consisterà più in un attacco frontale, ma per così dire in un aggiramento, in un venire a patti, in un sottile mescolarsi e confondersi di propositi. E poi soprattutto si impone quel carattere differenziale cui accennavo sopra, cioè l’aspetto “presentativo”, piuttosto che rappresentativo, di cui bisogna dar atto agli odierni “accadimenti”, rispetto a quelli, trascritti per lo più sulla tela, degli informali. Assistiamo cioè a uno strano scambio incrociato di prerogative: l’informale, caldo e virulento nei mezzi e nelle intenzioni, si atteneva tuttavia a un sistema di riferimenti (il quadro) ancora convenzionale; lo *happening* dei nostri giorni, “freddo”, scaricato emotivamente, ovvero “micro-emotivo”, come direbbe Piero Gilardi, consegue d’altra parte una più ampia e incondizionata liberazione nei suoi modi di manifestarsi. Quello che si guadagna in estensione, si perde in intensione; o in altre parole l’esplosione si dilata, ma ciò facendo vede raffreddarsi (e non può essere altrimenti) le sue schegge e i suoi frammenti.

Se la primarietà che oggi ha corso va così intesa, converrà tutelarla da interpretazioni riduttive, e soprattutto dalla tentazione di porla in alto, al vertice di una piramide: primarietà come purezza ed essenzialità originaria, come sogno e miraggio di concentrazione, di ritorno entropico a pochi archetipi elementari. La stessa fortunata etichetta di Celant, l’arte povera, non sfugge forse a questo pericolo. E il discorso qui va subito allargato fino almeno a comprendere il teatro “povero” di Grotowski, che certo anche Celant ha avuto presente nel proporre la sua formula. La “povertà” può essere accettata come disposizione ad accogliere tutto quello che si dà oggi, e così come si dà, senza filtri schifiltosi né in una direzione sublimante, e neppure in direzione discendente, verso un compiaciuto inferno vitalistico di specie informale. Il banale mondo e orizzonte tecnologico può essere un paradiso, pur di “saperci fare”; anche con i suoi più grigi e anonimi materiali di assoluta mediocrità si possono ricavare cose favolose, e senza neppure dover operare violenti sforzi e trasposizioni. Ma d’altra parte la “povertà” può anche essere, come indicavo prima, il pericoloso miraggio di un ritorno a un primordio di mezzi puri, la ricerca di ciò che, nelle arti o nel teatro, è assolutamente specifico, la plasticità nuda, il gesto denso e contratto. Al limite, come ben si intende, troviamo le “strutture primarie” nordamericane, che pur avendo nominalmente inaugurato l’attuale rilancio della primarietà, nella nuova accezione postinformale, non mi sembra possano monopolizzarla interamente. Già

in altra occasione ebbi a contrapporre alla loro primarietà “dall’alto” quella più correttamente emergente “dal basso” di cui pare dotata la Funk Art californiana: la quale d’altronde ha forse il torto di essere ancora troppo simbolico-rappresentativa, calda ed emotiva in senso para-informale.

Queste poche righe non possono terminare senza avvertire che non tutto nel panorama attuale (e perfino in questa mostra) è “apertura”, proscrizione di ogni elemento nozionale, rigoroso contenimento a un livello preiconografico. Al contrario, sussiste oggi anche un vasto filone che gioca deliberatamente sulle nozioni chiuse, sulle voci del lessico e del vocabolario, sfruttando metodicamente lo scandalo di riuscire a tornare a dire, a nominare oggetti apparentemente impossibili, banditi da tempo da ogni fruizione estetica. Quando ad esempio Pascali giunge a “dirci”, ovviamente per via arguta e impensata, il baco da seto(la), o il mare, o la terra, o la leggenda popolare di Cita e di Tarzan, si muove deliberatamente a un livello “secondario” di segni, di simboli, non rinunciando ovviamente al piacere di incrociarli tra loro. Comunque, un simile programma di lavoro non mi pare si possa dire del tutto concomitante con quelli di un Boetti, di un Merz o di un Zorio. Ma nessuno dovrà mai essere incoraggiato nella deleteria fiducia che l’attualità si concentri di volta in volta in una prospettiva unica.

in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell’arte*, De’ Foscherari, Bologna 1968.

### **Germano Celant, *Azione povera*, 1968**

Inizialmente, 1966-67, era lo stimolo a verificare il proprio grado di esistenza, l’apporto del proprio esserci, il tentativo di proiettare e recuperare il represso, la necessità di costruire oggetti in cui riflettersi e focalizzare il rapporto osmotico tra pensiero e materia, intuizione e costruzione, era un procedere per binari paralleli, arte e vita, alla ricerca del valore intermedio; oggi è l’esigenza di identificarsi con l’azione ed il processo in corso, la tensione ad attivizzare la dimensione psicofisica del comportamento fattuale e mentale per sfuggire all’utilizzazione del prodotto originato e dell’oggetto creato, siamo cioè al tentativo di uscire dall’integrazione oggettuale per sbloccare ogni sperimentazione fattuale dall’alienazione all’oggetto e dall’oggetto.

Non più pensare e fissare, percepire e presentare, sentire e bloccare al tempo stesso la sensazione materializzandola in un oggetto, che aggiunga energia al sistema, ma agire e togliere energia, mescolarsi alla realtà, attraverso il proprio corpo e la propria dimensione mentale, sino all’annullamento totale. Ricerca quindi dei rapporti vitali e dialettici con la realtà e rifiuto delle ricette e dei dettagli rassicuranti che rispondono alle aspettative del sistema e dell’intellettuale tecnologico, rifiuto dell’esserci come esporsi in un altro da sé per una completa osmosi tra azione e corpo, pensiero e corpo, energia ed individuo, consumo immediato dell’evento critico-estetico, direttamente posto fuori consumo, e passaggio diretto dall’arte povera all’azione povera.

Gli artisti e i critici oggi sembrano non credere più nel moralismo dell’oggetto, ma credere nell’estrema moralità del proprio fare ed agire, giungono anzi ad annullarsi nel fattuale, tanto da soccombere drammaticamente dinnanzi ad una realtà più incalzante e presente, la realtà sociale. Così, in noi tutti, la scelta si va spostando verso azioni contingenti che si presentano lontane da qualsiasi apologia oggettuale, l’attività criticoestetica si traduce in un agire libero ed eversivo, che

dissolve la mimesi, e non ammette estensione oggettuale e non si concretizza in presentazioni addizionali e produttive, ma in atti che possono risultare soltanto crito-politici. Si sta cioè optando per un'integrazione sociopolitica del proprio fare al fine di eliminare la divisione specialistica e classista che porta alla frantumazione della carica eversiva e propulsiva.

Le azioni diventano contingenti, foniche e scritte, non lasciano tracce utilizzabili o strumentalizzabili, non più un episodio che dura un tempo lungo attraverso un oggetto, ma una storia continua di episodi variati e in continua trasformazione, un'accelerazione ed una dilatazione della propria prassi operativa che seguono la spinta e gli stimoli del "movimento complessivo", una anarchica spontaneamente organizzata che rompe con i bisogni determinati e programmati, che dissolve l'equilibrio per uno spontaneismo che identifica modificatore ed azione modificante, senza che questa rientri nel già acquisito ed acquisibile. Così la vita diventa un continuo tableau vivant attraverso cui ognuno suggerisce, non più "la sintesi di quello che si ricorda e che si vede" e una rappresentazione in materia del proprio pensiero, ma una possibile strategia socio-culturale, in cui processo eversivo e gnoseologico giungano alla frantumazione del sistema di dittatura industriale. Oggi, infatti, in cui il contesto quotidiano si è trasformato in "scena", in cui l'intellettuale, lo studente e l'operaio "recitano" sradicati ed isolati, ancora privi di tensione affettiva sul reale, l'unica possibilità di vita sembra risultare il teatro, cioè il rapporto tra attore (l'operaio che sciopera, lo studente che incendia le macchine ed alza barricate e l'intellettuale che collabora con ambedue) e la globalità.

Lo stimolo da prodursi è quindi da dirigersi un verso l'alto, ma verso il basso per ottenere una "recitazione" globale direzionata secondo linee spontanee sollecitate dalla collettività stessa, bisogna insomma offrire continuamente alla collettività l'occasione recitativa. Il problema non è più quello di offrire delle ricette, quali possono risultare gli oggetti estetici, ma di sensibilizzare o agilizzare la sensibilità del pubblico attraverso azioni che conducano ad una nuova immensificazione percettiva, realizzata mediante la corporeità e la coscienza.

Osmosi dunque tra le varie forze critopolitiche, operai+studenti+intellettuali, eliminazione del "corporativismo", chiaramente e pericolosamente reazionario e reattivo, compresenza di tutte le particolari cariche eversive, per un intervento che non sia più specialistico o specifico, ma che acquisti di volta in volta particolare funzione nella situazione contingente in cui viene ad esplicarsi, nuova destinazione dell'azione eidetico-pratica per un'accelerazione dei punti di crisi e di attrito tra "classe che frantuma" e classe che costruisce per distruggersi. Tutto questo al fine di creare una nuova classe che al nomadismo linguistico e gnoseologico accompagni il nomadismo dell'azione. Niente più oggetti finalmente, ma fatti ed azioni che espongano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia di frantumazione, una metodologia che derivando dall'integrazione fra conoscenza tecnico-linguistica e prassi gnoseologica permetta l'organizzazione di un spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento ed azione, tra dimensione psicofisica e lavoro.

in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, De' Foscherari, Bologna 1968.

### **Maurizio Calvesi, *Arte come processo distruttivo*, 1968**

Si parla di dimensione estetica, come di qualcosa che allarghi l'orizzonte dell'arte, entrando nella vita; in questo senso tutti optiamo per una nuova dimensione estetica, ma non sappiamo di preciso in che cosa possa consistere, come sia definibile. Siamo tutti d'accordo anche su un'altra

constatazione, il superamento del prodotto. I nuovi valori debbono manifestarsi per una via che sia più vicina all'esperienza in atto, al processo nel suo farsi, che non al processo compiuto e oggettivato in un prodotto da mettere in circolazione.

Questi problemi si possono storicizzare, forse: non per parlare di essenza dell'arte, ma di uno dei meccanismi costitutivi dell'operare artistico, il processo creativo. Questo si è posto spesso, miticamente, come riproduzione del processo di creazione o formazione del mondo. Intendo nell'arte antica. Debbo rifarmi ora a miei studi in corso e a conclusioni del tutto personali: credo comunque che la componente alchimistica, specie nell'arte del Rinascimento, sia stata fortissima. Un artista come Giorgione, dipingendo, non tanto intendeva riprodurre la realtà secondo la nozione del quadro come finestra aperta sul mondo, ma piuttosto, ed è dimostrabile, intendeva riprodurre "alchimisticamente" il processo della creazione, agire sulla materia per estrarne una forma: una forma armonica, fusa, elaborata e "congiunta" nei suoi elementi, un'essenza spirituale di armonia che, per Giorgione, corrispondeva alla legge di equilibrio ciclico dell'universo. Si chiudeva in studio come gli alchimisti si chiudevano in laboratorio per cercare di trasformare una materia in un'altra. Che cosa tentavano di fare? Tentavano appunto di ritrovare i meccanismi della creazione e della sublimazione della materia fino ai livelli dello spirito. Dunque per Giorgione la pittura era una metafora, un processo metaforico, comunque un processo che apriva, per vie magiche, uno spiraglio alla Conoscenza.

Una simile esigenza è spesso riscontrabile nell'arte di tutti i tempi, la quale ha inteso riproporre, come appunto sotto metafora, i processi di genesi, di sviluppo, di divenire del mondo e della stessa società. L'arte in sostanza ha infinite volte cercato di attingere il Processo, con la P maiuscola, mitizzandolo dunque. Il mito per eccellenza, del resto, è il mito del Ciclo, cioè del processo che torna su se stesso. Ora il ruolo svolto dal mito nell'arte è sempre stato fondamentale ed il valore attribuito al mito serve anche per comprendere il rapporto con la società. Un esempio tipico è quello della Grecia antica dove la vittoria del mito chiaro sul mito scuro corrisponde alla nascita della democrazia di Pericle; alla mitologia chiara del tempo di Pericle corrisponde la concezione classica del mondo, dell'uomo e della società, una concezione ordinata. Ordine sociale e ordine naturale si alimentano, in ogni tempo, del medesimo mito. Il processo, il ciclo, il mito, questi valori di cui l'arte si faceva interprete hanno corrisposto, in sostanza, ad un principio di ordine che si voleva riscontrare e salvaguardare nella società stessa. Oggi la produzione artistica mette decisamente a nudo l'elemento processuale, cioè il problema del divenire; ma lo mette a nudo al di fuori di ogni mitizzazione. Quindi il processo che si verifica nell'opera d'arte non è più la riproduzione, la mimesi alchimistica di un processo con la P maiuscola che si appoggia ad un'idea mitica la quale a sua volta si rifletta in una struttura sociale; ma è una pura metafora del divenire proposta al di fuori del mito, quindi al di fuori di un principio di ordine. In sostanza mi sembra di poter dire che mentre il processo della pittura antica sottintendeva, comunque, una estetica dell'ordine, anche se era un ordine romantico, cioè conquistato attraverso una lotta di luci e di ombre, oggi abbiamo invece un'estetica del disordine, per così dire; cioè un'estetica che si pone come negativa, come metafora (insisto su questo vocabolo), di una negatività, di una disgregazione, che sono in atto nella società con la perdita dei "valori".

Se così stessero le cose quale potrebbe essere il compito del critico? A mio avviso continua ad essere un compito di interpretazione, dover spiegare la metafora che è insita come sempre nel fare artistico. Naturalmente con una differenza: che ora si tratta di interpretare e in fondo di estendere in qualche modo un processo e un'azione espliciti. Fatalmente ci troviamo ad essere coinvolti in questa azione di disgregamento e di disordine; non perché l'opera d'arte possa avere

la forza di agire in modo diretto sulle strutture della società, ma per la sua forza indiretta, attraverso situazioni che non solo propone, ma sottolinea, propaga ed insinua nelle coscienze.

in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 190-191.

### **Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, 1969**

Negli ultimi due anni sono apparse sulla scena internazionale le risultanze di un processo artistico che ha rigettato finora ogni tentativo di definizione stretta. L'apparizione di quest'arte non ha seguito le regole della tradizione del nuovo. Eclettismo stilistico e indifferenzialità di linguaggio, recuperi e osmosi, fanno piuttosto pensare a una "novità della tradizione". Né si è presentata come un'arte "che nessuno avesse lo stomaco di digerire"; gli ultimi a volerla furono inizialmente gli artisti pop: dopo di loro, i minimal hanno coscientemente favorito un'arte da etichetta. Ora sembra che i nuovi artisti ci siano riusciti: niente etichetta. Ciò non toglie che abbiano già un certo mercato. Con l'attendismo dell'avanguardia è finita anche la pretesa di un apparente anticonformismo.

In Italia è stata chiamata Arte Povera (Celant), con un accento particolare sullo spostamento d'interesse dall'oggetto al soggetto, dalle cose all'uomo, che esprime una realtà univoca e non più ambigua. In America la povertà dei materiali è stata assunta con il termine di *raw materialists*. Ma ce ne sono altri: "anti-forma" indica una plasticità che "accade" ed evita le forme – Process Art mette l'accento sul processo più che sul risultato – e l'intensità intellettuale di certe opere viene assunta come Conceptual Art. Altra definizione, coniata da Gilardi per una visione d'insieme, è "arte microemotiva", che rileva l'indubbia "emotività" racchiusa in alcune opere e la loro mancanza di progettazione. Siamo, come si vede, di fronte a un'arte largamente basata su un pensiero non-selettivo e non-discriminante. Anche il tentativo americano di unificazione che va sotto il nome di Earthworks Movement (patrocinato dalla Dwan Gallery), sembra indicarlo: l'intellettualità occidentale è calata nella natura, nella sua indifferenziata fisicità e materialità – ciò che rimanda infine al poeta (William Carlos Williams) quando diceva che "non ci sono idee se non nelle cose".

Da Torino a New York, da Roma a San Francisco, gli artisti europei e americani hanno via via scoperto notevoli corrispondenze. Questa insospettata compresenza di esperienze estetiche fondamentalmente simili fa pensare a una particolare "condizione estetica" in espansione. Sono esperienze che accomunano oltre lo spazio gli italiani Pistoletto, Zorio, Prini, Anselmo, Boetti, Merz, Kounellis, Pascali e altri, con gli americani Nauman, Serra, De Maria, Heizer, Andre, gli olandesi Boezem e Van Elk, gli inglesi Long, Flanagan e Loncraine, i tedeschi Ruthenbeck, Lohaus, Höke ecc. Esse si ricollegano oltre il tempo, come per Joseph Beuys, artista più che quarantenne, maestro dell'ultima generazione tedesca ma sconosciuto qui da noi fino all'estate scorsa. Lo stesso Morris, caposcuola dei minimal, rientra con le ultime sue teorie "anti-form" nell'attuale clima. Tutte queste esperienze non costituiscono un movimento, ma sono un modo di pensare: più esattamente, un modo di realizzare praticamente questo nuovo pensiero.

Non è un'arte sulla vita, né un'arte sull'arte, ma certo riguarda la "condizione umana". Quando Zorio e Nauman, Prini e Serra, scoprono una sostanziale affinità nei loro lavori riprodotti sulle riviste, pur senza reciproca influenza e con opere l'una diversa dall'altra, si riconoscono necessariamente coinvolti nei medesimi condizionamenti che li hanno portati alle medesime

opzioni. In genere, questi artisti hanno acutamente valutato le forze prevaricatrici che distruggono e discreditano le nuove idee artistiche, sono consapevoli dei cicli di obsolescenza e delle illusioni sociali, sanno ciò che il pubblico e gli specialisti si attendono da loro. La loro arte vuole essere una risposta a tale situazione, una risposta positiva, ma senza adattarsi: non si limitano più a sopravvivere, ma oppongono una controstrategia. I loro lavori hanno abbandonato l'usuale terreno d'indagine tra arte e vita – adesso materializzano una ricerca di vita, e di vita liberata.

### *La condizione estetica*

È a Torino, nell'estate 1966, che si avviano queste esperienze con la mostra *Arte abitabile* alla galleria Sperone, mentre Pistoletto espone i suoi *Oggetti in meno*, direttamente nel suo studio, preannunciando la successiva risoluzione di aprire il suo studio a tutti e l'attuale modello comunitario. Contemporaneamente, Pascali e Kounellis sviluppavano lo stesso discorso insieme con altri artisti a Roma, attraverso la galleria L'Attico. Questa localizzazione è sintomatica: la creazione sembra più favorita laddove abbiamo una struttura sociale oggettivamente più repressiva. Conservatrice e ben ordinata, la società opulenta di Torino ha agevolato la risoluzione decisa, il netto "non c'è altro da fare" di giovani artisti privi di illusioni. Una società che può permettersi una "frangia" fuori dal sistema: questi artisti non sono neppure più chiamati a integrarsi, e lo sanno. Così, nasce la condizione estetica. Più precariamente, la società di potere tipica di Roma ha favorito negli artisti predisposti la regressione al primario, l'uscita verso l'immaginario soggettivo. Vale la pena notare l'assenza di simili esperienze a Milano, dove il dinamismo sociale coinvolge tutti, in una tensione a "migliorare la vita" che conduce i suoi artisti all'attuale professionismo. Al contrario, lo spirito delle esperienze torinesi e romane vive già in una visione postindustriale e post-tecnologica. Vuole "cambiare la vita" cambiando di civiltà.

Per molti di questi artisti la decadenza del rapporto tra l'arte e la società moderna è ormai totale. Tale constatazione, più o meno cosciente, è in genere condivisa dall'intero settore avanzato dell'arte. Da una parte, si tentano recuperi a ogni costo: sono i multipli, le programmazioni, le attivizzazioni di tecniche e di spazi; è l'estetica dei procedimenti, l'arte tecnologica, e ogni altra forma espressiva consapevole che ogni cultura muta con il mutare degli strumenti del comunicare ("il medium è per qualche tempo il messaggio"). Dall'altra parte, si tenta per cominciare il recupero di se stessi con un'esperienza in prima persona. Molti di questi artisti hanno un'acuta coscienza del trasformismo in arte: lo rigettano allora insieme con l'idea di evoluzione, progresso, sviluppo, così come rifiutano la delega agli strumenti. Per loro il primo strumento del comunicare è l'uomo, la mutazione comincia dal soggetto.

### *Tregua linguistica*

In *2001: Odissea nello spazio* Stanley Kubrick fa comparire attraverso tutti i tempi, le civiltà e gli spazi, un misterioso monolito come testimonianza di una "intelligenza superiore". Ricorre pure a diversi stili, dal minimal allo psichedelico. Ugualmente, gli oggetti di questi artisti e le loro esperienze non fanno questione di stile, usano tutti i linguaggi perché non hanno alcun problema di linguaggio. Alcuni si situano oltre l'oggetto, come reperti esperienziali da esibire pro-memoria, ma contro ogni logica attesa. Tutti comunque vanno oltre qualsiasi specifico linguistico, sia spaziale, percettivo, plastico, che simbolico o metaforico. Con la natura viva del

romano Kounellis, gli oggetti rituali di Pistoletto, i processi fisicizzati di Zorio e Anselmo, le nature liberate dei Merz, e le sequenze oggettuali di Prini, Calzolari, Boetti, l'opera d'arte vive con la presenza e la partecipazione di un pubblico attore tra cui sovente agisce l'artista stesso. Anche questi oggetti sono intesi a testimoniare una "vita superiore", convogliata da tutto l'orizzonte culturale verso il presente.

Con le loro esperienze così poco ideologiche, questi artisti così poco politicizzati hanno tuttavia fatto alcune scelte chiare ed elaborato nuove pratiche per attuarle. Contro l'attendismo dell'avanguardia, hanno abbandonato ogni pretesa di novità: niente espressioni di punta, arte avanzata, proposte evolutive; se introducono materiali mai prima usati in arte (terra, amianto, piombo, grafite, ghiaccio, uccelli, cera, catrame, reti, sostanze chimiche ecc.) è per ragioni di comodo, in primo luogo, e poi per intenzionare il loro rapporto con la realtà il più possibile libera e fresca. Altra tattica, favorire la collaborazione verso lo spirito comunitario. E così che con Pascali e Pistoletto si è cominciato a eliminare l'opera in quanto discorso, coerenza, uniforme linguistica utile al mercato; tutti i linguaggi essendo possibili, la reale struttura linguistica è la sequenza di atti e di oggetti sempre diversi, di comportamenti e processi con cui questi artisti cercano un'uscita dalla competitività e dalla mercificazione; alcuni non producono più oggetti ma spettacolo, creazione fluida in osmosi con il teatro. Al mercato si oppone così un pubblico partecipe. Ma questa tregua linguistica pare anche diretta, io penso, contro la creatività come potere, in una situazione sociale che trasforma l'esercizio della forza creatrice in esercizio di potere, la creazione in "status symbol". L'arte trova forse qui il suo punto nodale: conciliare l'esigenza quasi biologica del creatore che vuole esprimersi compiutamente e individualmente, e soprattutto la realizzazione di una creatività generalizzata, con la struttura di ogni ordinamento sociale. Anche qui, come tentano di fare i nuovi artisti, la risposta va data in prima persona.

### *Alfabeto per la materia*

Se Mario e Marisa Merz, se Prini e Zorio, Boetti e Anselmo, disponessero di materiali Minnesota o Dow Chemical avanzatissimi, di schemi logici e relativi computer della IBM, non mancherebbero di usarli. Ma allo stesso titolo dei materiali artigianali e casalinghi che si ritrovano. Cioè, come processualità in cui coinvolgersi totalmente, come strumenti di un'esperienza liberatoria e di un'affermazione dei loro bisogni originari. Così come rifiuta il mondano, quest'arte teme la ricchezza tecnologica; non ha bisogno neppure di dichiararsi anti-tecnologica; tutto è a sua disposizione, tutto dipende dalle sue necessità strumentali. L'orientamento nettamente antropologico da cui muovono queste ricerche assegna alla materia, e quindi all'oggetto, i caratteri di un bricolage mentale e comportamentistico.

"Naturale-artificiale" è un tema tecnologico. L'antropologia preferisce dire "Natura-Cultura". Dopo Lévi-Strauss queste due nozioni non sono più necessariamente opposte: presentano anzi strutture identiche, i prodotti della cultura non si distinguono essenzialmente dai prodotti naturali, il linguaggio obbedisce alle stesse leggi che regolano le cellule. Per un'arte come questa, che fa visibilmente e plasticamente convergere natura e cultura in una sostanziale unità, l'identificazione è processo corrente. Molti lavori infatti nascono come ritmo psicofisico (Marisa Merz), estensione della manualità e agibilità (Anselmo, Mario Merz, Prini, Calzolari), reazione chimico-fisica (Zorio). Inoltre, questa identità natura-cultura traduce l'altro aspetto non meno importante dello spirito di queste opere: cioè, l'assunzione di dati reali univoci e fuori dall'intrattenimento dell'ambiguità.

Nasce così un nuovo alfabeto per la materia. Se il linguaggio vive come le cellule, l'opera d'arte che lo materializza ha l'arco di vita che gli assegna l'artista, e infatti molte di esse durano una mostra, il tempo di un'alchimia. La materia evapora e diventa un'operazione, un rapporto: due idee espresse da due cose successive. Non ci sono qui nuovi materiali, come c'erano nuove immagini per l'arte pop, ma solo strumenti di fortuna per chi vuole affermare in un incontro di autenticità i propri bisogni originari. E il senso di natura è tale, che l'atteggiamento degli artisti verso natura e materia s'impronta alla nonviolenza, contro l'idea di dominio che il pensiero occidentale ha sempre esercitato su di loro, come idea di conquista scientifica.

### *Alfabeto per il corpo*

Superati i concetti di metafora e azione indiretta, alcuni di questi artisti hanno affrontato l'ostacolo maggiore: fare un'arte che sia agire diretto. Per creare un'opera che fosse ciò che restava di un'opera precedente, Prini l'ha gettata da una finestra. Ad Amalfi, in ottobre, sono state eseguite altre "azioni". Difficile non interpretarle, non scinderle in significante e significato, ciò che riporta alla metafora e all'agire indiretto. In genere, una soluzione consiste nel lavorare oltre l'oggetto – l'oggetto in sé, come risultato concreto e percettivo – verso lo spettacolo, in unione con il teatro. Ciò è apparso anche un modo di rispondere al potere mercificante che investe ogni prodotto artistico, all'uso dell'artista come ricchezza.

Dopo aver abbandonato stile e autorealizzazione linguistica, l'artista rinuncia al contesto oggettuale e ai materiali di fortuna, per un'ulteriore e irreversibile intensificazione del suo operare e del suo essere nel mondo – per servirsi soltanto del suo corpo. E teatro vuol qui dire Artaud, Living Theatre, Grotowski e simili. Questa osmosi tra arte visiva e teatro sembra promettere un nuovo sbocco alla "immaginazione al potere", un nuovo alfabeto per il corpo necessario a entrambe le sponde. Un corpo che già in alcuni tentativi anticipatori a Roma e a Torino, e limitatamente al settore arte, ha avuto funzione di effetto e non di oggetto, nonché di rapporto tra ceti sociali diversi ma ugualmente tesi a creare nuovi fronti di autenticità; sensibilizzarsi a livello di corpo vuol essere allora la risposta più radicale che fa coincidere medium, messaggio e ricezione.

Con l'alfabeto per il corpo, tale esperienza è destinata a fondare e diffondere la pratica di una condizione comunitaria che realizzi quella estetica, passando dalla teoria alla prassi. Così questa ha necessariamente i caratteri di un'arte di minoranza, ma di una minoranza irradiante. Articolarsi per diffondere l'affermativo "cambiare la vita" resta naturalmente il suo problema. Perché non ha ancora trovato la sua isola di autenticità, né ha intenzione di cercarla solo per sé.

in T. Trini, *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*,  
a cura di L. Cerizza, Johan & Levi, Milano 2017, pp. 282-286.

**Italo Tomassoni, *Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia. Considerazioni provvisorie, 1971***

*Premessa*

Nella Conceptual Art la sparizione dell'oggetto è una condizione necessaria ma non sufficiente. La Conceptual dimostra l'accidentalità delle opere d'arte come materialità, evidenzia la priorità della dimensione mentale sul manufatto; coordina l'esperienza, puntando sul tempo ed emarginando lo spazio; ma l'autofagia del "cinema della mente" di J. Mekas (che nel 1964 scriveva su «Village Voice» di un cinema assoluto come cinema senza cinema da sostituirsi con l'esperienza psichedelica in quanto autarchica fabbricatrice di sogni); il libro bianco di Manzoni (1963); il solipsismo di Jan Dibbets che annuncia il compimento di futuri gesti o che modifica idealmente un territorio secondo le traiettorie del volo di un uccello sul parco di Amsterdam (*Robin Redbreast's Territory Sculpture*, 1969); l'atto di appropriazione del linguaggio di Ben Vautier; le "non mostre" e le "passeggiate" di Robert Barry sullo stile dell'happening di Jean Jacques Lebel; gli elenchi alfabetici di Giulio Paolini (*Ciò che non ha limiti e per sua stessa natura non ammette limiti di sorta*, 1968); i lavori non realizzabili di Pistoletto (*L'uomo nero, Il lato insopportabile*, 1969); o le ritenzioni paranoiche di Stanley Brown che segna su un cartellino il numero dei suoi passi (*My Steps*) di viandante internazionale; sono altra cosa dalla Conceptual Art.

[...]

*Interiorizzazione del sensibile*

In Italia, in Germania e altrove (come dimostrato dal caotico assemblage della mostra *SONS BEEK 71*, giugno-agosto 1971, Arnhem) è ancora diffuso il ricorso al visivo e si cerca di identificare il concettuale o con il gesto o con l'ermetico o con il magico che di quel visivo è l'impalpabile effluvio con modalità sublimanti che non mancano di avere la loro ragione d'essere nei collegamenti ad altri tipi di ricerca come l'Arte Povera, La Land Art o il NeoDada, ma col risultato di proporre un'ennesima frangia evasiva. In pratica si confonde il concettuale con l'ermetico, con l'insignificante rivelatorio; si rileva nelle opere meno compromesse con gli interventi, le contaminazioni comunicazionali e le grammatiche corporali; un'attenzione concentrata sulla fase procreativa e primaria dell'opera come involuzione verso l'inesplicabile e l'orfico con atteggiamenti di trasalimento emotivo per il significante, o mistiche del gesto e del casuale, ovvero estasi apatiche di fronte a frasi bibliche in cui il concreto è solo una scomoda precisazione del viscerale e del pensato il solo che consentirebbe uno scavo verso l'origine dell'essere. In questa chiave, tentativi di dematerializzazione assumono un significato di tipo magico-sacrificale o di incontrollata libertà romantica e solipsista.

Nei sistemi metaforici delle religioni il sacrificio è il mezzo per attingere alla divinità; significa restituire il creato al creatore distruggendolo. Poiché il possesso del divino è condizionato da un percorso inverso a quello della cosmogonia, queste esperienze sembrano condizionare l'accesso al potere seminale del mentale al sacrificio di ogni supporto oggettivo. Il mentale non essendo evocativo ma creativo; materia e comportamento essendo specificazione, nel processo cosmogonico inverso tendono alla materia prima cioè all'idea, al tutto indiviso fino al nulla, lo zero. Dopo la immersione nella realtà dell'Arte Povera e della Land Art, per contrappasso

ascetico il massimo grado di astrazione dalla realtà. In realtà si tratta di una resa incondizionata al sensorio interiore più che al concettuale, con opere che o documentano fotograficamente un processo di totale degradazione estetica, (anche perché la fotografia e gli altri media impiegati sono mezzi per informare “su altro”, e non intesi in se stessi come informazione) ovvero tendono a suggerire attraverso lapidi, citazioni, indicazioni allarmanti, delle situazioni immaginarie col proposito di innescare nel destinatario meccanismi mentali per associazione fino a “strutturare nel nostro spirito una sequenza drammatica di finzioni che non ha alcun rapporto né con l’arte né con il tentativo dell’artista” (Charles Harrison in «Studio International», ottobre 1970). Tali esperimenti, che non riescono a fare a meno dell’immagine, sono ben lungi dallo svalutare la sua portata suggestiva che anzi viene esaltata e dilatata proprio in dipendenza del suo assottigliamento; non eliminano l’estetico ma tendono ad interiorizzarlo sicché potrebbero essere catalogati ancora nell’area di quell’arte che Joseph Kosuth definisce “reattiva” (secondo la tripartizione: arte “estetica”, “reattiva” e “concettuale”), e cioè “una serie di azioni cieche dominate dall’angoscia”, condizionate dal sensibile, “gesto non spiegato, mistico” che, come tale, “non ha senso” ed è fondamentalmente tradizionale. In sostanza l’arte concettuale rigorosa respinge tutte quelle proposizioni che sono relative a “dati di fatto” affermandosi come proposizione relativa a “relazioni di idee” cioè linguistiche, analitiche e tautologiche e che “non asseriscono alcunché intorno al mondo empirico, limitandosi a registrare la nostra decisione di usare certi simboli in certi modi”. (J. A. Ayer, *Language Truth and Logic*, London 1946, Ed. it. Milano 1961).

#### *Arte come linguaggio che definisce*

Secondo i più stretti teorici anglosassoni della tautologia (da Kosuth a Burgin; da Baldwin a Burn tutti cresciuti alla scuola della Minimal), il sensibile (*sense-experience*) si elimina solo sacrificando il visibile sicché l’investigazione del concetto si attua con la rinuncia all’estetico assottigliando l’oggetto (*material thing*) fino all’esclusivo impiego scientifico e logico del linguaggio, sia parlato (*exhibition of lectures*) che scritto. Su questo processo conoscitivo a spirale si articola il lavoro del gruppo inglese Art Language con la relativa pubblicistica (Art & Language Press) a partire dal 1969; e largamente esemplificativa è al riguardo la mostra *Arte come idea in Inghilterra* organizzata da Charles Harrison al centro Arte e Comunicazione di Buenos Aires nel marzo 1971 con introduzione di Jorge Glusberg e lavori di Kelt Arnat, Sue Arrowsmith, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, David Dye, Bili Wodrow. In questa direzione linguistica convergono sia le esperienze dei concettualisti inglesi che quelle di Joseph Kosuth, Mel Ramsden e Jan Burn tra il 1966 e il 1967. In *Art after philosophy* («Studio international», ott. nov. dic. 1969) Kosuth che già nel 1968 aveva teorizzato il concetto di “Art as idea as idea” afferma: “le proposizioni artistiche non hanno un carattere di fatto, ma un carattere linguistico, vale a dire esse non descrivono i comportamenti delle cose fisiche e mentali; esse sono l’espressione di definizioni dell’arte e le conseguenze formali di definizioni dell’arte”. Nel riproporre in questi termini il problema dell’essenza dell’arte senza rimandi, la Conceptual si mostra intollerante verso riduzioni sociologiche di un artistico inteso come esponenzialità del reale, e funziona come richiamo all’ordine e alla contingenza contestuale anziché come possibilità di evasione; preclude l’alienazione-fuga nelle cose e blocca nel rigore dell’analisi, del concetto, della logica e delle categorie la cui sommatoria costituisce l’arte. Un simile impianto tautologico esclude la possibilità di collegare il concettualismo oltre che con la Land Art, e l’Arte Povera; anche con

artisti (Robert Barry, Douglas Huebler, Jan Dibbets, Lawrence Weiner) che, pur avendo iniziato le loro ricerche contemporaneamente a “linguisti” come Kosuth, sono classificati concettualisti impropriamente soprattutto per il connotato prevalentemente testimoniale e metaforico della loro ricerche ed un uso appropriativo (dunque neodadaista) del linguaggio. Catherine Millet, in un articolo su Kosuth («Flash Art» marzo 1971) e anche nella presentazione della mostra *Concept-Theorie* alla Galleria Templon di Parigi (3-21 novembre 1970) insisteva su questo punto, limitando l’ortodossia concettualista a Kosuth, Burgin, Christine Kozlow, Jan Burn, Alain Kirili, Emilio Prini, Mel Ramsden, On Kawara, Bernar Venet e al gruppo inglese Art Language (Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, Harold Hurrell) ed artisti cioè che non “commentano” o documentano ma definiscono; e sottolineando come non si tratti di una semplice negazione dell’estetico ma di una attività “altra” consistente in un’analisi di se stessa che non si identifica né con l’illustrazione di una riflessione, né con una teorizzazione a posteriori. La funzione della ricerca consiste nel chiarire le proposizioni dell’arte ponendone in evidenza le relazioni logiche ed elaborando definizioni dei simboli che vi figurano. La concezione dell’arte come lavoro di analisi sul tipo della filosofia analitica di G. E. Moore, Carnap e Ayer si accompagna ad una collaterale demistificazione del linguaggio che tende ad essere logico ed oggettivo. Alla destituzione del linguaggio attributivo, di fatto metalinguaggio, (si sostituisce il linguaggio dell’informatica a quello della critica d’arte) si integrano esperimenti di tipo scientifico sia descrittivi (Roger Cutforth); che direttamente appropriativi di metodi scientifici o di media tecnologici dell’informazione attraverso i quali i concettualisti dimostrano come la scienza possa essere strumentalizzata al fini di un processo obiettivo di investigazione.

#### *L’autoanalisi*

Attraverso la definizione dei processi mentali dai quali scaturisce l’artistico, oltre a riproporsi un’impostazione essenzialista e gnoseologica dell’arte, si pone sul terreno il problema della metodologia analitica. In molti casi la indagine si sviluppa mediante il procedimento modale-ontico dell’autoanalisi condotto lungo l’asse sincronico di uno psichico inteso come globalità strutturata. In questa linea possono essere riscattati alla volontà anche atteggiamenti aberranti di tipo monomaniacale come tendenza anancastica alle idee coatte e alla assoluta presentificazione, o come tendenza schizofrenica alla melanconia e all’isolamento. (È del resto noto come, in sede di antropoanalisi, l’ambito dell’alienista è da alcuni autori ricondotto ai modelli del simbolismo linguistico; e come sia l’opera d’arte che il comportamento psichico abbiano in comune il fine di progettare l’esistenza.

[...]

#### *Angolazioni diverse*

Non sempre l’inquadramento teorico, anche di prima mano, è così rigoroso; Sol LeWitt ha scritto: “Gli artisti concettuali sono dei mistici più che dei nazionalisti. Essi pervengono a delle conclusioni che la logica non può accettare”; Robert Barry (autore di *Concezioni sulle concezioni*) spesso qualifica esplicitamente come ineffabile e quindi metafisico anziché tautologico l’oggetto della sua opera: “Qualche cosa che è molto vicino nello spazio e nel tempo, ma che non mi è ancora conosciuta” (proposizione inviata all’I.C.A. 3 Londra); ovvero “Qualche cosa che mi tocca, simile al mio universo ma che mi è sconosciuta” (proposizione inviata a Leverkusen). Egli ritiene che l’idea abbia una sua concretezza (laddove “le opere sono

effettive ma non concrete”) che può essere comunicata attraverso una sistematica della “regressione logica” o di gesti negativi come esposizioni consistenti nella chiusura delle gallerie. Simili atteggiamenti rinviano in sostanza ad un assunto metafisico come quello che Rudolf Carnap rimproverava ad Heidegger che fonda la sua metafisica nel presupposto che “nulla” sia una parola usata per denotare qualcosa di particolarmente misterioso; assunto rilevabile in generale in tutte le proposizioni prive di senso, non tautologiche né empiriche, che vengono domiciliate in uno speciale mondo non empirico, metafisico e dunque fittizio. Jack Burnham in un articolo su «Art Forum» (gennaio 1971) pone a base della Conceptual un’istanza semantica curando di evitare uno slittamento del concettualismo verso la letteratura. Egli la ricollega alle teorie di McLuhan sul desiderio di totale implicazione nell’evento perfino come superamento del medium cioè della scrittura. Poiché l’universo attuale è un universo visuale; e la mistificazione ha la sua origine e la sua fine nel linguaggio (letterale, orale o per immagini, o per circuiti elettronici); solo attraverso una partecipazione diretta all’ambiente si possono ridurre i pericoli della mistificazione. E poiché non si può pensare nulla di diverso del pensiero (“Per tracciare un confine al pensiero” ha detto Wittgenstein che è un precipuo ispiratore del concettualismo “dovremmo pensare entrambi i lati di questo confine” che è come dire che porre limiti al pensiero significherebbe pensare cioè che non è pensabile, il che è contraddittorio) e il pensiero moderno è trasmissibile per immagini o per convenzioni grafiche, il solo modo per trasferire ad altri il pensiero al di fuori di tali modalità è la telepatia. (Volendo ricorrere ad un medium meno ideale e più pratico, il messaggio dovrà essere la pura trasmissione di un dato, con esclusione di qualunque componente emozionale e letteraria). Di qui la giustificazione di un nuovo culto individualistico, la creazione di “campi” naturali o tecnologici ad effetto immediatamente coinvolgente e il tentativo di tradurre i codici che presiedono all’atto procreativo dell’opera d’arte come forza pura. In questa attenzione alla fase procreativa riemerge quell’aspirazione all’autentico fondata sulla dialettica natura-cultura che presiede al “disagio della civiltà” inaugurato da Freud e che si sviluppa informando per varie motivazioni il pensiero contemporaneo secondo una dimensione deterministico-causale. Richiamandosi agli scritti del biologo Ludwig Von Bertalanffy, (i riferimenti con la biologia sono alla base anche dell’opera di Henry Flynt che nel 1961 pubblica *Concept art*, un’analisi dell’arte come linguaggio molto vicina alle successive teorizzazioni concettualiste) Burnham sottolinea infatti come il mondo simbolico, creato dalla cultura sia fondamentalmente contro natura, facendo riemergere il concetto freudiano delle pulsioni mortificate dalla civiltà quale fonte di nevrosi; mortificazione verosimilmente non riscontrabile nelle civiltà prealfabetiche di McLuhan. E come in tali civiltà l’arte funge da mezzo di fusione fra individuo e ambiente così l’arte concettuale dovrebbe consentire una non condizionata conoscenza dell’ambiente di ordine superspaziale cioè temporale. In questo ordine di idee Duchamp è considerato un prodromo concettuale; e così anche Klein e Manzoni. Ma sfugge a Burnham il carattere eminentemente appropriativo e pragmatista che sta all’origine dell’operazione di Duchamp e la sua illimitata apertura sulla vita di tipo pragmatistico in presa diretta con la linguistica pop; nonché l’aspetto scandalistico-provocatorio dei gesti di Klein e Manzoni. Su questa linea equivoca si fanno rientrare nella Conceptual artisti come Vito Acconci (alchimista del gesto corporale, sperimentatore di Body art e di proto-linguaggi che, in quanto dati per essere filmati, denunciano la sua vocazione letteraria riflessa anziché di libertà immediata sostanziata nel gesto); Douglas Huebler (che, per es., annota il numero di serie di 100 biglietti di dollari U.S.A. che vengono messi in circolazione; fra venticinque anni pubblicherà la serie in una rivista d’arte e invierà 1000 dollari a chi dimostrerà di essere in possesso di uno dei 100 biglietti annotati);

Lawrence Weiner (che dopo un esordio in termini di Land Art descrive azioni possibili; es. “un confronto diretto con un corso d’acqua” come gesto pensato, proposto ed eventualmente realizzato da altri (Cfr. *Statements*, Seith Siegelau, 1968 New York) ovvero evoca ciò che è stato e non è più attualizzabile; ed altri se ne potrebbero aggiungere che espongono dimensioni magiche, orali, gestuali o esistenziali come Ben Vautier (che si appropria del linguaggio a livello Dada); On Kawara (che fa dipendere l’esistenza dell’opera dalla sua esistenza, riproponendo così un atteggiamento esistenziale e fondamentalmente irrazionale: *I am still alive*).

### *Riepilogo*

Arte come idea; arte come linguaggio; arte come definizione di cos’è l’arte per chi la pensa; arte come autoanalisi; arte come conoscenza attraverso il pensiero anziché attraverso la immagine, sono tutte proposizioni che in varia misura: 1) escludono una prosecuzione della avanguardia ma si pongono come continuazione storica del concretismo delle strutture primarie e della Minimal Art; 2) escludono l’immagine e l’oggetto; 3) si pongono come tautologia; 4) nel rapporto tra le coordinate dell’esperienza dello spazio e del tempo recepiscono essenzialmente il tempo come contestualità operativa; 5) pongono il messaggio come significato in funzione del significante; 6) escludono che il messaggio concettuale possa essere concepito come “significante” (come nelle ipotesi della poesia visiva e concreta). È evidente al riguardo che, utilizzato il linguaggio come medium caldo, il requisito della tautologia non arriva a far considerare le parole come oggetti e cose; anche se talvolta (come nel caso di Burgin e anche di Kosuth) il significato non è del tutto autonomo dal significante (il linguaggio) sicché può darsi l’impossibilità di distinguere la comunicazione dal suo medium presentandosi l’opera come globalità comportamentistica; in questi casi non si fa della comunicazione ma si pone l’opera stessa come comunicazione all’interno di una globalità sincronica, eliminando ogni simbolo “presentativo”. (In tal senso va spiegato anche l’uso di duplicatori Xerox come processualità operativa e contestuale dell’opera che si realizza come analisi, in Kosuth, Burn, Andre, Barry, ecc.). Ecco allora il residuo eventuale di gestualità o di visualità perde il significato dadaista e acquista un carattere strutturale come, appunto, definizione o comprensione del fenomeno arte storicamente inteso, razionalmente rintracciabile all’interno stesso della fenomenologia dell’esperienza; e quindi anche come riscatto del reale nel concetto.

### *Arte come critica*

Arte concettuale dunque non significa riduzione dell’opera a un’idea, a un concetto; ma idea dell’arte, concetto dell’arte i cui termini si auto-verificano come in un’equazione matematica; presentazione del concetto e del processo nella loro dialettica linguistico-psicologico-temporale in luogo di oggetti visivo-tattili-spaziali; in conseguenza di ciò è possibile asserire una fungibilità tra arte e critica e addirittura una loro identità sul presupposto che la Conceptual sia lavoro di analisi e non di invenzione mentale; si possono reperire infatti “opere d’arte” concettuali sotto forma di analisi critica (Terry Atkinson, Harold Hurrell). Tale conseguenza deriva dal concepire l’arte come studio della realtà artistica in quanto “intero” cioè globalità e contestualità.

## *Conclusioni*

[...] L'arte concettuale elabora proposizioni a priori che sono certe e significative perché tautologiche; non letteraturizza la comunicazione ma cerca di darne il significato; essa "presenta" se stessa all'interno di una dimensione analitica fondata sulla metodologia dell'autoanalisi che non è né un sistema né un dogma ma un metodo.

in «Flash Art», 28-29, 1971-72, pp. 14-15.

## **Renato Barilli, *Opera o comportamento?*, 1972**

Questo confronto tra opera e comportamento, voluto e criticamente guidato da Francesco Arcangeli, è qualcosa di più, o per lo meno di diverso, da un puro e semplice confronto tra due "ismi", tra due correnti o tendenze. Forse non si esagera asserendo che si tratta di un confronto addirittura tra due modi di essere antropologici, di cui l'uno, quello dell'opera, rappresenta una linea di assestamento ben nota da tempo all'uomo "occidentale", che in essa ha conseguito alcuni dei suoi più tipici e validi risultati. L'altro modo di essere invece dovrebbe fornire una specie di punto d'arrivo dei numerosi tentativi messi in atto ormai da un secolo a questa parte per sottrarre appunto l'uomo "occidentale" alla sua orbita solita e per aprirlo all'"altro", cioè a possibilità di vita più ampie e intense. L'obiettivo dell'opera infatti ha significato (e non soltanto nell'arte) un impegno a sacrificare tanta parte delle proprie ragioni esistenziali, a nasconderle e "sublimarle", in un certo senso, entro un prodotto staccato, più forte e sicuro della nostra fragile presenza personale. Conta quello che facciamo, piuttosto che quello che siamo: il nostro essere, anzi, va incessantemente sacrificato, nascosto, o per lo meno inscatolato, messo in conserva, perché sopravviva qualcosa di più saldo e duraturo. Con il vantaggio di stabilire così severi criteri discriminatori per dare all'opera tutto il valore che le compete, giacché quella del produrre è una strada lunga e difficile che solo poche persone possono percorrere fino in fondo, e alla fine di essa c'è il prodotto ben saldo e resistente. Ma anche con lo svantaggio di allargare in tal modo il divario tra la vita di tutti i giorni e la sfera severa dell'arte, lontana, eterea, ovvero appunto sublimata: divario che è poi anche tra le poche persone abilitate al fare e le altre più numerose incapaci di seguirle per quella strada.

Il comportamento da parte sua si propone di ribaltare una simile prospettiva e di muovere al riscatto programmatico di tutte le nostre facoltà, di tutti i tipi di intervento sul mondo, a cominciare da quelli più sfuggenti e precari, nella convinzione che i tempi (a livello sociale, economico, tecnologico) siano maturi per ritrovare il piacere immediato del vivere, dell'essere, e abbandonare i gravi sacrifici del cancellarsi in un prodotto staccato. Ora, il grosso problema è di verificare se una simile grandiosa mutazione antropologica risulti effettivamente possibile, o non resti soltanto nel limbo delle ipotesi gratuite destinate a rientrare: ci sarà veramente questo passaggio a una diversa dimensione di vita, di cultura, di ricerca estetica, o viceversa l'opera pian piano si riprenderà tutto il terreno perduto? E per esempio, non si può già cogliere qualche tendenza alla fissità del prodotto anche entro questo stesso ambito di ricerche comportamentistiche? [...] E i video-nastri o i libri inventati sono indubbiamente dei modi di oggettivare la fluidità del comportamento. D'altra parte, si potrebbe rispondere che è

un'oggettivazione assai diversa da quella passante attraverso la superficie dipinta, tale quindi da mantenere in alto grado la libertà e l'apertura del comportamento.

Questi appunto i grossi interrogativi che nascono da un confronto come il presente, e che evidentemente non avranno risposta immediata, ma andranno dibattuti in un lungo arco di tempo. Data poi la natura perfino didattica di una simile occasione, sarà chiaro che non si poteva non far ricorso ai termini più generali del problema. Ecco quindi perché si è preferito adottare la categoria larga del "comportamento" come la più valida e pertinente a raccogliere in sé tutta una vasta e pittoresca nomenclatura di movimenti più specifici: Arte povera, Arte concettuale, Land Art, Body Art ecc. Si aggiunga che quello del comportamento è un termine vantaggiosamente ambiguo tra una dimensione fisica e una mentale; questo infatti uno dei dati più significativi del momento: una volontà di allargare i mezzi d'azione dell'uomo oltre i confini ristretti delle "belle arti", scoprendo, a un estremo, le possibilità del "corpo proprio", e all'altro, quelle dei concetti più rarefatti, ai limiti dell'ineffabile. [...]

in R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 96-99.

## **Renato Barilli, *La ripetizione differente*, 1974**

### *Difficoltà nella ricerca del nuovo*

Da almeno un secolo a questa parte un principio che ha largamente dominato è stato quello per cui il primo compito di un artista sta nella ricerca del nuovo e dell'autentico, con l'obbligo correlativo di contribuire al rifiuto della tradizione. Trovare nuove vie d'espressione, nuove possibilità d'immagine, eliminare dalla propria opera quanto sappia di "già fatto" e di codificato, questi altrettanti punti che ogni buon artista si è sentito in obbligo di mettere in pratica. Tanto che il famoso proclama futurista della distruzione del museo non fa altro che evidenziare una tendenza largamente condivisa, seppur in modi più cauti, dalla maggior parte degli operatori d'avanguardia. Ma oggi forse qualcosa sta cambiando, e prima di tutto per ragioni quanto mai materiali e concrete. Avviene cioè che le riserve del nuovo vadano via via assottigliandosi. Si può stabilire un parallelo con quanto i futurologi prevedono nell'ambito delle risorse naturali, esprimendo pareri pessimistici circa gli approvvigionamenti di acqua, di cibo, di energia che di qui a qualche decennio saranno disponibili all'umanità. Con la differenza che nel nostro caso il futuro è già cominciato, vale a dire che le riserve di novità formale, pittorica, iconica consentite all'arte appaiono già oggi largamente esaurite. Questa è forse una delle principali ragioni della crisi del quadro dipinto cui assistiamo di questi tempi. Ad ogni buon artista infatti si pone un interrogativo drammatico: come riuscire ad essere nuovo, pur continuando a dipingere, o comunque a coprire di segni e figure una superficie? Come evitare di essere risucchiato in una situazione post-informale, o neo-geometrica o neo-figurativa? il riferimento al "buon artista" è doveroso, poiché evidentemente il problema si pone solo per chi, onestamente, senta l'esigenza di una novità sostanziale, mentre invece non ci sono difficoltà per chi si limiti a coltivare varianti nell'ambito degli stili già acquisiti.

Il parallelo con i vaticini futurologici sull'avvenire materiale del nostro pianeta continuano a essere calzanti anche circa una possibile via di salvezza: questa infatti pare essere sempre più

affidata allo sviluppo di nuove possibilità energetiche (quelle nucleari, ad esempio) che surrogando i tradizionali idrocarburi consentano un allargamento senza pari di poteri d'intervento. Così pure nel campo artistico, con la solita differenza che anche qui esso ha anticipato quanto potrà avvenire in altre sedi, ha già operato cioè uno sfondamento, un salto dimensionale, passando a cogliere un'energia molto più potente e fluida di quella tradizionale affidata al pennello e al movimento muscolare che lo guida, e soprattutto molto più decondizionata, smaterializzata, diffusa: inutile ricordare le frontiere successive delle ricerche di *environment*, del comportamento, dell'arte concettuale, che hanno portato a uscir fuori dal recinto limitato del quadro e a invadere spazi, tra il fisico e il mentale, via via più estesi.

Tutto questo per la buona ragione, conviene ancora ripetere, che a voler rimanere entro il tradizionale spazio bianco della tela, i margini di novità consentiti vanno rapidamente esaurendosi. Si aggiunga anche il fenomeno correlativo dall'altra parte della barricata, cioè il crescere a dismisura del museo: baldanzosamente liquidato dai futuristi, esso si è preso rapidamente una rivincita ingrossandosi a vista d'occhio e inghiottendo quanto, fino a poco fa, sembrava potergli essere sottratto. Si è data cioè una situazione di proporzionalità inversa: mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, d'immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del "già fatto", "già visto", "già dipinto", e questo per effetto stesso dei progressi tecnologici che pure sembrerebbero i migliori garanti della possibilità di trovare il nuovo. La nostra cultura, apparentemente neofila, "futurista", ha in realtà dato vita alla più vasta impresa di memorizzazione del passato che si sia mai avuta: impresa resa possibile sia a livello teorico, con l'adozione di un atteggiamento di relativismo storico, più che disposto ad accettare tutte le forme estetiche di tutte le età e culture e razze; sia a livello tecnico con lo sviluppo senza pari della civiltà delle immagini e quindi l'accumulazione dei dati visivi (fototeche oggi, domani anche videoteche); sia a livello economico-industriale con i vari fenomeni di dispense, *pocket books*, enciclopedie ecc. Se i mass media hanno abbattuto le barriere dello spazio e della geografia, hanno contribuito in misura ancora maggiore alla caduta di quelle del tempo e della storia rendendoci compresenti tutte le epoche e le maniere e le forme d'arte del passato. Il passato stesso cessa di essere tale, per divenire una specie di presente allargato. Del resto è il teorico-principe dei mass media e della nostra era tecnologica, McLuhan, che ci chiarisce molto bene i termini della situazione in cui ci troviamo. Situazione di "fine corsa", si potrebbe dire, di chi è giunto al termine di un percorso, oltre il quale non si può proseguire, almeno in senso lineare e mantenendo la stessa logica di viaggio. Si danno quindi due possibilità di massima: o uno sfondamento generale, come di chi lascia l'autobus per l'areo e le comunicazioni via cavo passando al telegrafo senza fili – venendo al caso delle arti, sarebbe questa la soluzione di chi lascia il quadro e l'atto del dipingere per praticare i nuovi mezzi energetici di tipo concettual-comportamentista. Oppure un deciso ritornare indietro, ricominciare il viaggio, compiere un altro giro riattraversando le tappe già conosciute. Del resto anche supposto che qualcuno si ostini nella presunzione di andare avanti, potrebbe accorgersi a un tratto di esser stato risucchiato nell'orbita già percorsa: dovrebbe cioè ammettere che lo spazio è curvo, e che oltre un certo segno l'andare avanti è un'illusione, in quanto si trova a esser dirottato in una traiettoria parabolica, o meglio ancora, elicoidale. E questo può valere perfino per chi spicca il volo lasciando la dimensione di superficie nel dipingere. Vedremo nel seguito di questo discorso che l'attrazione dei luoghi del passato si fa avvertire potentemente anche in coloro che hanno effettuato lo sfondamento concettual-comportamentista. Forse, quali che siano i mezzi usati, convenzionali o rinnovati, si deve decretare, oggi, la fine di una storia

lineare e l'avvento di schemi di sviluppo ciclici, avvolti su se stessi attraverso periodi di oscillazione e di rivoluzione più o meno lunghi.

Indicando un simile poderoso effetto di attrazione del "già fatto", del passato, e del museo come luogo deputato alla sua conservazione, non ci si vuole riferire al fenomeno ben noto del *d'après*, che è stato coltivato in ogni tempo (e fatto oggetto di una mostra specifica a Lugano nel 1971): certo, si tratta di un fenomeno chiaramente posto su questa strada, preziosa spia di forze che in ogni momento hanno soffiato in tale direzione; ma tuttavia esso rimane alquanto debole, e anche ambiguo, leggibile in due modi diversi, per non dire contrari. Alla sua origine c'è senza dubbio un atto d'omaggio a qualche grande del passato, e quindi il riconoscimento di un'attrazione che ne promana in misura sensibile. Ma interferisce subito l'orgoglio di poter sfidare quel maestro, di poterlo piegare entro le leggi del proprio stile, inconfondibilmente "nuovo". Si pensi a chi, nei nostri tempi, è stato forse il miglior campione del *d'après* in tal senso, cioè a Picasso, e si ammetterà che, quale che sia stato il "grande" sfidato, Velàzquez o Goya o Manet, Picasso si è sempre compiaciuto di dimostrare la capacità di essere se stesso anche nell'atto di collocarsi nei panni dell'altro; ma era un collocarsi con gesto rumoroso e indiscreto, immodesto e possessivo, a maggior gloria del proprio stile, portato a stravincere su quello del rivale indifeso. Tutt'altro è l'effetto gravitazione subito da chi si renda conto di esser giunto al capolinea e di dover tornare indietro. In questo caso, si scivola cautamente nei panni altrui, senza clamori e deformazioni visibili, lavorando anzi di silenzi, di riprese letterali, di citazioni (molto utili in proposito gli *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione* stesi nel 1971 da Tullio Catalano). Con questo non viene certo meno un tratto differenziale, rispetto al testo originario, perché le posizioni dell'imitato e dell'imitatore sono ben distinte: le separa una sorta di contatore dei giri: come due corridori in pista, di cui però uno sta doppiando l'altro e quindi la sua posizione ha un diverso peso e valore. Ma diciamo meglio che il loro rapporto trova la più soddisfacente analogia con quello che si stabilisce tra la vita vissuta da svegli e la stessa quando viene sognata: se almeno il sogno non è male inteso come gratuito produttore di mostri; mentre invece esso si sforza di ritrovare con un massimo di esattezza le immagini della veglia; solo che malgrado questa sua buona volontà non può evitare di restituirle affette da una paurosa magrezza, rigidità, riduzione; e nello stesso tempo le "sposta" dai rispettivi contesti e le condensa. Il rapporto di rivisitazione del grande museo del passato, ovvero il compiere un altro giro, si configura in gran parte come un sognare la storia universale, vale a dire, come un rapido scorrere le immagini memorizzate, ma spostandole e condensandole.

[...]

### *Il livello concettuale*

L'arte concettuale, si è osservato sopra, rappresenta lo sfondamento di una barriera, il passaggio ad un'altra logica: come sollevarsi da terra (dove ogni percorso, giunti al punto in cui siamo, obbliga inesorabilmente a ritornare indietro), affrontare altri spazi, altre dimensioni: è l'unica possibilità oggi consentita di continuare con qualche speranza la ricerca del nuovo. Ma non è detto affatto che anche a queste alte quote non giunga l'attrazione del passato, e che insomma anche qui non si delinei una parabola rientrante, quasi a boomerang. Anzi, la fluidità del *software* consente molto più agevolmente di ritornare all'archivio dell'arte di altri tempi, per condurre su di esso operazioni complesse e multiple. Così come è molto più facile operare su un archivio di dati affidati a una memoria elettronica o microfilmata, piuttosto che manovrarli

avendoli depositati nella misura ingombrante delle schede o dei libri. La rivisitazione del museo condotta, per così dire, a mano e a livello iconico, facendo cioè corrispondere tela a tela, immagine a immagine, ha tutte le limitazioni e le lentezze, appunto, dello *hardware*, consente un numero ristretto di possibilità, e soprattutto rischia ad ogni passo di scivolare nelle forme ambigue e incerte del *d'après*. Quando gli omaggi o i ripensamenti vengono effettuati a livello pittorico o comunque iconico, c'è sempre l'obbligo di sostituire un'immagine a un'altra, un corpo derivato a quello originale. I lidi smaterializzati in cui si muove il concettuale lo affrancano invece da tale obbligo: i corpi effettivi, glieli dà la tradizione, esso non fa altro che operare su di loro, ovvero condurre una specie di calcolo: ci sono, fisicamente, solo le opere già fatte; quello che si può aggiungere ad esse, ha la natura sfuggente della relazione, del rapporto, del reticolo di proprietà formali.

[...]

#### *Il livello comportamentista*

Se le tecniche concettuali sfondano rispetto alla normale amministrazione del dipingere su superficie, portandosi in un “al di là”, in uno spazio mentale ove riescono a sovrapporsi molte rotte, molti canali, quelle del comportamento, soprattutto quando affidato al corpo (Body Art) sfondano in un “al di qua”. Le prime trovano uno spazio nuovo in una specie di iper-mediazione (conseguendo cioè *media* penetranti e a lungo raggio), le altre in una rinuncia radicale a “mediare”, gettando nella mischia il “corpo proprio” in una estrema ricerca di autenticità, rinunciando a ogni delega, a ogni trasposizione. Ma anche qui si insinua l'attrazione del continente perduto — del passato, del museo, del “già fatto”. Il corpo proprio, infatti, può affermarsi nella sua più piena individualità e personalità; ma può anche accadere che venga plagiato — ricordiamo che “plagiare”, in origine, significa plasmare, modellare; ora, evidentemente non c'è plagio più radicale di quello che avviene volontariamente; e oggi molti operatori scelgono appunto di prestare il loro corpo, di insinuarlo in altri panni e situazioni, di etero-plagiario, si potrebbe dire. Col che ottengono un'alienazione, un perdersi nella vita di altri, ben più radicale di quella che si otterrebbe con le vie tradizionali: se infatti un artista ne copia un altro con le normali tecniche pittoriche, gli resta pur sempre un margine privato e personale di autonomia, uno spazio in cui continuare a essere se stesso. Se invece cede addirittura il suo corpo, il perdersi nel passato o nell'altro diviene ben più radicale e irreversibile.

[...]

in *La ripetizione differente*, Studio Marconi, Milano 1974.

## **REPERTORIO ICONOGRAFICO**



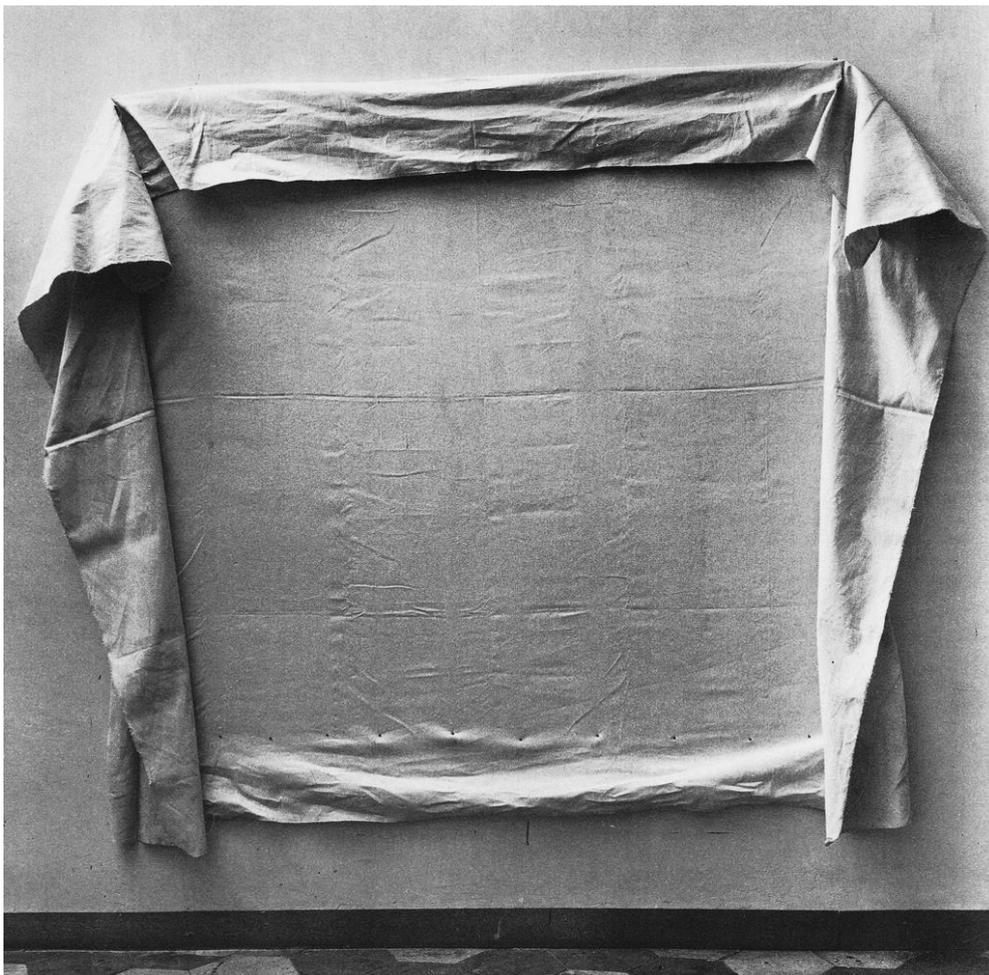
Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1967



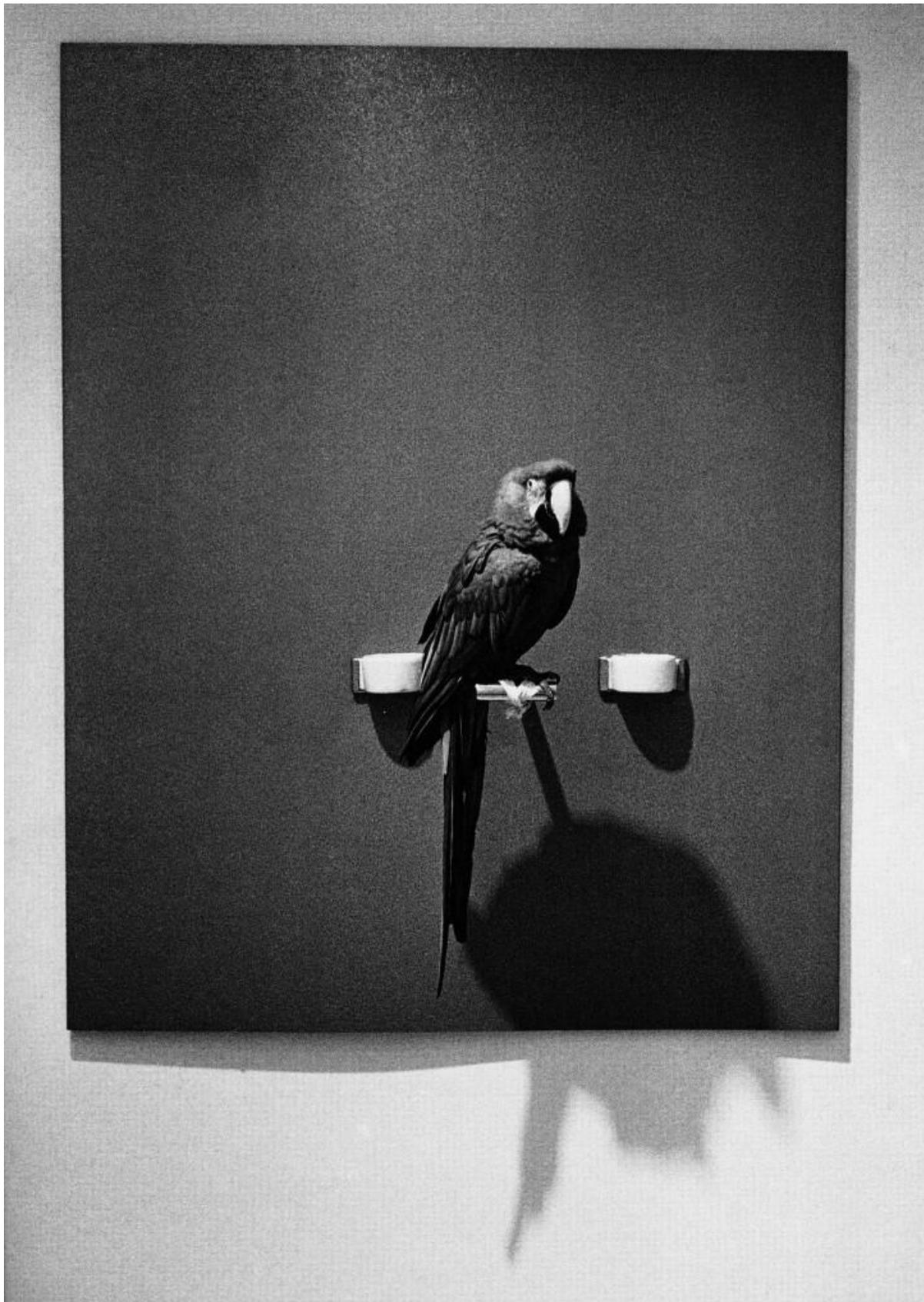
Giovanni Anselmo, *Torsione*, 1968



Pier Paolo Calzolari, *Il mio letto così come deve essere*, 1968



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1968



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1967



Gilberto Zorio, *Piombi*, 1968



Gilberto Zorio, *Luci*, 1968



Continuerà a crescere  
tranne che in quel  
punto

4

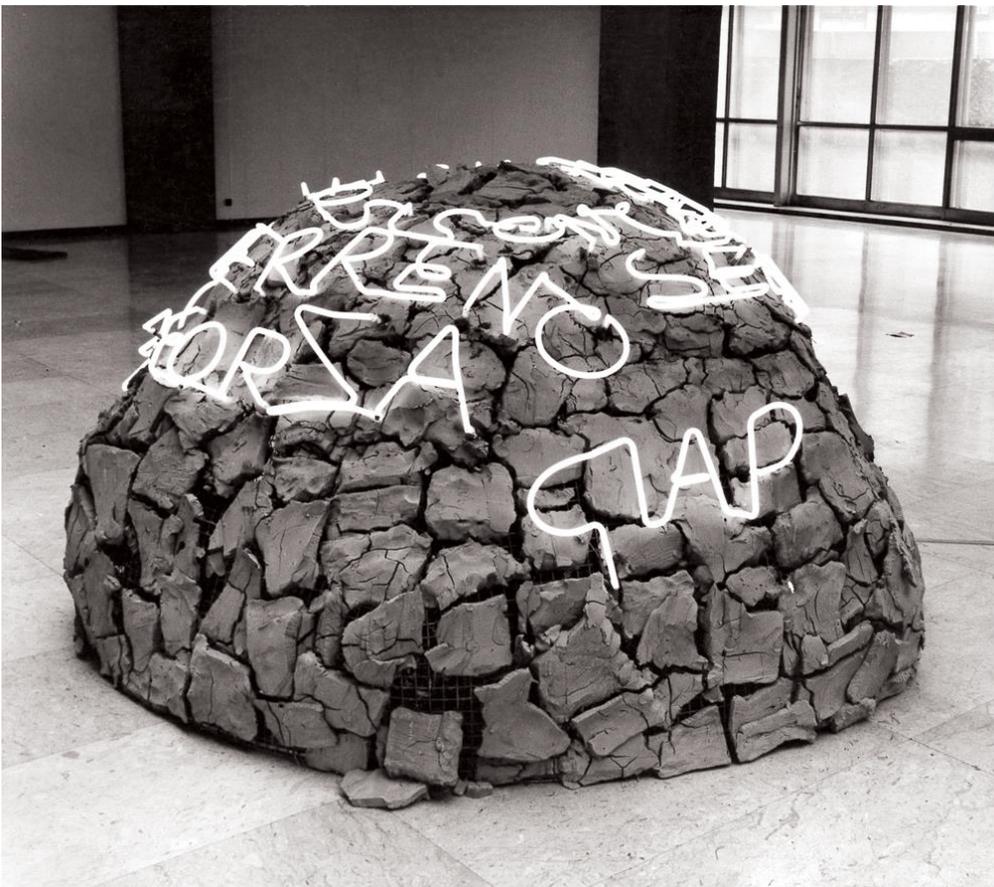
Giuseppe Penone, *Alpi marittime – Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968



Marisa Merz, *Living Sculptures*, 1966



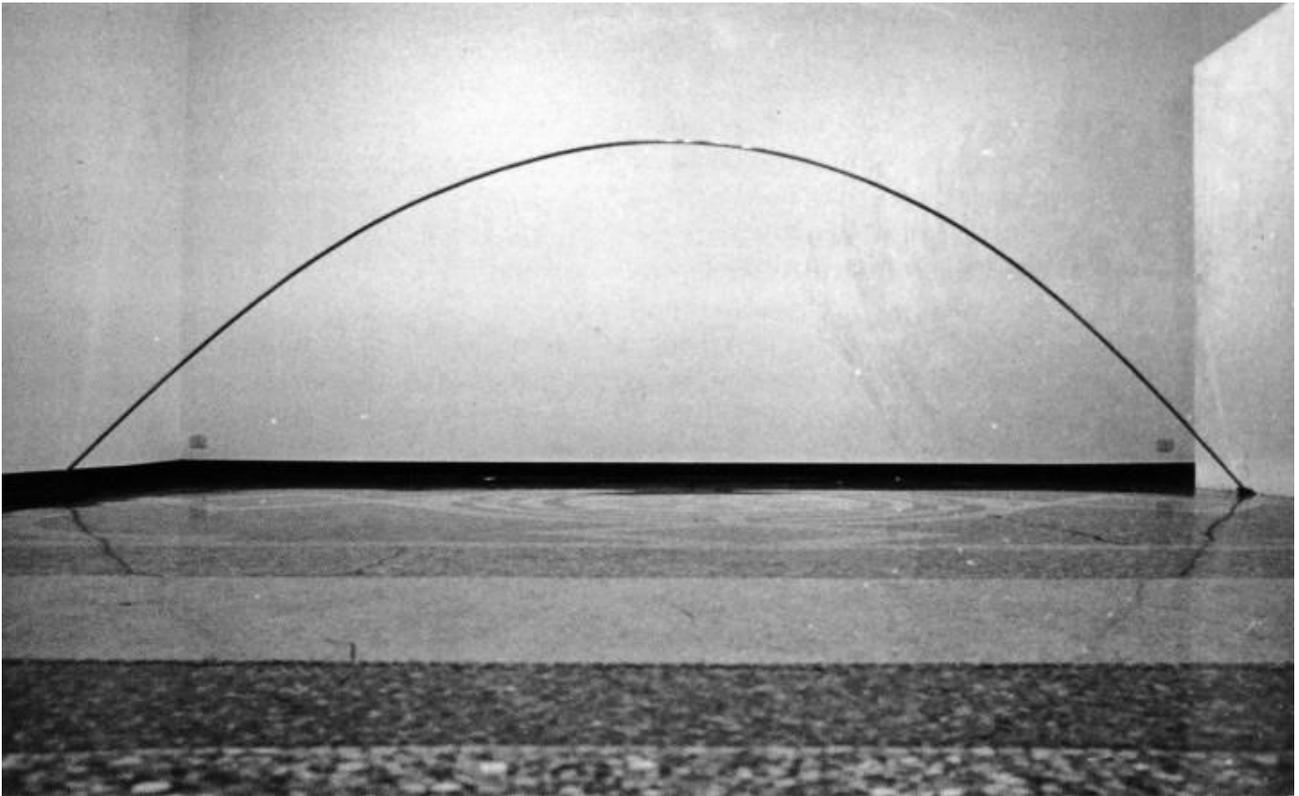
Mario Merz, *Lingotto*, 1968



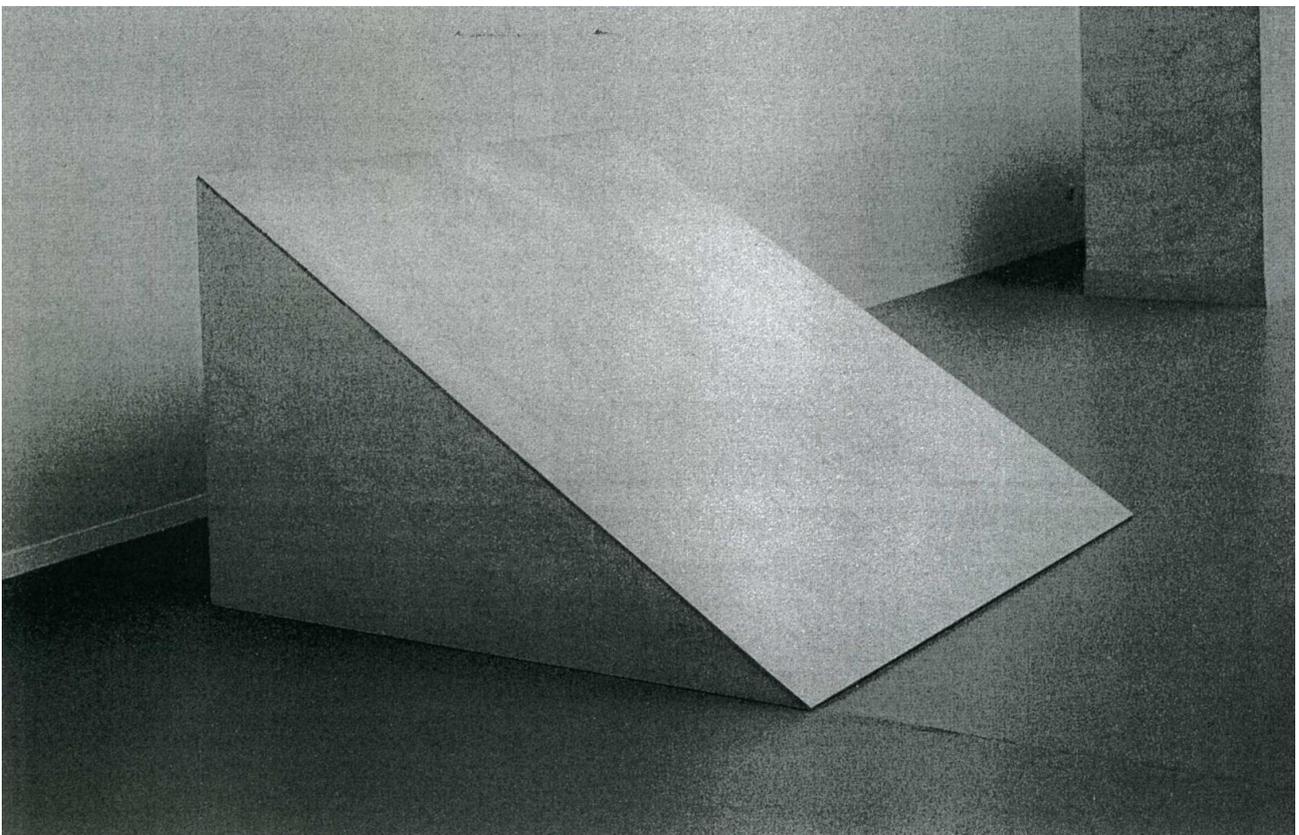
Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968



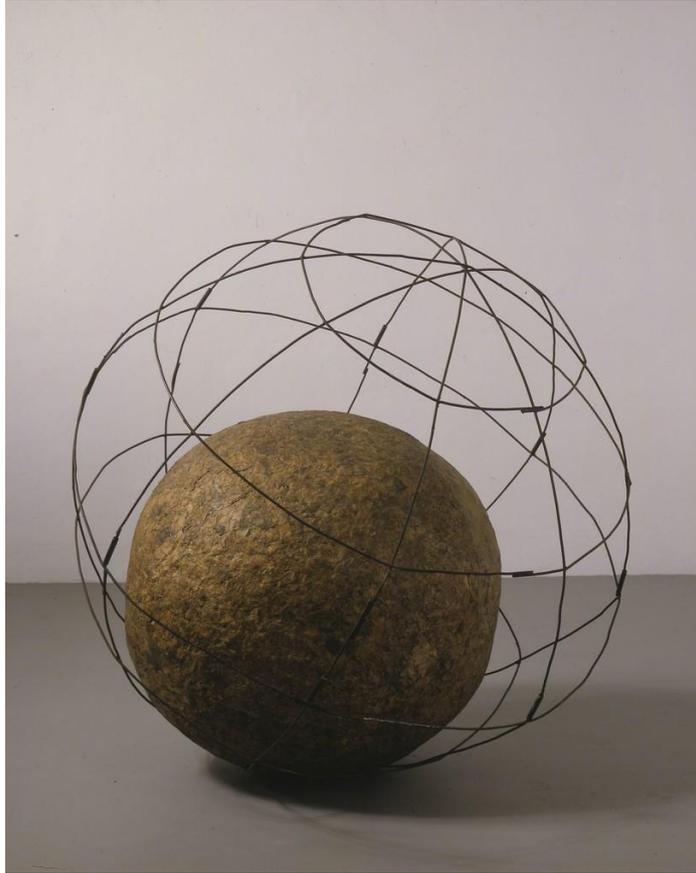
Luciano Fabro, *De Italia*, 1972



Emilio Prini, *Standard*, 1967



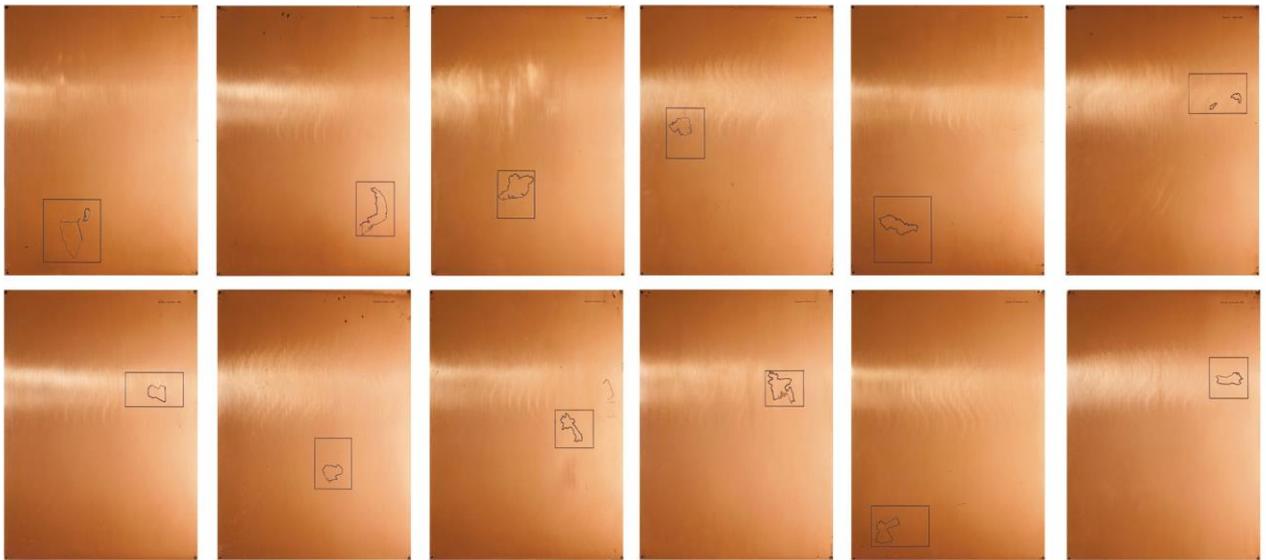
Emilio Prini, *Rilevamenti*, 1968



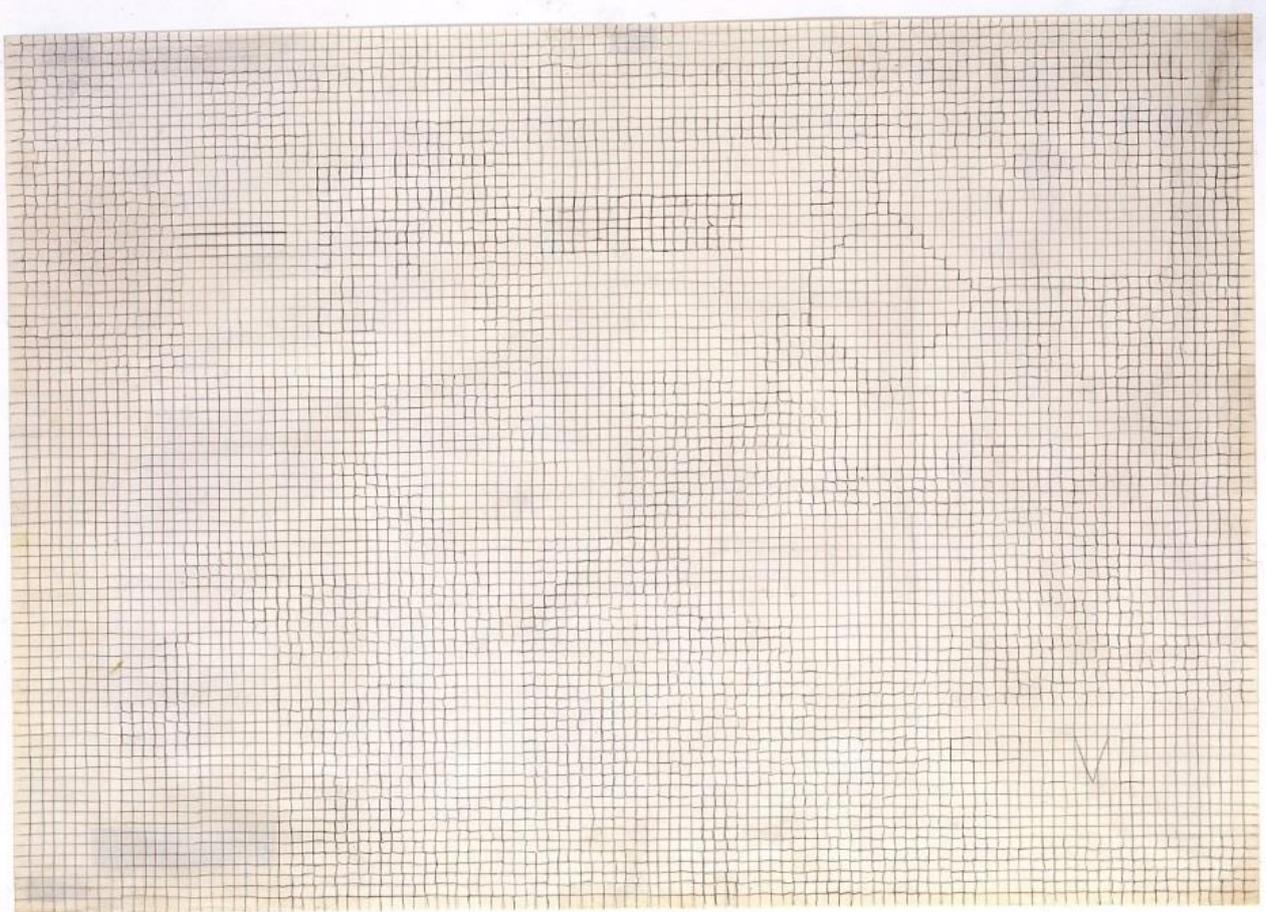
Michelangelo Pistoletto, *Mappamondo* (dalla serie *Oggetti in meno*), 1966-67



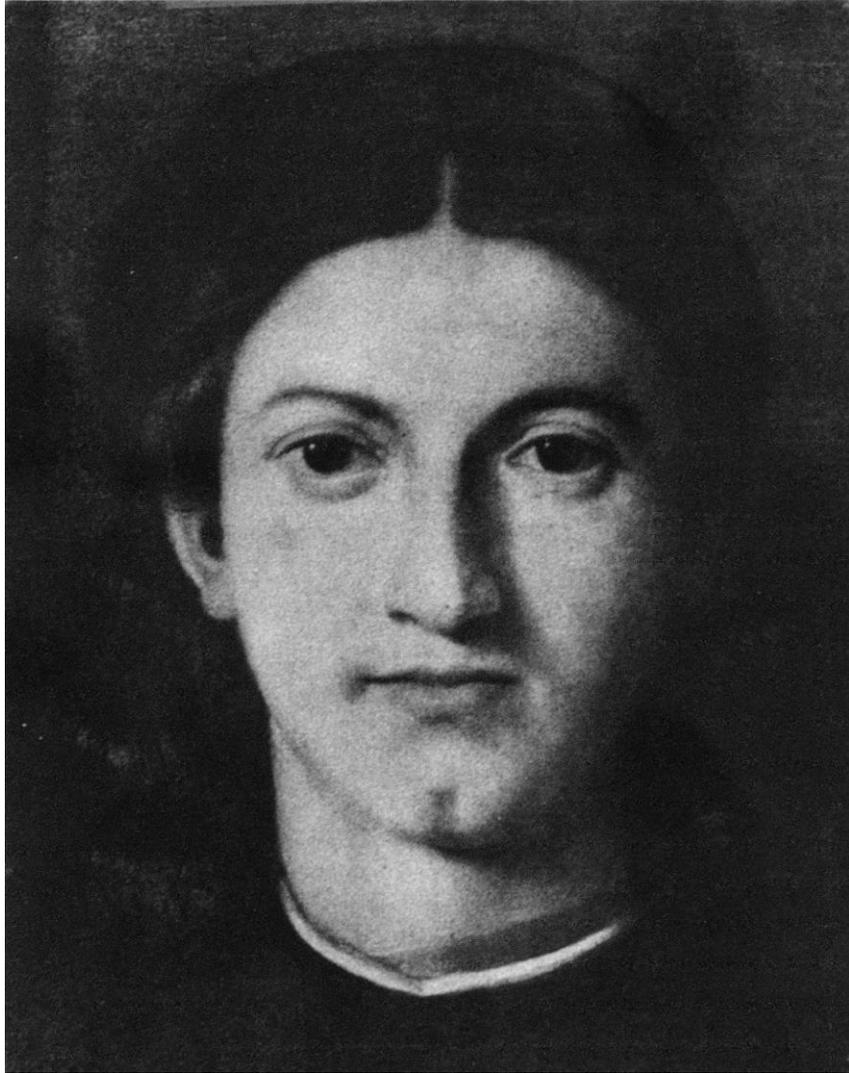
Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967



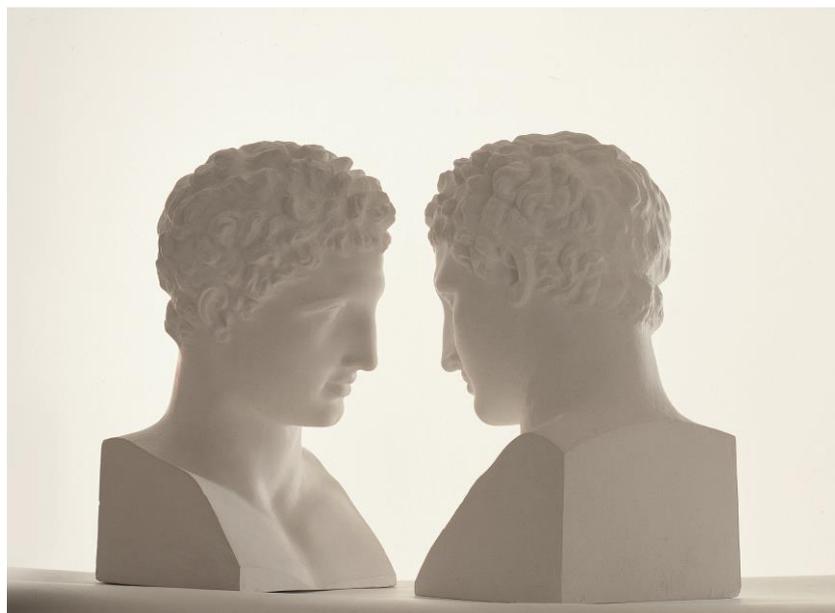
Alighiero Boetti, *Dodici forme dal 10 giugno 1967, 1967*



Alighiero Boetti, *Cemento dell'armonia e dell'invenzione, 1969*



Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967



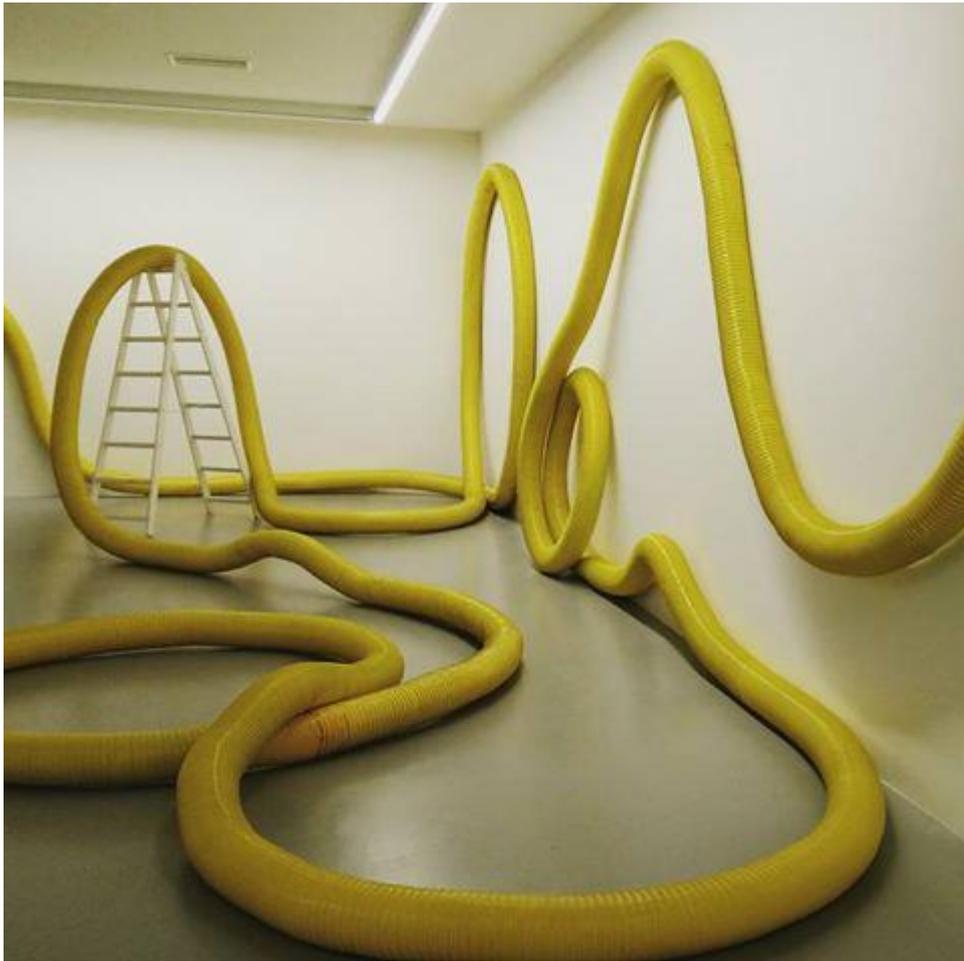
Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975



Paolo Icaro, *Cuborto*, 1968



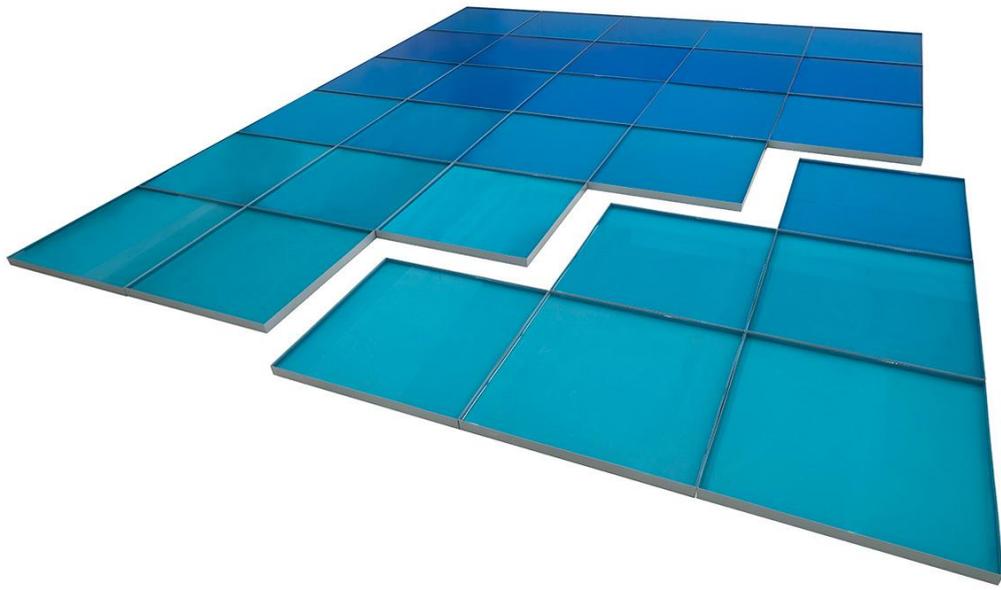
Paolo Icaro, *Cumulo rete*, 1968



Eliseo Mattiacci, *Tubo*, 1967



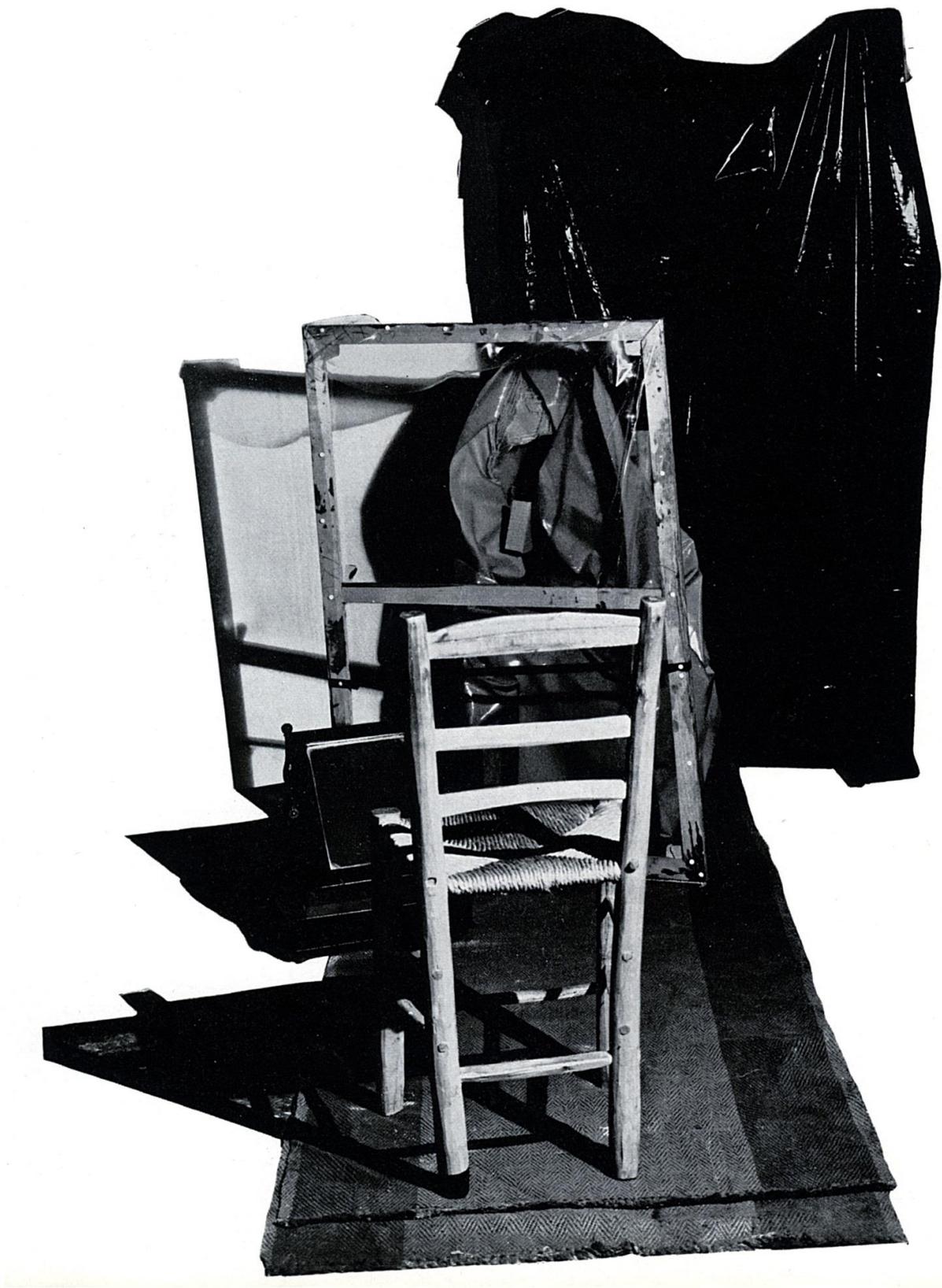
Eliseo Mattiacci, *Rifarsi*, 1973



Pino Pascali, *32 mq circa di mare*, 1967



Pino Pascali, *Cavalletto*, 1968



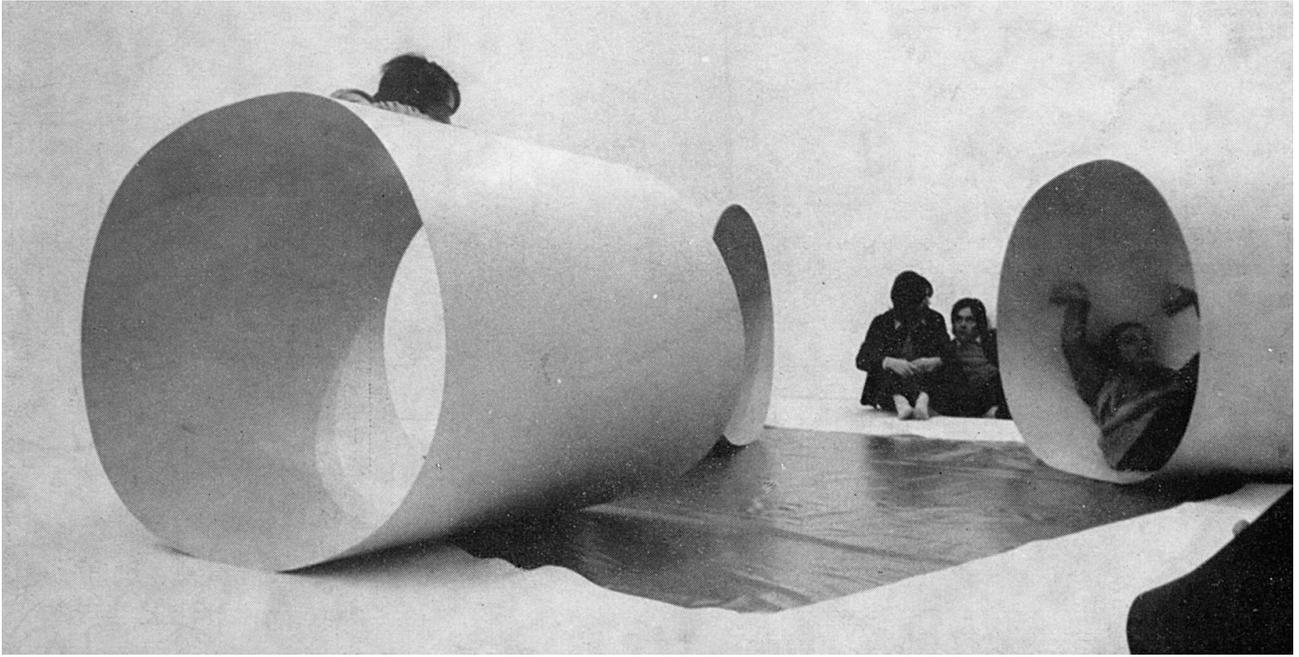
Vasco Bendini, *Come è*, 1966



Pier Paolo Calzolari, *Il filtro e benvenuto all'angelo*, 1967



Nino Ovan, *Le piume, l'aquila è nuda*, 1967



Fiorella Bulfoni, *Senza titolo*, 1968



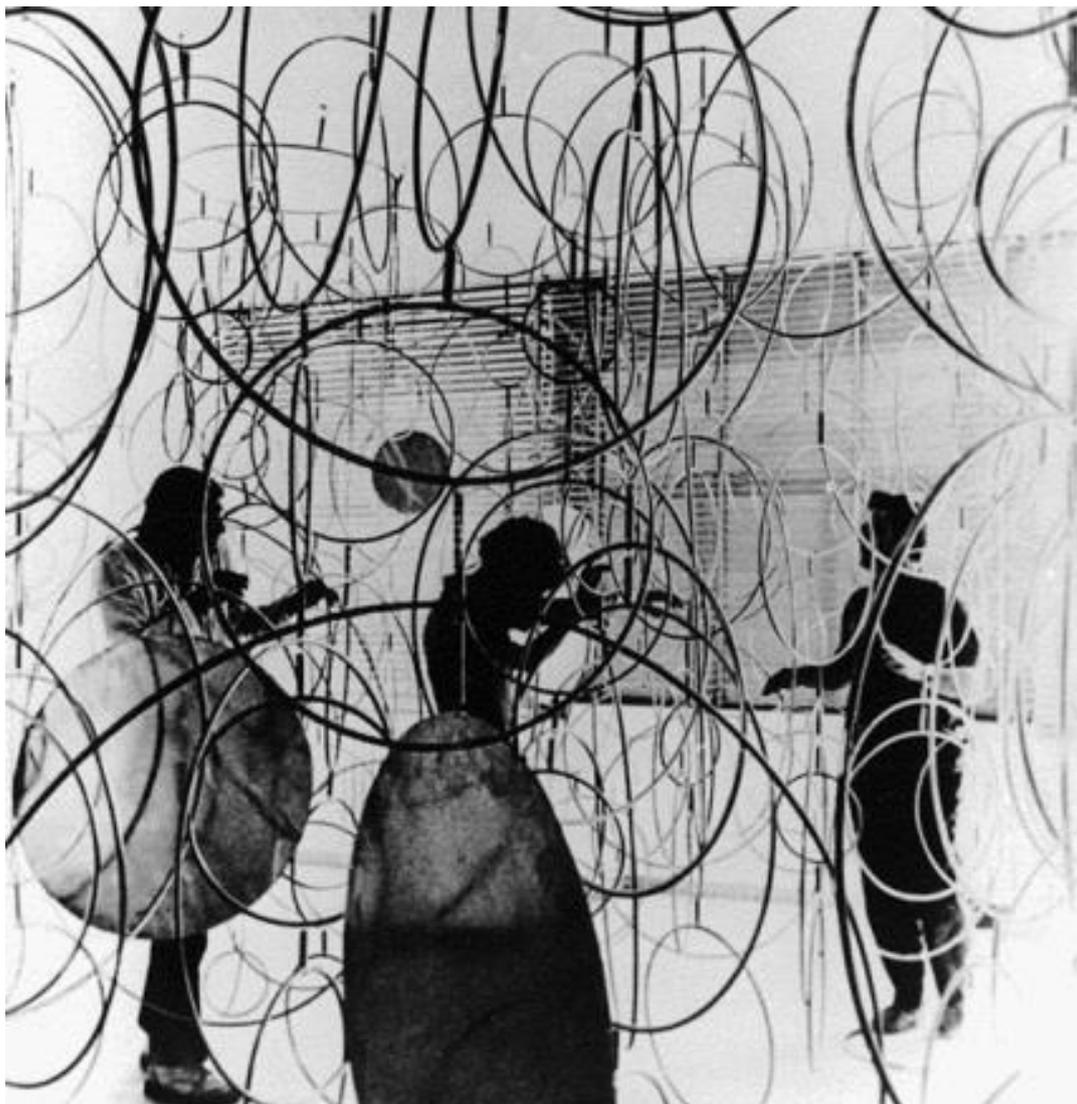
Luigi Ontani, *Saccombrello*, 1969



Lamberto Calzolari, *San Sebastiano*, 1970



Lamberto Calzolari, *Senza titolo*, 1970



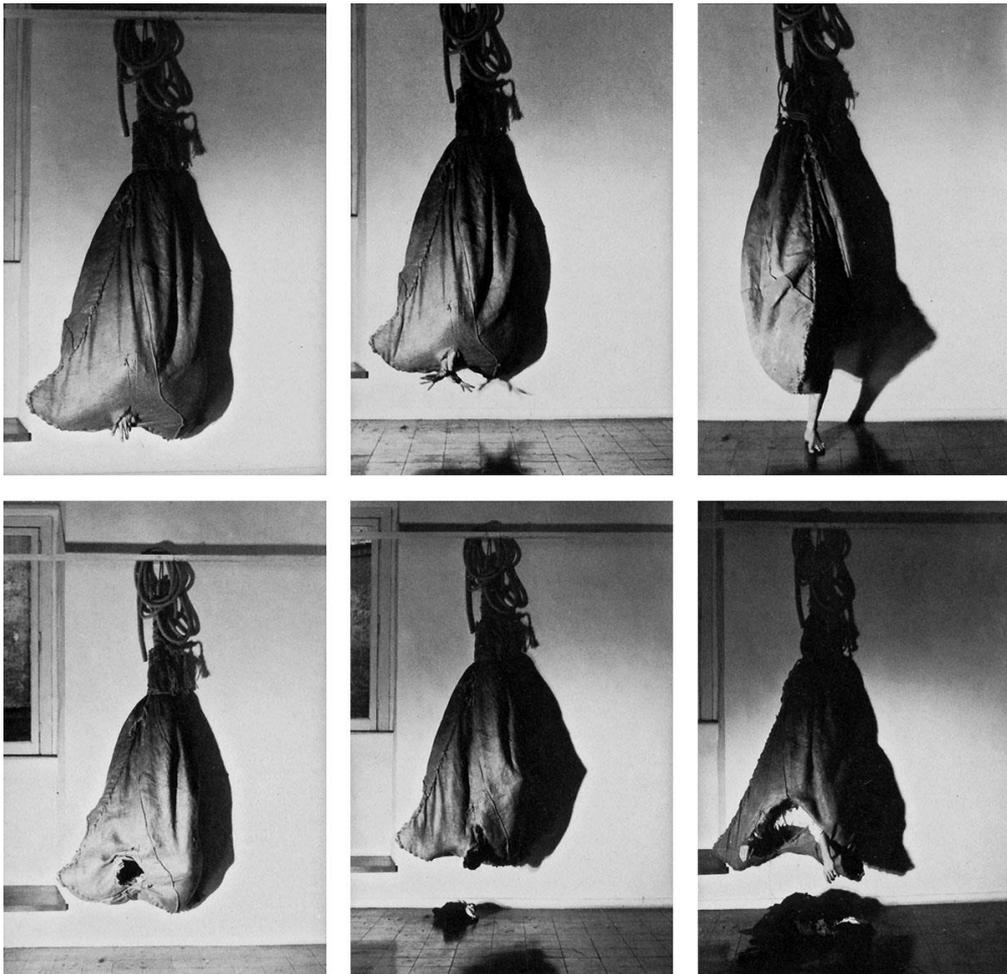
Mario Nanni, *I giochi del malessere*, 1967-69



Mario Nanni, *I limiti del mare*, 1969



Claudio Cintoli, *Nodi*, 1968-69



Claudio Cintoli, *Crisalide*, 1972



Hidetoshi Nagasawa, *Anfo*, 1968



Hidetoshi Nagasawa, *Azione*, 1969



Germano Olivotto, *Ricerca 10/3*, 1969



Germano Olivotto, *Indicazione*, 1971



Luca Patella, *Terra animata*, 1967



Luca Patella, *Un boschetto di alberi parlanti*, 1971



Franco Vaccari, *Per un trattamento completo. Viaggio all'albergo diurno Cobianchi, 1971*



Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale, 1972*



Aldo Tagliaferro, *Soggiorno temporale – Soggiorno eterno*, 1972



Ugo Mulas, *L'operazione fotografica* – da *Le Verifiche*, 1969-72



Adriano Altamira, *La femme visible*, 1971



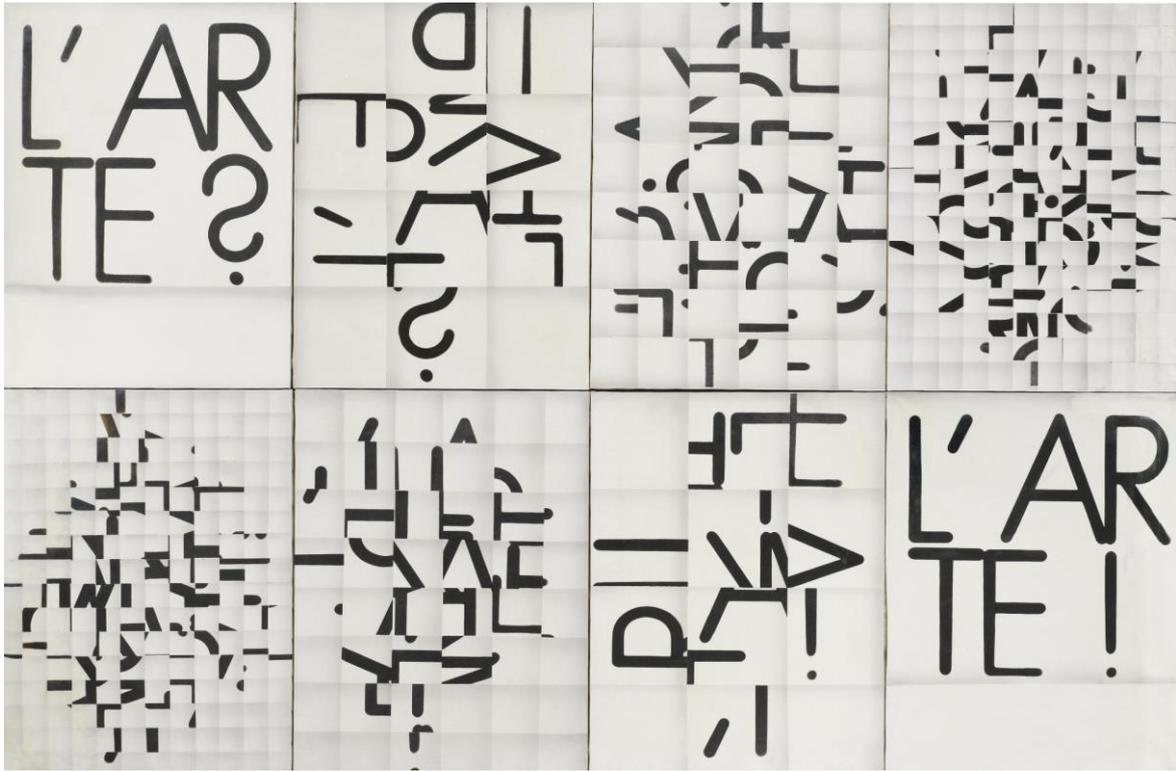
Adriano Altamira, *Area di coincidenza – tav. 14*, 1972



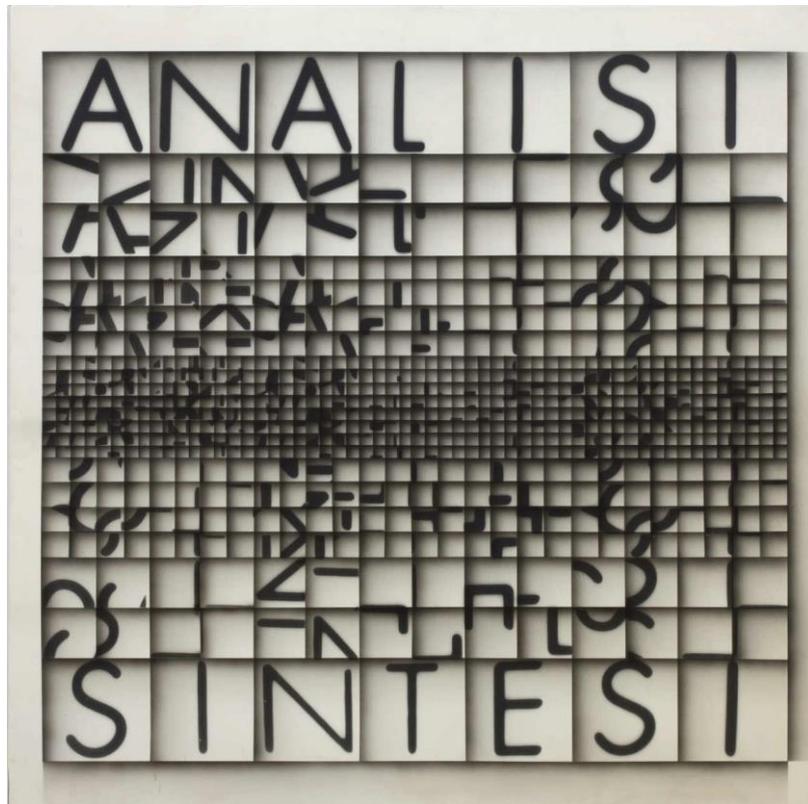
Vincenzo Agnetti, *Assioma*, 1969



Vincenzo Agnetti, *Ritratto di amante*, 1971



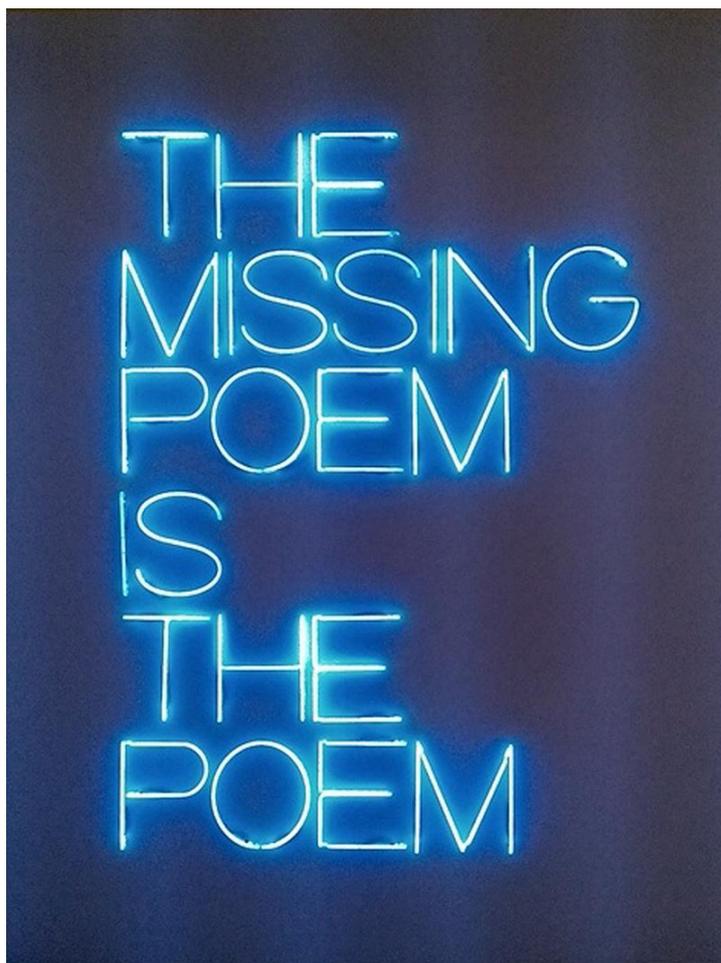
Bruno Di Bello, *L'Arte? L'Arte!*, 1971



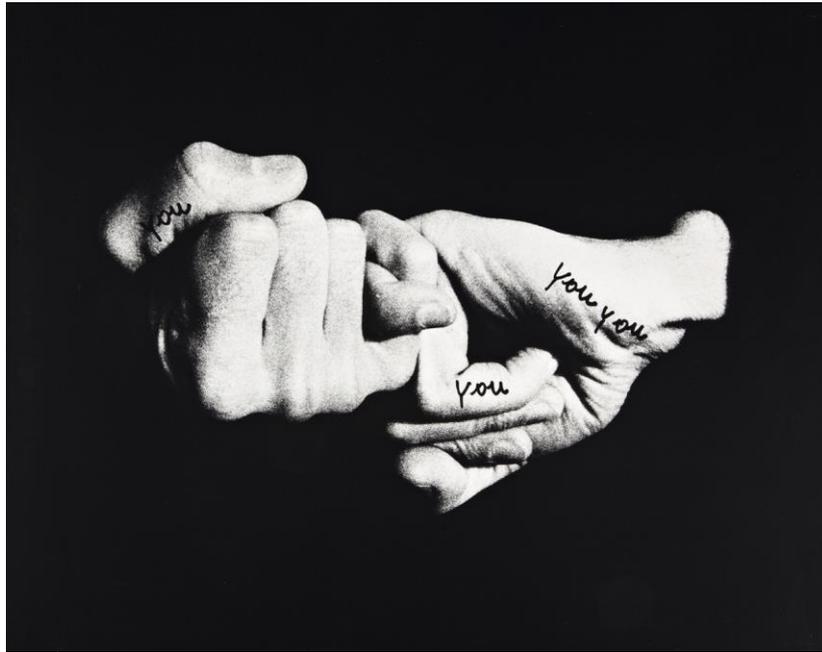
Bruno Di Bello, *Procedimento*, 1974



Maurizio Nannucci, *Corner*, 1968



Maurizio Nannucci, *The missing poem is the poem*, 1969



Ketty La Rocca, *Le mani*, 1973



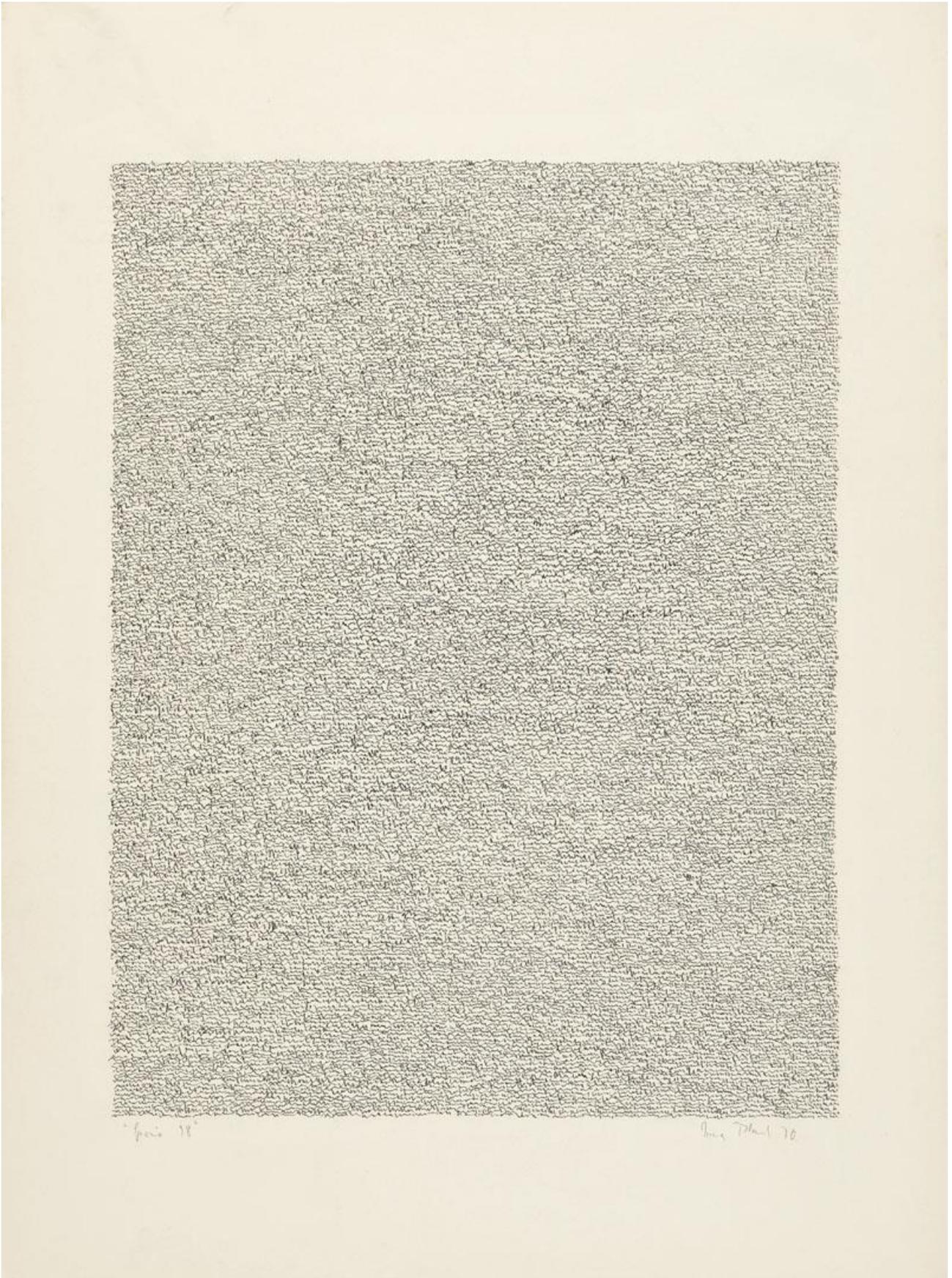
Ketty La Rocca, *Le mie parole, e tu?*, 1976



Emilio Isgrò, *Cancellatura*, 1964



Emilio Isgrò, *Clemens*, 1971



Irma Blank, *Eigenschriften*, 1970



Giuseppe Desiato, *Senza titolo*, 1965



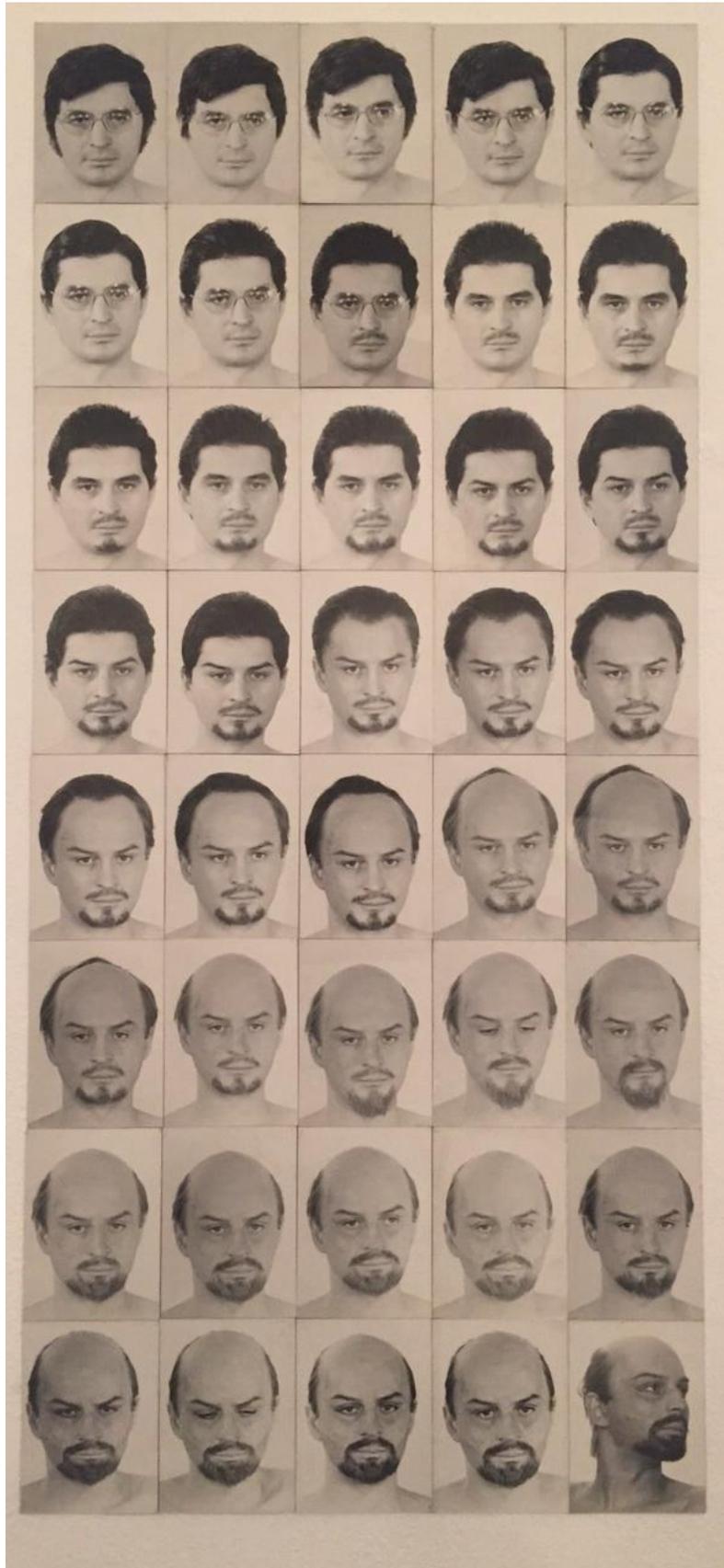
Lo Zoo di Pistoletto, *L'uomo ammaestrato*, 1968



Fabio Mauri, *Ebreca*, 1971



Fabio Mauri, *Ideologia e natura*, 1973



Fernando De Filippi, *Sostituzione*, 1974



Salvo, *12 autoritratti*, 1969



Salvo, *Autoritratto come Raffaello*, 1970



Giorgio Ciam, *Sulla pelle*, 1973



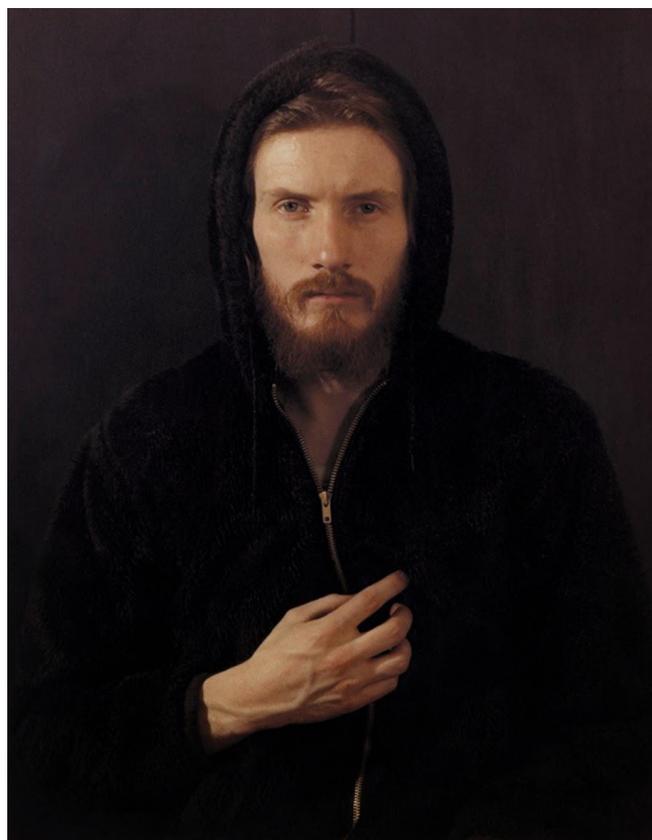
Luigi Ontani, *Ecce Homo*, 1970



Luigi Ontani, *San Sebastiano d'après Guido Reni*, 1970



Giancarlo Croce, *Vicky* – dal ciclo *Alla corte di Re Cremisi*, 1972-73



Giancarlo Croce, *Autoritratto mistico*, 1973



Cioni Carpi, *Palinsesto*, 1973



Michele Zaza, *Stile della dissoluzione*, 1975



Michele Zaza, *Risoluzione e mimesi*, 1975



Gino De Dominicis, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua*, 1969



Gino De Dominicis, *Seconda soluzione d'immortalità (L'universo è immobile)*, 1972



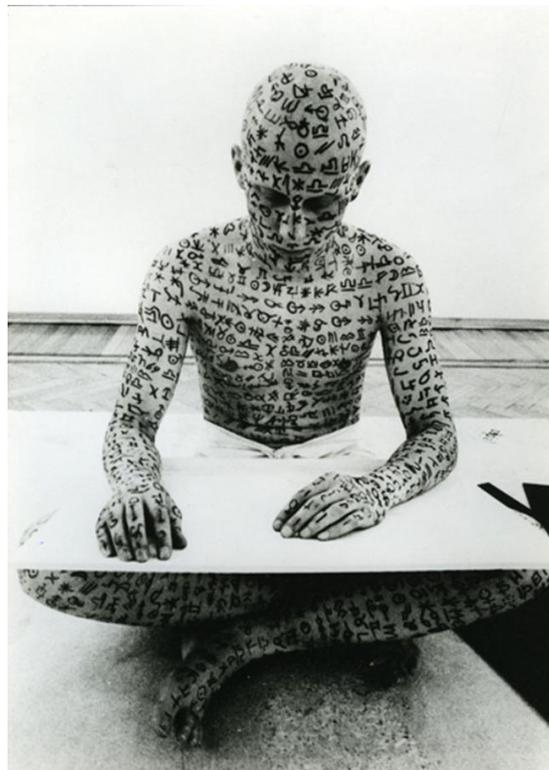
Vettor Pisani, *La venere di cioccolato*, 1970



Vettor Pisani, *Lo scorrevole*, 1972



Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 1970



Claudio Parmiggiani, *Deiscrizione*, 1972

## BIBLIOGRAFIA

1960-1977. *Arte in Italia*, Pozzo Gros Monti, Torino 1977.

33. *Esposizione internazionale biennale d'arte di Venezia*, Stamperie di Venezia, Venezia 1966.

Acocella A., *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

Adriano Altamira. *Piccola apocalisse*, Bigi, Milano 1999.

Agnetti G., "Quando mi vidi non c'ero". *Una biografia di Vincenzo Agnetti*, in Bonito Oliva A., Verzotti G. (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, Skira, Milano 2008.

Agnetti V., *Tesi*, Prearo, Milano 1972.

Agnetti V., *Immagine di una mostra*, L'uomo e l'arte, Milano 1974.

*Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano 1976.

Alberro A. et al., *Lawrence Weiner*, Phaidon, London 1998.

Alberro A., Stimson B. (a cura di), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge-London 1999.

Alberro A. (a cura di), *Working conditions. The writings of Hans Haacke*, The MIT Press, Cambridge 2016.

Albright T., *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980. An Illustrated History*, University of California, Los Angeles 1985.

Alfano Miglietti F. (a cura di), *Fabio Mauri. The End*, Skira, Milano 2012.

Alighiero Boetti. *Mappe*, Forma, Firenze 2015.

Alinovi F., *Adriano Altamira: dalla metafora alle "cose stesse"*, «G7 Studio», 11, 1977.

Alinovi F., Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981.

Alinovi F., *La performance "vestita"* (1981), in Alinovi F., *L'arte mia* (1983), Danilo Montanari, Ravenna 2001, pp. 167-170.

Alinovi F., *L'arte mia* (1983), Danilo Montanari, Ravenna 2001.

Allemandi U., Mattiacci E., *Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse. Giochiamo agli indiani*, «Bolaffi Arte», 56, 1976.

Altamira A., *Gli anni '70, lo sguardo, la foto*, Nuova Alfa, Bologna 1993.

Altamira A., *Area di coincidenza*, Nuovi Strumenti, Brescia 2001.

Altamira A., *La vera storia della fotografia concettuale*, Area Imaging, Milano 2007.

Amic S. (a cura di), *Claudio Parmiggiani. Naufragio con spettatore*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010.

Ammann J.-C. (a cura di), *Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Lucerna 1970.

Ammann J.-C., Eigenheer M., *Transformer. Aspekte der Travestie*, Kunstmuseum, Luzern 1974.

Ammann J.-C., Roberto M.T., Sauzeau A.-M. (a cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano 1996.

Ammann J.-C. (a cura di), *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, Electa, Milano 2009.

Anceschi L., *Progetto di una sistematica dell'arte* (1962), Mursia, Milano 1997.

Anceschi L., *Per Claudio Parmiggiani* (1983), in Anceschi L., *Decisioni della forma. Esercizi critici e della memoria sulla pittura e sulle arti*, Clueb, Bologna 1993.

Anselmo G., *L'energia in sé non è mai visibile* (1998), in Lista G. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011.

Apa M. (a cura di), *Claudio Cintoli. Opere dal 1958 al 1978*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1987.

Apollonio U. et al., *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri, Venezia 1967.

Apollonio U., *Olivotto Germano*, in Crispolti E., Di Genova G. (a cura di), *Prospettive 4*, Galleria Due Mondi, Roma 1970, pp. 64-65.

Apollonio U. et al., *Olio su tela. Artisti d'oggi. Mimmo Conenna 1973-75*, Liantonio, Palo del Colle 1975.

Arcangeli F., *Banale o primario?*, in Bonfiglioli P. (a cura di), *La povertà dell'arte*, De' Foscherari, Bologna 1968.

Arcangeli F., *Opera e comportamento* (1972), in Arcangeli F., *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino 1977, pp. 395-398.

Arcangeli F., *Personale del pittore Vasco Bendini*, Studio Bentivoglio, Bologna 1967.

*Art without space* (1969), in Alberro A. et al., *Lawrence Weiner*, Phaidon, London 1998.

*Art, technologie et communication. Actes du colloque international organisé par l'École cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire*, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, Lausanne 1972.

*Arte e critica 70. Segnalazioni*, Cooptip, Modena 1970.

*Arte povera più azioni povere*, Rumma, Salerno 1969.

*Attualità della scultura. Incontro con Bruno Corà, Eliseo Mattiacci, Hidetoshi Nagasawa*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

Baker K., *Minimalismo*, trad. it., Jaca Book, Milano 1989.

Bandini M., *Conceptual Art Arte povera Land Art*, «NAC», 1, ottobre 1970, p. 16.

Bandini M., *Arte Povera a Torino 1972*, Allemandi, Torino 2002.

Bandini B., Cerritelli C., Sansone L. (a cura di), *Mario Nanni. Materiali inediti di un percorso creativo*, Publi Paolini, Mantova 2007.

Bann S. et al., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini, Mantova 2016.

Barbero L.M. (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino 2010.

Barbero L.M., Pola F. (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, Electa, Milano 2010.

Barilli R. (a cura di), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017.

- Barilli R. (a cura di), *La citazione. Arte in Italia negli anni '70 e '80*, Mazzotta, Milano 1998.
- Barilli R. et al., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979.
- Barilli R., Chiantelassa Gioia M., *Problemi collezionistici. Si può collezionare l'arte di comportamento?*, «Bolaffi Arte», marzo 1974, pp. 58-62.
- Barilli R., *Lo spazio nella ricerca d'oggi* (1967), in Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 9-15.
- Barilli R., *Un informale tecnologico?*, in Bonfiglioli P. (a cura di), De' Foscherari, Bologna 1968.
- Barilli R., *L'“aperto” e il “chiuso” nelle recenti vicende artistiche* (1969), in Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 55-63.
- Barilli R., *Gennaio 70* (1970), in Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006.
- Barilli R., *Il video-recording* (1970), in Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 85-95.
- Barilli R., *Due casi di “Morte dell'Arte”*, «NAC», 3, marzo 1971.
- Barilli R., *Opera o comportamento?* (1972), in Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006, pp. 96-99.
- Barilli R., *Le due anime del concettuale*, «Op. cit.», 26, 1973, pp. 63-88.
- Barilli R., *Per un concetto allargato di tautologia*, «NAC», 3, marzo 1974.
- Barilli R., *Lamberto Calzolari*, «NAC», 4, aprile 1974, pp. 11-12.
- Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (1974), Bompiani, Milano 1981.
- Barilli R., *La ripetizione differente* (1974), Studio Marconi, Milano 2014.
- Barilli R., *L'arte concettuale “mondana”*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano 1976.

- Barilli R., *Minimalismo, Land Art, Anti-Form*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano 1976, pp. 63-64.
- Barilli R., Socal A., *Aspetti del comportamento*, Studio d'Arte Eremitani, Padova 1976.
- Barilli R., *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza 1977.
- Barilli R., Sproccati S. (a cura di), *Vasco Bendini. Antologica*, Grafis, Bologna 1978.
- Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano 2006.
- Barreca L. (a cura di), *Pino Pascali, l'africano*, Kalós, Palermo 2015.
- Barthes R., *La morte dell'autore* (1968), in Barthes R., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.
- Basualdo C. (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, Electa, Milano 2011.
- Battcock G. (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., Boston 1968.
- Battiato S., *Claudio Cintoli. La nascita dell'uomo nuovo 1958-1978*, Gangemi, Roma 2017.
- Baumgarten A.G., *L'estetica* (1750), trad. it., Aesthetica, Palermo 2000.
- Bazzini M., Bonito Oliva A. (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2008.
- Beccaria M. (a cura di), *Gilberto Zorio*, Skira, Milano 2017.
- Bendini V., *Tracce di un'autoanalisi* (1976), in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, Spaziotempo, Firenze 2007.
- Bendini V., *Cerchio supremo* (1986), in *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, Spaziotempo, Firenze 2007.
- Beneduti M., Catalano T., S.p.A., «Flash Art», 46-47, 1974, pp. 18-19.
- Bernardi I., *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014.
- Bernardi I., *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine*, Prinp, s.l., 2017.

- Bertola C., *Gli scritti teorici di Vincenzo Agnetti*. “... mai portatore di speranze fu così solo”, in Bonito Oliva A., Verzotti G. (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, Skira, Milano 2008.
- Bertoni M. (a cura di), *In forma di libro. I libri di Franco Vaccari*, Nuova Grafica, Carpi 2000.
- Biggi G., *Io, gli anni Sessanta e il Gruppo 1*, Bora, Bologna 1994.
- Biscottini P. (a cura di), *Adriano Altamira. Sogni gelati*, Mazzotta, Milano 1987.
- Blank I., *Sign and sound, Il ragazzo ubiquo*, Milano 2005.
- Boatto A., *Il filtro e benvenuto all'angelo. Progetto per un lavoro pubblico*, Studio Bentivoglio, Bologna 1967.
- Boatto A., *9 per un percorso*, «Cartabianca», 2, maggio 1968.
- Boatto A., “A” Duchamp / “a<sup>2</sup>” Pisani (1970), in Boatto A., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte*, a cura di S. Chiodi, L'Orma, Roma 2016, pp. 108-110.
- Boatto A., *Claudio Cintoli. Crisalide* (1973), in Boatto A., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte*, a cura di S. Chiodi, L'Orma, Roma 2016, pp. 127-128.
- Boatto A., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte*, a cura di S. Chiodi, L'Orma, Roma 2016.
- Bochner M., *Serial Art, Systems, Solipsism* (1967), trad. it., in Celant G., *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976.
- Boetti A., *Le opere* (1967), in Ammann J.-C., Roberto M.T., Sauzeau A.-M. (a cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano 1996.
- Bolaffiarte, *Intervista a Germano Olivotto*, «Spazio alternativo», 1, febbraio 1977, pp. 8-10.
- Bonami F., Nicolin P. (a cura di), *Addio anni 70. Arte a Milano 1969-1980*, Mousse, Milano 2012.
- Bonfiglioli P., *Mostra montaggio di Fiorella Bulfoni*, Studio Bentivoglio, Bologna 1968.
- Bonfiglioli P. (a cura di), *La povertà dell'arte*, De' Foscherari, Bologna 1968.
- Bonito Oliva A. (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, Centro Di, Firenze 1970.

- Bonito Oliva A., *Vitalità del negativo* (1970), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
- Bonito Oliva A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971.
- Bonito Oliva A., *A proposito di Sal & Tig, topologie iperconnotative, 1973*, in Luca Patella. *IV Premio Nazionale Pino Pascali*, Pinacoteca Provinciale, Bari 1976.
- Bonito Oliva A., *Lo scorrevole*, Massimo Marani, Roma 1975.
- Bonito Oliva A., Marino P. (a cura di), *L'isola di Pascali. Pino Pascali 1935-1968*, Zelig, Polignano a Mare 1998.
- Bonito Oliva A., Tecce A., Velani L. (a cura di), *Pino Pascali*, Electa, Napoli 2004.
- Bonito Oliva A., Verzotti G. (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, Skira, Milano 2008.
- Bonito Oliva A. (a cura di), *Gino De Dominicis. L'immortale*, Electa, Milano 2010.
- Borgogelli A., *Vasco Bendini*, Galleria Morone 6, Milano 1987.
- Borgogelli A., *Bendini corpo e anima*, «Parol. Quaderni d'arte», 10, 1994, pp. 125-133.
- Bossaglia R., *Mario Nanni. Opere dal 1950 al 1990*, Graficolor, Marzabotto 1990.
- Bottinelli S., *La Francia e una fiat 500: i primi esperimenti di Alighiero Boetti*, «Predella», 37, 2015, pp. 115-125.
- Brandi Rubiu V., *Vita eroica di Pascali* (1997), Castelvechi, Roma 2013.
- Brizio G.S., *Ciam. Opere 1969-1989*, Heidi e Louis Labelet, Basel 1989.
- Broch H., *Il Kitsch* (1975), trad. it., Einaudi, Torino 1990.
- Brockhaus C. (a cura di), *Richard Serra. Props*, Richter Verlag, Düsseldorf 1995.
- Buren D., *Beware!* (1969) in Meyer U., *Conceptual Art*, Dutton, New York 1972.
- Buscaroli B. (a cura di), *Mario Nanni. Concatenamenti*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- Busine L. (a cura di), *Giuseppe Penone*, Electa, Milano 2012.

- Bussoni I., Perna R. (a cura di), *Il gesto femminista*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Butler C., *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, Prestel Publishing, München 2017.
- Calvesi M., *Strutture collettive del primario* (1967), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 117-122.
- Calvesi M., *Strutture come concetti* (1968), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 164-170.
- Calvesi M., *Bendini '65-68: oggetti e processi* (1968), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Calvesi M., *Arte come processo distruttivo* (1968), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 190-191.
- Calvesi M., *Arte critica di Vettor Pisani* (1970), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 180-182.
- Calvesi M., *Fine dell'alchimia* (1970), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 192-197.
- Calvesi M., *Pascali tra l'artistico e l'estetico* (1970), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 123-125.
- Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Calvesi M., *Lo spazio degli elementi* (1967), in Calvesi M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 111-114.
- Calvesi M., Napolitano A., Scardovi G., *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Grafis, Bologna 1966.
- Calvesi M., *Parmiggiani e la Post-avanguardia*, in *Claudio Parmiggiani*, Centro Di, Firenze 1981.
- Calvesi M., Siligato R. (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Carte Segrete, Roma 1990.
- Caminati L., *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Postmedia, Milano 2010.
- Canella L., *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Pendragon, Bologna 2008.
- Cannilla G., Di Castro F. (a cura di), *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, Jandi Sapi, Milano 1993.

- Capasso A. (a cura di), *Vettor Pisani. Nostalgia. Volo di ritorno*, Morra, Napoli 2005.
- Capasso A., *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi, Roma 2007.
- Caramel L., *Pino Pascali*, Mazzotta, Milano 1983.
- Caramel L. (a cura di), *Irma Blank. Abecedarium*, Spaziotemporaneo, Milano 1991.
- Caramel L. (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento 1970-74*, Kappa, Roma 1999.
- Caramel L., Ferri P. (a cura di), *Gruppo Uno. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, 1962-1967. Gli anni '60 a Roma nelle collezioni della Galleria civica di Termoli*, Joyce & Co., Roma 1998.
- Caroli F., *Magico primario. L'arte degli anni Ottanta*, Fabbri, Milano 1982.
- Carpi C., *I palinsesti*, «Data», 10, 1973, pp. 110-112.
- Casarino C., *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization*, «October», 59, Winter 1992, pp. 27-47.
- Casero C., *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015, pp. 31-51.
- Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015.
- Castagnoli P.G. (a cura di), *Kounellis*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1995.
- Catalano T., *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*, Gap Studio d'Arte Contemporanea, Roma 1971.
- Cattoi F. (a cura di), *Eliseo Mattiacci. Materiali e forme della scultura*, CAMeC, La Spezia 2014.
- Celant G., *Arte Povera – Im Spazio*, La Bertesca, Genova 1967.
- Celant G., *Arte povera* (1967), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, pp. 30-32.

- Celant G., *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* (1967), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
- Celant G., *L'“im-spazio”*, in Apollonio U. et al., *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri, Venezia 1967, pp. 20-21.
- Celant G., *Arte Povera*, in Bonfiglioli P. (a cura di), *La povertà dell'arte*, De' Foscherari, Bologna 1968, [s.p.].
- Celant G., *Azione povera* (1968), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
- Celant G., *Arte povera* (1968), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
- Celant G., *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969.
- Celant G. (a cura di), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Galleria Civica, Torino 1970.
- Celant G., *Per una critica acritica*, «NAC», 1, ottobre 1970, pp. 29-30.
- Celant G., *Book as artwork 1960/1970*, «Data», 1, settembre 1971.
- Celant G., *Senza titolo* (1971), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, pp. 154-162.
- Celant G., *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972.
- Celant G., *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976.
- Celant G., *Senza titolo 1974*, Bulzoni, Roma 1976.
- Celant G., *Per un'identità italiana* (1981), in Celant G., *Arte Povera*, Allemandi, Torino 1989, pp. 25-54.
- Celant G. (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983.
- Celant G. (a cura di), *Mario Merz*, Mazzotta, Milano 1983.
- Celant G., *Un'arte iconoclasta* (1984), in Celant G., *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 109-111.
- Celant G., *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
- Celant G., *The Knot Arte Povera at P.S.1*, The Institute for Art and Urban Resources, New York 1985.

- Celant G., *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Celant G., *Pier Paolo Calzolari*, Urbinas Torino 1988.
- Celant G., *Arte Povera*, Allemandi, Torino 1989.
- Celant G., *Giuseppe Penone*, Electa, Milano 1989.
- Celant G., *Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Firenze 1991.
- Celant G. (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano 2003.
- Celant G., Maraniello G. (a cura di), *Vertigo. Il secolo di arte off-media dal Futurismo al web*, Skira, Milano 2007.
- Celant G. et al., *Michele Zaza*, Maretti, Serravalle 2008.
- Celant G. (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011.
- Celant G., *Arte Povera*, Giunti, Firenze 2011.
- Celant G., *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011.
- Celant G. (a cura di), *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano 2013.
- Celant G., *Mattiacci cosmico*, in Celant G., *Mattiacci*, Skira, Milano 2013.
- Cerizza L., *Irma Blank. Senza parole*, P420, Bologna 2013.
- Cerritelli C., Blank I., *Irma Blank. Horizont*, Morgana, Firenze 2009.
- Charans E., *Gino De Dominicis. 2<sup>a</sup> soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano 2012.
- Cherubini L., *Vettor Pisani. Il teatro di Edipo e Giocasta*, «Flash Art», 115, XVI, 1983.
- Cherubini L., *Che cosa è il fascismo (1971)*, in Studio Fabio Mauri (a cura di), *Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 67-68.
- Cherubini L., Pulejo R. (a cura di), *Luciano Fabro. Maestro torna maestro*, Silvana, Cinisello Balsamo 2013.
- Cherubini L. (a cura di), *Alighiero Boetti*, Forma, Firenze 2016.
- Cherubini L., Viliani A., Viola E. (a cura di), *Vettor Pisani. Eroica/Antieroaica. Una monografia*, Electa, Napoli 2016.

Chiodi S., *Let's Talk About Art. I multipli di Maurizio Nannucci*, in Pietromarchi B. (a cura di), *Maurizio Nannucci. Where to Start from*, Mousse Publishing, Milano 2015.

Chiodi S., *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, «Il Verri», 64, LXI, 2017, pp. 89-107.

Christov-Bakargiev C., Cossu M. (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, Mondadori-Carte Segrete, Milano-Roma 1994.

Christov-Bakargiev C. (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, London 1999.

Christov-Bakargiev C., Beccaria M. (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Skira, Milano 2016.

Ciam G., *Autoritratti*, Skira, Ginevra 1978.

Ciam G., *Essere un altro*, Franz Paludetto/LP220, Torino 1974.

*Claudio Cintoli e l'arte povera*, Galleria Palestro, Ferrara 2009.

*Claudio Cintoli. Antologica*, Arsenale, Verona 1984.

*Claudio Parmiggiani*, Centro Di, Firenze 1981.

Codognato M., D'Argenzio M. (a cura di), *Jannis Kounellis. Eco nell'oscurità. Scritti e interviste 1966-2002*, Trolley, London 2002.

Coltelli G., Cossu M. (a cura di), *Duchamp. Re-made in Italy*, Electa, Milano 2013.

Commandeur I., Van Riemsdijk-Zandee T., *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda, Amsterdam 2012.

Conte L., *Aspetti della ricerca plastica statunitense della seconda metà degli anni Sessanta: Eccentric Abstraction, Funk Art, Antiform, Process Art*, «Polittico», 4, IV, 2005, pp. 161-177.

Conte L., *Materia corpo azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

Conte L., *Le mostre Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren e Live in your head. When attitudes become form. Alcune riflessioni*, in Conte L. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, "Quaderni di Scultura Contemporanea", 9, Edizioni della Cometa, Salerno 2010, pp. 91-108.

Conte L., *Piero Gilardi e l'arte microemotiva*, in Conte L. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni Sessanta*, "Quaderni di scultura contemporanea", 9, Edizioni della Cometa, Salerno 2010, pp. 71-90.

Conte L. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, "Quaderni di Scultura Contemporanea", 9, Edizioni della Cometa, Salerno 2010.

Conte L. (a cura di), *Paolo Icaro 1967-1977*, P420 Arte Contemporanea, Bologna 2012.

Conte L., "Ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni". *Qualche considerazione sugli esordi di Paolo Icaro*, «Predella», 37, 2015, pp. 101-114.

Conte L. (a cura di), *Paolo Icaro. Fare disfare rifare vedere*, Mousse Publishing, Milano 2016.

Cooke L. (a cura di), *Alighiero Boetti. Game plan*, The Museum of Modern Art, New York 2012.

Corà B., *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Essegi, Ravenna 1986.

Corà B., *Eliseo Mattiacci*, Essegi, Ravenna 1991.

Corà B. (a cura di), *Fabroni opera. Luciano Fabro*, Charta, Milano 1994.

Corà B. (a cura di), *Kounellis*, Gli Ori, Pistoia 2001.

Corà B. (a cura di), *Kounellis*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010.

Corà B., Iori A. (a cura di), *Hidetoshi Nagasawa. Ombra verde*, Quodlibet, Macerata 2013.

Corà B., Bernardi I., *Vincenzo Agnetti. Testimonianza*, Gli Ori, Pistoia 2015.

Corà B. (a cura di), *Kounellis*, Hatje Canz, Berlin 2016.

Corà B., Palazzoli D. (a cura di), *Vincenzo Agnetti. Oltre il linguaggio*, Osart, Milano 2017.

Corbi V., *La poetica dell'arte povera*, «Op. cit.», 14, VI, 1969, pp. 27-35.

Cortenova G., *Un artista problematico*, in *Claudio Cintoli. Antologica*, Arsenale, Verona 1984.

- Crispoliti E., Di Genova G. (a cura di), *Prospettive 4*, Galleria Due Mondi, Roma 1970.
- Crispoliti E., De Filippi F., *La rivoluzione privata*, Prearo, Milano 1974.
- Crispoliti E., *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Forma, Torino 1978.
- Crispoliti E., *Claudio Cintoli*, in *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale*, Edizioni "La Biennale di Venezia", Venezia 1978, p. 234.
- Crispoliti E., *Giancarlo Croce. Psicomorfosi*, Coopedit, Macerata 1981.
- Crispoliti E., *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma 1997.
- Crispoliti E., Mazzanti A. (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea*, Liguori, Napoli 2011.
- Criticos C., *Reading Arte Povera*, in Flood R., Morris F. (a cura di), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Walker Art Center, Minneapolis 2001.
- Cuomo R., *Giulio Paolini. Lo spazio 1967*, Corraini, Mantova 2016.
- D'Amico F., *Parmiggiani*, Mazzotta, Milano 1989.
- D'Elia A. (a cura di), *Pino Pascali (1983)*, Electa, Milano 2010.
- Da Costa V., *Pino Pascali. Retour à la Méditerranée*, Les presses du réel, Dijon 2015.
- Dali S., *La femme visible*, Editions Surréalistes, Paris 1930.
- Dantini M., "Per una critica acritica". *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, Nac 1970-1971*, «TeCla», vol. 4, 2011, pp. 116-131.
- Dantini M., *Earthworks, comunità, gender 1967-1974. Osservazioni sul "mistico", narrazioni dal "margine" nell'arte americana tra concettuale e Antiform*, in Tesio G., Pennaroli G. (a cura di), *Lo sguardo offeso. Arte, paesaggio, territorio*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 165-185.
- Dantini M., *Arte italiana postbellica. Prospettive e metodi*, «Predella», 37, 2015, pp. 11-35.
- Daolio R., *Il corpo, il concetto, l'ambiente*, in Barilli R. et al., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979, pp. 141-166.

David C., Corà B., Bertoni M., *Day after day. Pier Paolo Calzolari*, Canale-Pedrini-Persano, Torino 1994.

De Dominicis D., *Pier Paolo Calzolari. La coscienza ha presente anche ciò che non vede*, «Flash Art», 187, XXVII, 1994.

De Dominicis G., *Lettera sull'immortalità* (1970), in Guercio G. (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014.

De Dominicis G., *Alcune impressioni di Gino De Dominicis* (1993), in Guercio G. (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014.

De Domizio Durini L., *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

De Sanna J., *Les Substitutions d'Olivotto*, «Opus International», 43, aprile 1973, pp. 42-45.

De Sanna J., *Fabro*, Essegi, Ravenna 1983.

De Sanna J., *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, Costa & Nolan, Genova 1999.

De Venere L. (a cura di), *Profili. Omaggio a Mimmo Conenna*, L'Immagine, Molfetta 1999.

Dehò V., Bertona M.E. (a cura di), *Pino Pascali e l'Arte Povera*, MEB Arte Studio, Milano 2013.

Del Puppo A., *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013.

Derrida J., *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it., Einaudi, Torino 1990.

Desiato G., "Rito n. 1" 1964-65, in Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 89.

Dewey J., *Esperienza e natura* (1925), trad. it., Paravia, Torino 1948.

Dewey J., A.F. Bentley, *Conoscenza e transazione* (1949), trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1974.

Di Genova G., *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Trenta*, Bora, Bologna 2000.

Di Pietrantonio G. (a cura di), *Luciano Fabro. Disegno In-Opera*, Silvana, Cinisello Balsamo 2013.

Di Raddo E., *Né “opera” né “comportamento”: la natura del linguaggio video alle origini*, in Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell’arte*, Postmedia, Milano 2015, pp. 53-71.

Diacono M., *Eliseo Mattiacci (1967)*, in Diacono M., *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013.

Diacono M., Parmiggiani C., *Delocazione (1971)*, in Diacono M., *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013, pp. 87-88.

Diacono M., *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013.

Diehl C., *Robert Irwin: Doors of Perception*, «Art in America», December 1999, pp. 73-86.

Disch M., *Process Art e Arte Povera*, in Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi (2003)*, Electa, Milano 2013, pp. 122-149.

Disch M. (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2008.

*Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Documenta Verlag, Kassel 1972.

*Dokumente Zur Aktuellen Kunst 1967-1970. Material aus dem Archiv Szeemann. Texte Von Georg Jappe, Aurel Schmidt und Harald Szeemann*, Herausgeber, Luzern 1972.

Dorfles G., *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino 1973.

Dorfles G., *Intervento al termine della performance presso la galleria Martano, Torino, 25 gennaio 1977*, in M. Calvesi et al., *Luca Patella*, Università, Parma 1977.

Dorfles G., *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mitico*, Garzanti, Milano 1986.

Dorfles G., *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto (1968)*, Mazzotta, Milano 1990.

Dorfles G. et al., *Irma Blank. Avant-testo*, Morgana, Firenze 2002.

Dorfles G., Marucci L., Menna F., *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, Centro Di, Firenze 1969.

Dubuffet J., *Asfissiante cultura (1968)*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1969.

*Eccentric Abstraction. Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuhen, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner*, Fischbach Gallery, New York 1966.

Eccher D. (a cura di), *Mario Merz*, Hopefulmonster, Torino 1995.

Eccher D. (a cura di), *Paolo Icaro*, Skira, Milano 1995.

Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 1971.

*Eliseo Mattiacci*, Alexandre Jolas, Milano 1969.

*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Unedi, Roma 1978.

Engelbach B., Wappler F., Winkler H., *Looking for Mushrooms. Beat Poets, Hippies, Funk, Minimal Art San Francisco 1955-68*, Museum Ludwig, Köln 2008.

Fabro L., s.t., (1967), «Data», 1, settembre 1971.

Fabro S., Fuchs R. (a cura di), *Luciano Fabro. Didactica magna minima moralia*, Electa, Milano 2007.

Fagiolo M., *Glossario*, in *Giulio Paolini*, Università, Parma 1976.

Fagone V., Fiz A., *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, Severgnini, Milano 2001.

Fameli P., *Francesco Arcangeli tra opera e comportamento*, «Paragone», 129-130, LXVII, 2016, pp. 77-84.

Fameli P., *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, «Intrecci d'arte», 6, vol. 6, 2016, pp. 86-100.

Fameli P., *La chair de l'art. Merleau-Ponty nelle poetiche del comportamento*, «Studi di Estetica», 1, 2016, pp. 129-147.

Farano M., Mundici M.C., Roberto M.T., *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

Feierabend V.W. (a cura di), *Bruno Di Bello. Antologia*, Silvana, Cinisello Balsamo 2010.

Felix Z., Szeemann H. (a cura di), *Pläne und Projekte als Kunst*, Kunsthalle, Bern 1969.

*Fernando De Filippi. La rivoluzione privata 2*, Prearo, Milano 2014.

- Fiz A. (a cura di), *La fotografia di Luca Patella 1965-1985*, Gli Ori, Prato 2017.
- Flam J.D. (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996.
- Flood R., Morris F. (a cura di), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Walker Art Center, Minneapolis 2001.
- Formenti G., Carrù L. (a cura di), *Aldo Tagliaferro. L'immagine trovata*, MAGA, Gallarate 2011.
- Fossati P., *Personale del pittore Mauro Chessa*, Studio Bentivoglio, Bologna 1968.
- Foucault M., *L'archeologia del sapere* (1969), trad. it., Rizzoli, Milano 1971.
- Francalanci E.L., *Galleria Cavallino: Germano Olivotto*, «NAC», 36, maggio 1970, p. 21.
- Francalanci E.L., *Milano e Venezia*, «Art International», 6, summer 1970.
- Francalanci E.L., *Arte/critica di Olivotto*, «NAC», 5, maggio 1974.
- Francalanci E.L., *Le luminose sostituzioni di Germano Olivotto*, in Caldura R. (a cura di), *Natura della luce*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 28-35.
- Franco F., *Olivotto, Germano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 79, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2013, pp. 274-275.
- Franco Vaccari. Photomatic e altre storie*, Electa, Milano 2006.
- Frank P., *Site Sculpture*, «Art News», October 1975, pp. 122-123.
- Freud S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it., BUR, Milano 2010.
- Freud S., *Il disagio della civiltà* (1930), trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Friedel H. (a cura di), *Literatur im Raum. Luciano Bartolini, Alighiero Boetti, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Vettor Pisani*, Bitterlin, Basel 1983.
- Friedel H. (a cura di), *Der Traum des Orpheus. Mythologie in der italienischen Gegenwartskunst 1967 bis 1984. Michelangelo Pistoletto, Vettor Pisani, Claudio Parmiggiani*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1984.
- Friedel H., *A conversation with Maurizio Nannucci*, in *Maurizio Nannucci. Another Notion of Possibility*, Wiener Secession, Wien 1995.

*Fuoco Immagine Acqua Terra*, L'Attico, Roma 1967.

Gallo F., *Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana*, in Gallo F., Zambianchi C. (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano, Roma 2012, pp. 125-135.

Gallo F., *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in Schiaffini I., Zambianchi C. (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano, Roma 2013, pp. 275-281.

Gallo F., *Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia*, in Bussoni I., Perna R. (a cura di), *Il gesto femminista*, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 132-145.

Gallo F., *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, XXXVIII, 2014, pp. 5-19.

Gallo F., Perna R. (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Postmedia, Milano 2015.

Galluzzi F., *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994.

*Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, Alfa, Bologna 1970.

Gensini V., *Thingness, dematerializzazione e riconfigurazione concettuale*, in Crispolti E., Mazzanti A., (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea*, Liguori, Napoli 2011.

*Germano Olivotto. Strutture e Sostituzioni 1967-1974*, Panda, Padova 1989.

Giacobbe L., *Minimalismo americano e arte italiana delle "Nuove Strutture" alla XXXIV Biennale d'arte di Venezia*, in Messina M.G. (a cura di), *Minimalismo e oltre. Sintomi (e verifiche) della postmodernità*, «Ricerche di Storia dell'Arte», vol. 98, 2009, pp. 23-35.

Gianelli I. (a cura di), *Pier Paolo Calzolari*, Charta, Milano 1994.

Gianelli I., Celant G., Trini T., *Arte Povera in collezione*, Charta, Milano 2000.

*Gianni Castagnoli*, Nuova Alfa, Bologna 1992.

Gilardi P., *Diario da New York (1967)*, in Gilardi P., *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Prearo, Milano 2016, pp. 209-212.

Gilardi P., *Il mistero dell'energia. Un'avventura underground (1967)*, in Gilardi P., *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Prearo, Milano 2016, pp. 23-25.

- Gilardi P., *L'energia primaria e gli artisti "microemotivi"* (1968), in Celant G., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.
- Gilardi P., *Arte Microemotiva* (1968), in Gilardi P., *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Prearo, Milano 2016, pp. 99-101.
- Gilardi P., *Diario dall'Olanda* (1968), in Gilardi P., *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Prearo, Milano 2016, pp. 209-212.
- Gilardi P., *Microemotive Art* (1968), in Celant G., *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 48-51.
- Gilbert C., *Un possibile rapporto tra Gino De Dominicis e la filosofia* (1999), in Guercio G. (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014.
- Gilberto Zorio. Opere 1967-1984*, Panini, Modena 1985.
- Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Firenze 1988.
- Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Torino 1996.
- Gilberto Zorio*, Hopefulmonster, Torino 2005.
- Gilman C., *Ripensando l'Arte Povera*, in Celant G. (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 84-93.
- Gioni M. (a cura di), *Giuseppe Penone. Matrice*, Mondadori Electa, Milano 2017.
- Giorgio Ciam. Opere 1970-1979*, Panda's, Torino 1979.
- Giorgio Ciam. Ritratti Autoritratti Stratificazioni 1970-1995*, Forte di Bard, Bard 1995.
- Giovanni Anselmo*, Hopefulmonster, Firenze 1989.
- Giuseppe Penone*, Musée de Grenoble, Grenoble 2014.
- Giuseppe Penone. Scultura*, Electa, Milano 2016.
- Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959), trad. it., Il Mulino, Bologna 2002.
- Goldstein A., *A Minimalist Future? Art as Object 1958-1968*, MIT Press, Boston 2004.

- Gorsen P., *Ritorno dell'Esistenzialismo nella performance*, «Flash Art», 86-87, 1979, pp. 53-55.
- Grasskamp W., Nesbit M., Bird J., *Hans Haacke*, Phaidon, London 2004.
- Grazioli E., *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- Greenberg C. (a cura di), *Post-painterly abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1964.
- Gruppo Uno, *La poetica della percezione* (1964), in Caramel L., Ferri P. (a cura di), *Gruppo Uno. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, 1962-1967. Gli anni '60 a Roma nelle collezioni della Galleria civica di Termoli*, Joyce & Co., Roma 1998.
- Gruppo Uno, *XXXIII Biennale di Venezia* (1966), in Caramel L., Ferri P. (a cura di), *Gruppo Uno. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, 1962-1967. Gli anni '60 a Roma nelle collezioni della Galleria civica di Termoli*, Joyce & Co., Roma 1998.
- Gualdoni F., *Adriano Altamira. Neuroclassicismo*, Nuovi strumenti, Brescia 1990.
- Gualdoni F. (a cura di), *Michele Zaza. Il sogno del viaggiatore*, Bianconi, Milano 2009.
- Gualdoni F., *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableau vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan & Levi, Milano 2017.
- Guercio G. (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014.
- Guercio G., *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan & Levi, Milano 2015.
- Guercio G., Mattiolo A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010.
- Hegy L. (a cura di), *Maurizio Nannucci. There Is Another Way of Looking at Things*, Silvana, Cinisello Balsamo 2012.
- Heisenberg W., *Fisica e filosofia* (1958), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2008.
- Heiser J., *Le mie parole, e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, in Guercio G., Mattiolo A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 125-153.
- Herrmann D.F., Pietromarchi B. (a cura di), *Giulio Paolini*, Quodlibet, Macerata 2014.

Herzogenrath W. (a cura di), *Una storia d'arte a Torino 1965-1983*, Piazza, Torino 1983.

*Hidetoshi Nagasawa*, testo di Toshiaki Minemura, Gallery UEDA, Tokyo 1991.

*Hidetoshi Nagasawa*, Damiani, Bologna 2007.

Hobbs R.C. et al., *Robert Smithson. Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca 1981.

Holt N. (a cura di), *The writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*, University Press, New York 1979.

Howett C., *New Directions in Environmental Art*, «Landscape Architecture», January 1977, pp. 38-46.

Huebler D., s.t. (1968), in Celant G., *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 43.

Huizinga J., *Homo ludens* (1938), trad. it., Einaudi, Torino 2002.

Iamurri L., *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

Iaquinta C., *L'“anomalia” italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015, pp. 89-103.

Icaro P., *Lavori 1963-1975 Works, Pre-Art*, Milano 1976.

Irwin R., *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art*, Lapis Press, Culver City 1985.

Isgrò E., *La domanda* (1970-75), in *Emilio Isgrò*, Università, Parma 1976.

Isgrò E., *Secundum Johannem* (1975), in *Emilio Isgrò*, Università, Parma 1976.

Isgrò E., *Teoria della cancellatura* (1988), in Bazzini M., Bonito Oliva A. (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2008.

Isgrò E., *Introduzione alla cecità* (2001), in Isgrò E., *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di Fiz A., Skira, Milano 2007.

Jakobson R., *Saggi di linguistica generale* (1966), trad. it., Feltrinelli, Milano 1972.

Kaprow A., *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), in Kaprow A., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley 2003.

Kerényi K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1941), trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1983.

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia* (1969), in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987.

Kosuth J., *Arte concettuale: un fallimento?* (1975), in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987.

Kosuth J., *L'artista come antropologo* (1975), in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987.

Kosuth J., *Dentro il contesto: modernismo e pratica critica* (1977), in Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987.

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987.

Kounellis J., *L'intensità drammatica come dato positivo* (2006), in Lista G. (a cura di), *Arte Povera, Abscondita*, Milano 2011.

*Kounellis*, Charta, Milano 2002.

Krauss R., *Note sull'indice, parte II* (1977), in Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, (1985), trad. it., Fazi, Roma 2007, pp. 225-233.

Krauss R., *Il video. L'estetica del narcisismo* (1978), trad. it., in Valentini V. (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 245-258.

Krauss R., *Richard Serra. Una traduzione* (1983), in Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), trad. it., Fazi, Roma 2007.

*La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale*, Edizioni "La Biennale di Venezia", Venezia 1978.

*La fotografia di Luca Patella 1964-1978. Protoesempi di semiologie analitiche e interdisciplinari*, Casa del Mantegna, Mantova 1978.

*La grande svolta. Anni '60. Viaggio negli anni Sessanta in Italia*, Skira, Milano 2003.

*La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, Mousse Publishing, Milano 2015.

La Rocca K., *Crisi dell'arte e poetica nostrana* (1966), in Saccà L., *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 115.

La Rocca K., s.t. (1971), in Saccà L., *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 125.

La Rocca K., s.t. (1971-72), in Saccà L., *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 127.

La Rocca K., *You, you* (1972-73), in Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 131.

La Rocca K., s.t. (1974), in Saccà L., *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torino 2005, p. 94.

Laing R.D., *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale* (1955), trad. it., Einaudi, Torino 1969.

Laing R.D., *La politica dell'esperienza* (1967), trad. it., Feltrinelli, Milano 1968.

Lancioni D. (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, Joyce & Co., Roma 1995.

Lancioni D. (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli, Roma 2013.

Lancioni D., *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 114, XXXVIII, 2014, pp. 46-59.

Lasch C., *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti* (1984), trad. it., Feltrinelli, Milano 1985.

Leonardi N. (a cura di), *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia, Milano 2007.

Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia, Milano 2013.

Lévi-Strauss C., *Il pensiero selvaggio* (1962), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2010.

LeWitt S., *Paragrafi sull'arte concettuale* (1967), trad. it., in Zevi A. (a cura di), *Sol LeWitt. Testi critici*, AEIOU, Roma 1994.

- LeWitt S., *Sentenze sull'arte concettuale* (1969), trad. it., in Zevi A. (a cura di), *Sol LeWitt. Testi critici*, AEIOU, Roma 1994.
- Licciardello A. (a cura di), *If Arte Povera Was Pop. Artisti e cinema sperimentale in Italia negli anni '60- '70*, Palazzo Grassi, Venezia 2016.
- Lippard L., *Eccentric Abstraction* (1966), in Lippard L., *Changing. Essays in art criticism*, Dutton, New York 1971, pp. 98-111.
- Lippard L., *Changing. Essays in art criticism*, Dutton, New York 1971.
- Lippard L. (a cura di), *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*, Praeger, New York 1973.
- Lippard L., *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain*, «Studio International», March-April 1977, pp. 83-90.
- Lista G., *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza* (1999), in Lista G. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011, pp. 133-148.
- Lista G., *Arte Povera*, 5 Continents, Milano 2006.
- Lista G., *Specificità e percorso storico dell'Arte Povera*, in Lista G. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011.
- Lista G. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011.
- Lodolo C., *32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*, Cambi, Poggibonsi 2012.
- Lonzi C., *Giulio Paolini*, «Collage», 7, maggio 1967, pp. 44-46.
- Lonzi C., *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969.
- Lonzi C., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L., Iamurri, V., Martini, Et al., Milano 2012.
- Luca Patella. *Senza peso. Films figurativi e diapositive*, testo di Alberto Boatto, [s.e.], Roma 1967.
- Luca Patella. *IV Premio Nazionale Pino Pascali*, Pinacoteca Provinciale, Bari 1976.
- Luciano Fabro. *Lavori 1963-1986*, Allemandi, Torino 1987.
- Luciano Fabro, Museo Nacional Centro de Arte Sofía, Madrid 2015.
- Lumley R., *Arte Povera*, Tate, London 2004.

Lumley R., *Arte Povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito d'Arte Presente*, in Lumley R., Manacorda F. (a cura di), *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all'Arte Povera*, Hopefulmonster, Torino 2005, pp. 89-105.

Lux S., *Tre mostre a Roma*, «Cartabianca», 5, maggio 1969, p. 43.

Madesani A., *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Madesani A. (a cura di), *Giuseppe Desiato. Il teatro dell'effimero*, Galleria Delloro, Roma 2009.

Madesani A. (a cura di), *Fernando De Filippi. Opere 1974/1979*, Sala, Pescara 2015.

Maffei G., Picciau M. (a cura di), *Alighiero e Boetti. Oltre il libro*, Corraini, Mantova 2011.

Malossini S., Balestra F., Balestra M. (a cura di), *Mario Nanni. Risultato provvisorio di un processo ed altri progetti 1962-1968*, Fondazione Tito Balestra, Longiano 2016.

Malsch F., Meyer-Stoll C., Pero V. (a cura di), *Che fare? Arte Povera. The Historic Years*, Kehrer, Heidelberg 2010.

*Manifeste du Group de Recherche d'Art Visuel (GRAV) (1967)*, in Haftmann W. et al., *Art since Mid-Century. The New Internationalism*, vol. 1, New York Graphic Society, New York 1971.

Maraniello G. (a cura di), *Luigi Ontani. Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, Corraini, Mantova 2009.

Maraniello G. (a cura di), *Gilberto Zorio*, MAMbo, Bologna 2011.

Maraniello G. (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, Electa, Milano 2017.

Maraniello G., Isaia D., Roa R. (a cura di), *Robert Morris. Scritti, film, video*, Electa, Milano 2016.

Maraniello G., Viliani A. (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Hopefulmonster, Torino 2007.

Maraniello G., Watkins J. (a cura di), *Giuseppe Penone. Scritti 1968-2008*, MAMbo, Bologna 2009.

Marchesini A., *Citazioni pittoriche nel cinema di Pier Paolo Pasolini, da Accattone al Decameron*, La Nuova Italia, Firenze 1994.

- Marcuse H., *Eros e civiltà* (1955), trad. it., Einaudi, Torino 1968.
- Marcuse H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), trad. it., Einaudi, Torino 1968.
- Marinetti F.T., *Il Tattilismo* (1921), in De Maria L., *Filippo Tommaso Marinetti e i futuristi* (1973), Mondadori, Milano 2000.
- Mario Merz, Fondazione Merz, Torino 2005.
- Marra C., *La fotografia come rivelazione*, in Alinovi F., Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 165-295.
- Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- Marra C., *La fotografia senza eskimo di Luca Patella*, in L.M. Patella, *La fotografia dalla A alla Z*, Scheiwiller, Milano 2004.
- Marrone G., *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994.
- Martegani A., Pancrazzi L. (a cura di), *Alighiero Boetti. Unpublished Materials*, A+MBookstore, Milano 2011.
- Martini M., *La deformazione estetica* (1955), Unicopli, Milano 2002.
- Masini L.V., *Interventi sulla città e sul paesaggio*, «NAC», 2, novembre 1970.
- Mauri F., *Note tecniche comunque disorganiche sull'azione* Che cosa è il fascismo, (1971), in Studio Fabio Mauri (a cura di), *Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 81-83.
- Mazzotta M., *Adriano Altamira. Il Complesso del Vasari*, Fondazione Marconi, Milano 2014.
- McLuhan M., *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1964), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2011.
- McManus K., "Poor" e "Pure". *L'Arte povera e la critica di «October»*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, pp. 28-30.
- McShine K., *Primary Structures. Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, New York 1966.
- Mecugni A., *A "desperate vitality". Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani* (1963-74), «Palinsesti», 2, 2011, pp. 94-116.

Meloni L., *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubettino, Soveria Mannelli 2000.

Meloni L., *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia, Milano 2013.

Meneguzzo M. (a cura di), *La scoperta del corpo elettronico. Arte e video negli anni '70*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006.

Meneguzzo M. (a cura di), *Sulla parola. Isgrò Salvo Germanà e gli altri. Le parole nell'arte tra Sessanta e Settanta*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011.

Meneguzzo M. (a cura di), *Ugo La Pietra. Il segno randomico. Opere e ricerche 1958-2016*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016.

Meneguzzo M. (a cura di), *Agnetti. A cent'anni da adesso*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017.

Meneguzzo M. (a cura di), *Arte ribelle 1968-1978. Artisti e gruppi dal Sessantotto*, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Milano 2017.

Menna F., *In memoria del giovane artista tragicamente scomparso. A Vettor Pisani il Premio Pino Pascali per il 1970* (1970), in Menna F., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di Zuliani S. e Tolve A., Quodlibet, Macerata 2017, pp. 22-25.

Menna F., *De Dominicis o dell'immortalità* (1973), in Menna F., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di Zuliani S. e Tolve A., Quodlibet, Macerata 2017, pp. 41-42.

Menna F., *Agnetti ovvero l'arte "dimenticata a memoria"* (1973) in Menna F., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di Zuliani S. e Tolve A., Quodlibet, Macerata 2017, pp. 38-40.

Menna F. (a cura di), *Narrative Art*, Cannaviello Studio d'Arte, Roma 1974.

Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone* (1975), Einaudi, Torino 1983.

Menna F., *Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova Scrittura*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano 1976, pp. 193-224.

Menna F., *L'arte concettuale*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano 1976.

Menna F., s.t. (1974), in *Giulio Paolini*, Università, Parma 1976.

- Menna F., *Sul filo del linguaggio*, in *Emilio Isgrò*, Università, Parma 1976.
- Menna F., *La linea analitica*, in *1960-1977. Arte in Italia*, Pozzo Gros Monti, Torino 1977, pp. 167-175.
- Menna F., *Arte di comportamento*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Unedi, Roma 1978.
- Menna F., *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di Zuliani S. e Tolve A., Quodlibet, Macerata 2017.
- Menna F., Mussa I. (a cura di), *La scrittura*, Tilligraf, Roma 1976.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it., Bompiani, Milano 2009.
- Merz B., Zaccharopoulos D., *Gilberto Zorio*, Essegi, Ravenna 1982.
- Merz M., *Voglio fare subito un libro*, Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1985.
- Mesciulam P., *Macroscopia del segno precario*, Rotta, Genova 1973.
- Mesciulam P., *Epifania incessante*, La Nuova Foglio, Pollenza 1976.
- Messina M.G. (a cura di), *Minimalismo e oltre. Sintomi (e verifiche) della postmodernità*, «Ricerche di Storia dell'Arte», vol. 98, 2009.
- Meyer J., *Minimalism*, Phaidon, London 2000.
- Meyer U., *Conceptual Art*, Dutton, New York 1972.
- Michelangelo Pistoletto. Azione-comunic-azione*, Skira, Milano 2005.
- Michelangelo Pistoletto. Immagini in più, oggetti in meno, un paradiso ancora*, GAMEC, Bergamo 2016.
- Migliorini E., *Conceptual Art* (1972), Mimesis, Milano-Udine 2014.
- Millet C., *Textes sur l'art conceptuel*, Flammarion, Paris 1972.
- Mininni M., *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Danilo Montanari, Ravenna 1995.
- Minola A. et al., *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino 2000.
- Mirabile A., *Roland Barthes tra "morte dell'autore" e biografia*, «Intersezioni», 1, XXV, 2005, pp. 117-132.

- Moles A., *Il Kitsch. L'arte della felicità*, trad. it., Officina, Roma 1979.
- Mollek Burmeister K. (a cura di), *Maurizio Nannucci. Something Happened*, Gli Ori, Pistoia 2009.
- Monti P., *P'io & Gino*, Giancarlo Politi, Milano 2010.
- Moratto R., *Note sulla produzione poetica di Ketty La Rocca*, in Saccà L. (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Pisa 2001, pp. 176-179.
- Morris C., Bonin V. (a cura di), *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, MIT Press, Cambridge 2012.
- Morris R., *Antiform* (1968), trad. it., in Celant G., *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 72-75.
- Morris R., *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge 1993.
- Moure G., *Kounellis*, Editions Cercle d'Art, Paris 1991.
- Moure G. (a cura di), *Jannis Kounellis. Works, writings 1958-2000*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2001.
- Moure G. (a cura di), *Jannis Kounellis*, Electa, Milano 2003.
- Mukařovský J., *Il significato dell'estetica* (1966), trad. it., Einaudi, Torino 1973.
- Mukařovský J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1966), trad. it., Einaudi, Torino 1971.
- Mulas U., *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.
- Nagasawa H., *Nagasawa*, «Flash Art», 37, VI, 1972, p. 10.
- Nagasawa H., *Senza titolo, 1972*, in Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 169.
- Nagasawa*, testo di Jole De Sanna, Mudima, Milano 2003.
- Narrative Art 1970-1990*, Operat, Ravenna 1996.
- Niccolini C., *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, De Luca, Roma 1997.
- Nigro A., *Estetica della riduzione. Il Minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, Cleup, Padova 2003.

Nisbet J., *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, The MIT Press, Cambridge-London 2014.

Olivotto G., *Recherche pour une intervention esthétique dans une structure naturelle (relation d'une expérience)*, in *Art, technologie et communication. Actes du colloque international organisé par l'École cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire*, Institut d'étude et de recherche en information visuelle, Lausanne 1972, pp. 20-25.

*Olivotto. Premio Bolaffi 1973*, Giulio Bolaffi, Torino 1972.

Ontani L., *Bacchino posa* (1973), in Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 181.

*Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.

Orlandini S., *Scheda 60*, in *Arte e critica 70. Segnalazioni*, Cooptip, Modena 1970.

Osborne P. (a cura di), *Arte Concettuale*, trad. it., Phaidon, London 2006.

Paci E., *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1957.

Pacus S., *Le mie fotografie*, in *Pacus F.U.S.S.*, Essegi, Ravenna 2003.

Pajano R. (a cura di), *Nagasawa*, Comune di Bologna, Bologna 1993.

Palazzoli D. (a cura di), *Con temp l'azione*, Christian Stein – Il Punto – Sperone, Torino 1967.

Palazzoli D. (a cura di), *Arte e decultura. Una teoria sul kitsch*, Galleria Blu, Milano 1971.

Palazzoli D. (a cura di), *Aldo Tagliaferro 70's. Verifica di una mostra 2.0*, Osart Gallery – Archivio Aldo Tagliaferro, Milano 2013.

Palazzoli D. (a cura di), *Solid Words. Vincenzo Agnetti, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Emilio Isgrò, Maurizio Nannucci*, Osart, Milano 2016.

Palopoli A. (a cura di), *Piero Gilardi. Nature forever*, Quodlibet, Macerata 2017.

Pancotto P.P., *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Carocci, Roma 2010.

*Paolo Icaro*, Massimo Minini, Brescia 1986.

- Paparatti A., *Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di G. Gigliotti, De Luca, Roma 2015.
- Parise G., *Il rimedio è la povertà* (1974), in Parise G., *Dobbiamo disobbedire*, Adelphi, Milano 2013, pp. 17-22.
- Parise G., *Dobbiamo disobbedire*, Adelphi, Milano 2013.
- Parmiggiani C., *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2010.
- Patella L., *Ambiente proiettivo animato*, L'Attico, Roma 1968.
- Patella L., *Gazzetta ufficiale di Luca Patella n. 6*, Lablez, Roma 1975.
- Patella L., *Io sono qui. Avventura & cultura. Libro totale proiettivo in atto*, La Nuova Foglio, Pollenza 1975.
- Patella L., *Semaanticamente. Luca Patella 1911*, Mercato del Sale, Milano 1976.
- Patella, L.M., *Prolegomeni allo atlante speciale di Luca Patella*, Martano, Torino 1978.
- Patella L., *Rebis Brebis. Faccio l'arte che non c'è*, Paolo Vitolo, Roma 1992.
- Patella L.M., *La fotografia dalla A alla Z*, Scheiwiller, Milano 2004.
- Perniola M., *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Costa & Nolan, Genova 1990.
- Perretta G., *La densità del vuoto. Gli anni '70 dell'arte*, Fondazione Cassa di Risparmio, Jesi 2017.
- Pier Paolo Calzolari. Opere 1968-1986*, Cooptip, Modena 1986.
- Pietromarchi B., *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino 2001.
- Pietromarchi B. (a cura di), *Maurizio Nannucci. Where to Start from*, Mousse Publishing, Milano 2015.
- Pino Pascali 1935-1968*, Mondadori, Milano 1987.
- Pino Pascali. La reinvenzion del mito mediterraneo 1961-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2001.
- Pino Pascali. Lavori per la pubblicità*, Spaziotempo, Firenze 2006.
- Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

- Pioselli A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015.
- Pisani M., *La natura non ama la natura* (1973), in Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 212.
- Pistoletto M., *I Plexiglass* (1964), in Pistoletto M., *Un artista in meno*, Hopefulmonster, Torino 1989.
- Pistoletto M., *Oggetti in meno* (1966), in Pistoletto M., *Un artista in meno*, Hopefulmonster, Torino 1989.
- Pistoletto M., *Le ultime parole famose* (1967), in Pistoletto M., *Un artista in meno*, Hopefulmonster, Torino 1989.
- Pistoletto M., *Un artista in meno*, Hopefulmonster, Torino 1989.
- Pistoletto M., *Lo stile è sempre esistito* (1995), in Lista G. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011, pp. 149-151.
- Pistoletto M., *La fenomenologia del riflesso* (1998) in Lista G. (a cura di), *Arte Povera*, Abscondita, Milano 2011.
- Pistoletto M., Elkann A., *La voce di Pistoletto*, Bompiani, Milano 2013.
- Plagio. Vettor Pisani Michelangelo Pistoletto*, testo di Maurizio Calvesi, Galleria Marlborough, Roma 1973.
- Poggianella S., Sposito M. (a cura di), *Desiato. Opere/Work 1958-2008*, Stella, Rovereto 2008.
- Pola F., *Un contesto internazionale. Arte Povera 1968-70*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11.
- Pola F., *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in Celant G. (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011.
- Poli F. (a cura di), *La sequenza, Dov'è la tigre*, Milano 1978.
- Poli F., *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990.
- Poli F., *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Bari 1995.
- Poli F. (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), Electa, Milano 2013.
- Pontiggia E., *L'equivoco, il mito*, in Pontiggia E. (a cura di), *Nagasawa. Ex Oriente*, Il Quadrante, Torino 1988.

- Pontiggia E. (a cura di), *Nagasawa. Ex Oriente*, Il Quadrante, Torino 1988.
- Pontiggia E., *Irma Blank. Exempla*, Belforte, Livorno 1995.
- Pozzati C., *Parola d'artista*, Corraini, Mantova 2007.
- Pratesi L. (a cura di), *Paolo Icaro. Biografia ideale*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009.
- Pratesi L. (a cura di), *Luciano Fabro, Fernando Melani. Scultura a due voci*, Gli Ori, Pistoia 2012.
- Pratesi L., Ciglia S., Pirozzi C., *Arte come identità. Una questione italiana*, Castelveccchi, Roma 2015.
- Qui, ora e altrove: site-specific e dintorni*, Mousse Publishing, Milano 2015.
- Rabottini A., *Still: Life. Appunti per una storia della fissità*, in *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 5-23.
- Rattemeyer C., *Exhibiting the new art. "Op Losse Schroeven" and "When attitudes become form" 1969*, Afterall, London 2010.
- Re E. (a cura di), *Giorgio Ciam. Dentro il sogno 1969-1995*, Gli Ori, Prato 2007.
- Re E. (a cura di), *Michele Zaza. Paesaggio magico*, Gli Ori, Prato 2009.
- Re E. (a cura di), *Geografia senza punti cardinali. La fotografia nell'arte degli anni '70 in Italia*, Giorgio Persano, Torino 2011.
- Re E., *Giorgio Ciam*, Progettosettanta, Milano 2015.
- Restany P., *Gli anelli di Nanni sono il tropico del cuore*, in Dorflès G., Marucci L., Menna F., *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, Centro Di, Firenze 1969.
- Restany P., *Germano Olivotto: Sostituzioni appena visibili*, «Domus», 496, marzo 1971, pp. 40-41.
- Restany P., *Les Travaux et les Jours de Germano Olivotto*, «Art International», 6-7, summer 1972, pp. 36-41.
- Restany P., *Yves Klein. Il fuoco nel cuore del vuoto*, trad. it., Sottotraccia, Salerno 1998.
- Richard Long*, Electa, Milano 1994.

- Richard Long. *Walking the line*, Thames & Hudson, London 2002.
- Robbe-Grillet A., *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris 1961.
- Roberto M.T., *Davanti allo specchio, al di qua delle sbarre. Lo Zoo dagli antefatti a L'uomo nero, 1966/70*, in Farano M., Mundici M.C., Roberto M.T., *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005, pp. 9-41.
- Rorro A. (a cura di), *Michele Zaza. Il confine del mio corpo è il confine del mio mondo*, Maretti, Falciano 2014.
- Rosenberg H., *L'arte è un modo speciale di pensare*, trad. it., Allemandi, Torino 2000.
- Rüdiger B. (a cura di), *Luciano Fabro. Habiter l'autonomie*, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2010.
- Rui A. (a cura di), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, Corraini, Mantova 2014.
- Saccà L. (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini, Pisa 2001.
- Saccà L., *La vita è un'altra cosa*, in Saccà L. (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini, Pisa 2001.
- Saccà L., *Ketty La Rocca. I suoi scritti*, Martano, Torino 2005.
- Saccà L. (a cura di), *Neoavanguardia arte da collezionare. La raccolta di Carlo Palli a Prato*, Polistampa, Firenze 2013.
- Sardella F. (a cura di), *Irma Blank. Writings*, Galleria Peccolo, Livorno 2011.
- Sargentini F. (a cura di), *Pascali performer*, L'Attico, Roma 1990.
- Sargentini F. et al., *Il pensiero selvaggio*, L'Attico, Roma 2002.
- Sargentini F., *L'Arte Povera è nata a Roma?*, «Flash Art», 300, marzo 2012, pp. 29-30.
- Sargentini F., Lambarelli R., Masina L. (a cura di), *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1987.
- Scardovi G., *Una toeletta dell'io*, in Calvesi M., Napoletano A., Scardovi G., *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Grafis, Bologna 1966.

Schiaffini I., Zambianchi C. (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano, Roma 2013.

Schwander M. (a cura di), *Luciano Fabro*, Kunstmuseum, Luzern 1991.

Selz P., *Funk*, The Regents of the University of California, Berkeley 1967.

Senaldi M., *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009.

*Senza avere paura di contraddire se stessi. Intervista con Maurizio Nannucci di Hans Ulrich Obrist / 22 luglio 2008*, in Mollek Burmeister K. (a cura di), *Maurizio Nannucci. Something Happened*, Gli Ori, Pistoia 2009.

Sergio G., *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 88, 2006, pp. 63-82.

Sergio G., *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, «Palinsesti», 1, I, 2011, pp. 83-100.

Serra A., Bonaga S., *Gianni Castagnoli*, Grafiche del Sasso, Sasso Marconi 1994.

Serra Zanetti P., *Indagine, coincidenza e ironia in Adriano Altamira*, «G7 Studio», 1, 1978, pp. 7-8.

Siena P.L., Hapkemeyer A. (a cura di), *N&0. Enne & Zero. Motus etc.*, Museion, Folio-Verlag, Bozen 1996.

Simongini G., *Vasco Bendini 1966-67*, Quodlibet, Macerata 2013.

Simongini G., *Strumenti per un'autocoscienza attiva. Vasco Bendini 1966-67*, «Storia dell'Arte», 137-138, XLV, 2014.

*Site Sculpture*, Zabriskie Gallery, New York 1975.

Sitta C.A., *I generi e il gesto. Annali di poesia totale*, Edizioni del Laboratorio, Modena 2017.

Šklovskij V., *L'arte come procedimento* (1917), in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi* (1965), trad. it., Einaudi, Torino 1968.

Smithson R., *Una sedimentazione mentale. Progetti di terra* (1968), trad. it., in Celant G., *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, p. 99.

Soldaini A., *Pino Pascali nell'Arte Povera*, in Celant G. (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 406-421.

- Solimano S. (a cura di), *Plinio Mesciulam. Mostra antologica 1949-1994*, Electa, Milano 1994.
- Spadoni C. (a cura di), *Piero Gilardi*, Mazzotta, Milano 1999.
- Spatola A., *Oggetti parasurreali e puzzle-poems*, in *Surrealismo e Parasurrealismo*, «Marcatré/Malebolge», 26-29, IX, 1966, p. 251.
- Sproccati S., *Theatrum orbis et artis* (1981), in Sproccati S., *Prose per l'arte odierna*, Essegi, Ravenna 1989.
- Sproccati S., *Prose per l'arte odierna*, Essegi, Ravenna 1989.
- Stevanin F., *Alighiero Boetti. Ricami e tappeti*, Cleup, Padova 2015.
- Stevanin F., *Fotografia, film e video nella Land Art*, Cleup, Padova 2017.
- Strano C., *Gli anni settanta. Gli orientamenti dell'arte occidentale tra società, pensiero, tecnologia*, Skira, Milano 2005.
- Studio Fabio Mauri (a cura di), *Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Sylos Calò C., *Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta. Il laboratorio fotografico di Luigi di Sarro*, Gangemi, Roma 2010.
- Sylos Calò C., *Un fatto imperfetto: la Macchina drogata di Vincenzo Agnetti*, «Piano B», 1, I, 2016, pp. 225-275.
- Szeemann H. (a cura di), *Live in your head. When attitudes become form. Works Concepts Processes Situations Informations*, Kunsthalle, Bern 1969.
- Szeemann H., *Premessa del catalogo di "Documenta" del 1972*, trad. it., in De Domizio Durini L., *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 164-165.
- Szeemann H., *Individuelle Mythologien*, Merve, Berlin 1985.
- Taccone S., *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno 2010.
- Tagliaferro A., *Annotazioni di lavoro*, in Fagone V., Fiz A., *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, Severgnini, Milano 2001, p. 25.
- Tagliaferro A., *Verifica di una mostra* (1970), in Fagone V., Fiz A., *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, Severgnini, Milano 2001, p. 53.

Tagliaferro A., *Memoria-identificazione come sovrapposizione alla realtà. Analisi sulla variabilità oggettiva attraverso la soggettività temporale* (1973), in Fagone V., Fiz A., *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, Severgnini, Milano 2001, p. 77.

*Teatro delle mostre*, Lerici, Roma 1968.

Tedeschi F., *Arte povera e concettuale. Coincidenze e specificità*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, pp. 5-9.

Tedeschi F., *Il linguaggio del linguaggio. La parola tra immagine e azione negli anni Settanta*, in Casero C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015, pp. 159-179.

Testino A., *Michelangelo Pistoletto. L'unione di vita, parole e opera*, Damocle, Venezia 2012.

Tisdall C., *Performance Art in Italy*, «Studio International», 979, 1976, pp. 42-45.

Tomassoni I., *Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia. Considerazioni provvisorie*, «Flash Art», 28-29, 1971-72, pp. 14-15.

Tomassoni I. (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Skira, Milano 2009.

Tomassoni I. (a cura di), *Gino De Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2011.

Tomio L. (a cura di), *Alighiero Boetti. Il filo del pensiero*, Polistampa, Firenze 2016.

Tonelli M., *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Johan & Levi, Milano 2010.

Tonelli M. (a cura di), *Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, De Luca, Roma 2011.

Torrealta C., *Fraasi di Gino De Dominicis 1969-1996* (1997), in Guercio G. (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino 2014.

Toscano G., *Azioni in cornice. Costruzione sociale della Performance Art*, Franco Angeli, Milano 2011.

Trimarco A., *L'arte dopo la filosofia (e altre considerazioni)* (1973), in Trimarco A., *La parabola del teorico. Sull'arte e la critica* (1982), Arshake, Roma 2014, pp. 47-61.

Trimarco A., *La parabola del teorico. Sull'arte e la critica* (1982), Arshake, Roma 2014.

Trimarco A., *Amalfi "Arte povera più azioni povere"*, in Celant G. (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 204-211.

Trini T., *Marisa Merz: una mostra alla Galleria Sperone*, «Domus», 454, settembre 1967, p. 52.

Trini T., *L'immaginazione conquista il terrestre* (1969), in Trini T., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Johan & Levi, Milano 2017.

Trini T., *Nuovo alfabeto per corpo e materia* (1969), in Trini T., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Johan & Levi, Milano 2017.

Trini T., *Poetica chiusa di Calzolari*, «Domus», 470, gennaio 1969, p. 50.

Trini T., *Magnete. Emilio Prini*, in *Arte e critica 70. Segnalazioni*, Cooptip, Modena 1970, p. 77.

Trini T., *Mattiacci*, Galleria Alexandre Jolas, Milano 1973.

Trini T., *Alighiero Boetti: I primi 1000 fiumi più lunghi del mondo*, «Data», 11, 1974.

Trini T., *Giulio Paolini. Come l'immaginario si ribella all'immaginazione*, «Data», 20, 1976.

Trini T., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Johan & Levi, Milano 2017.

Trione V. (a cura di), *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, Electa, Milano 2013.

Troncone A., *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano 2014.

Tucker M., Monte J., (eds.), *Anti-Illusion. Procedures/Materials*, Whitney Museum, New York 1969.

*Ufficio per la immaginazione preventiva. C. Maurizio Benveduti, Ideografia. Tullio Catalano, Ibidem. Franco Falasca, Lo sviluppo dell'atteggiamento affettivo in relazione alle reazioni dell'atteggiamento razionale*, Marani, Roma 1976.

*Ugo Mulas. Immagini e testi*, Università, Parma 1973.

Umut U., *Arte povera più azioni povere 1968*, «Palinsesti», 3, I, 2013, pp. 54-56.

- Vaccari F., *Pop Esie*, Cooptip, Modena 1965.
- Vaccari F., *Entropico*, Sampietro, Bologna 1966.
- Vaccari F., *Le tracce*, Sampietro, Bologna 1966.
- Vaccari F., *La scultura buia*, Libreria Rinascita, Modena 1968.
- Vaccari F., *Strip-street*, Agenzia, Paris 1969.
- Vaccari F., *Esposizione in tempo reale. La fotografia come azione e non come contemplazione*, La Nuova Foglio, Pollenza 1973.
- Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena 1979.
- Vaccari F., *Esposizioni in tempo reale*, Damiani, Bologna 2007.
- Vagheggi P., *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Skira, Milano 2006.
- Valentini V. (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.
- Vasco Bendini. *Opere 1950-2006*, Spaziotempo, Firenze 2007.
- Vattimo G., Castellani V. (a cura di), *Parmiggiani*, Allemandi, Torino 1998.
- Vercellone F., *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio (1974)*, Skira, Milano 2000.
- Vergine L. (a cura di), *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*, Arcana, Roma 1976.
- Vergine L., *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano 1988.
- Vertone S., *Avanti, dietro, destra, sinistra*, Galleria Notizie, Torino 1968.
- Villa M., *Appunti per un'Arte povera romana*, «Titolo», 62, XXII, 2010-11, pp. 21-24.
- Vito Acconci. *Diary of a body 1969-1973*, Charta, Milano 2006.
- Viva D., *Nomadismo e guerriglia: l'Igloo di Giap di Mario Merz*, «Predella», 37, 2015.
- Volpato E., *Tra pittura e fotogramma. Film e video di Luigi Ontani*, in Maraniello G. (a cura di), *Luigi Ontani. Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, Corraini, Mantova 2009, pp. 41-51.

Watzlawick P., Helmick J., Jackson D., *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi* (1967), trad. it., Astrolabio, Roma 1971.

Weiermair P., *Introduzione*, in Claudio Parmiggiani, Centro Di, Firenze 1981.

Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche* (1929), trad. it., Einaudi, Torino 2009.

Yasar B., Kachel A., Fiske C. (a cura di), *Vincenzo Agnetti. Territories*, Levy Gorvy, New York 2017.

Zambianchi C., "Oltre l'oggetto": qualche considerazione su *Arte Povera* e performance, «Ricerche di Storia dell'Arte», 114, XXXVIII, 2014, pp. 35-45.

Zambianchi C., *Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini*, in Bann S. et al., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Corraini, Mantova 2016, pp. 7-41.

Zanchetti G., *Irma Blank: il corpo trasparente della scrittura*, in Zanchetti G., "La poesia è una pipa...". *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano 2004, pp. 153-158.

Zanchetti G., "La poesia è una pipa...". *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano 2004.

Zanchetti G. et al., *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 114, XXXVIII, 2014, pp. 20-34.

Zaza M., *Naufragio euforico* (1973), in Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000, p. 265.

Zaza M., *Dissoluzione. Mito e stile* (1974), in Celant G. et al., *Michele Zaza*, Maretti, Serravalle 2008, p. 98.

Zevi A. (a cura di), *Sol LeWitt. Testi critici*, AEIOU, Roma 1994.

Zevi A., *Film d'artista e inizi della video arte in Italia negli anni Sessanta e primi Settanta nel contesto internazionale*, in Caramel L., *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento*, Kappa, Roma 1999, pp. 141-156.

Zevi A., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2006.

Zorio G., s.t., in Celant G., *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 185.

## ABSTRACT

### Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta

Questo studio muove dalla necessità di offrire una chiara e dettagliata panoramica delle poetiche concettuali-comportamentistiche sorte in Italia tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. Una tale impresa, volta a una sintesi comparata di quelle proposte operative, non può che partire da un attento riesame del paradigma critico dell'Arte Povera, messo a punto da Germano Celant tra il 1967 e il 1971, sia per il ruolo di assoluta centralità che essa ha rivestito in quel periodo sia per l'importanza storica gradualmente conquistata negli ultimi decenni attraverso grandi mostre in gallerie e musei italiani e internazionali di elevato prestigio. A fronte della visione "ristretta" che il monopolio poverista offre oggi di quella fertile stagione, intendiamo offrire una visione più ampia e sistematica che ponga in primo piano i valori delle poetiche rispetto ai settarismi della critica militante di allora che, ancora oggi, influenzano e condizionano la critica storiografica. Rispetto alla proposta originaria, le idee di Celant sull'Arte Povera hanno subito infatti molti e rapidi mutamenti apportando confusioni e ambiguità intorno al fenomeno stesso. Nata in apparenza con l'intento di definire una più generale tendenza dell'arte contemporanea, l'etichetta di Arte Povera ha finito, col tempo, per riferirsi soltanto a un ristretto numero di artisti italiani molto diversi tra loro e presto avviatisi su percorsi eterogenei e del tutto autonomi.

Un riesame comparato dei testi teorici celantiani, anche in rapporto alle proposte operative degli artisti coinvolti nel movimento, ha fatto emergere numerose contraddizioni interne, inducendoci a una revisione critica impostata su diverse e più solide basi. Altre nozioni e categorie critiche coniate in quegli anni si rivelano oggi più utili per la ricostituzione del tessuto artistico di quella fertile stagione: la nozione di Arte Microemotiva formulata da Piero Gilardi e quella di Informale freddo coniata da Renato Barilli risultano, infatti, più ampie e inclusive, incentrate come sono sulla individuazione dei valori formativi e poetici. Le riflessioni di Gilardi e di Barilli risultano utili per comprendere come buona parte delle soluzioni accolte in seno all'Arte Povera, in particolare quelle di Anselmo, Calzolari, Kounellis, Penone, Zorio e Marisa Merz, siano in pieno dialogo con alcune coeve esperienze d'Oltreoceano classificate come Astrazione Eccentrica (Lucy Lippard) e Antiform (Robert Morris), oltre che in sintonia con alcune premesse teoriche di Land Art (Robert Smithson). Attraverso una collazione tra tutte queste posizioni critiche si potrà rilevare la piena consentaneità tra quei movimenti spesso trattati con strumenti critici differenti.

Ulteriori riflessioni vengono dedicate a quelle esperienze dell'Arte Povera, condotte da Boetti, Fabro, Paolini, Pistoletto e Prini, che sembrano avvicinarsi all'ampio e indefinito fronte dell'Arte Concettuale. L'occasione si rivela proficua anche per ripensare il senso e le implicazioni di questa etichetta, che in Italia ha conosciuto un'assimilazione controversa, con l'obiettivo di riconoscerle una valenza di più ampia portata. La distinzione storica tra concettuale "analitico" e "mondano" impostata da due critici italiani quali Menna e Barilli, risulta inoltre da superare, in virtù del fatto che, come tentiamo di dimostrare, da una comparazione delle affermazioni avanzate da critici e teorici come Dorfles e Migliorini e da artisti come LeWitt e Buren, l'Arte Concettuale non può evitare mai, neppure nei suoi risvolti apparentemente più freddi e analitici, una relazione con il mondo, con il piano dei fenomeni, arrivando a includere anche il Kitsch e quella restaurazione dell'immaginario cui provvedono le esperienze citazioniste. È, come dimostriamo nel testo, anche il sostenitore più risoluto dell'analiticità, Joseph Kosuth, ad ammetterlo alcuni anni dopo la prima formulazione del suo più noto *Art after philosophy* del 1969, autorizzando indirettamente ogni soluzione prima considerata anomala o eccentrica rispetto al paradigma tautologico.

La revisione teorica sin qui condotta apre così la via per un ampliamento degli orizzonti libero da settarismi e schieramenti: la nostra indagine passa in rassegna le proposte operative di autori che hanno condiviso, se non in qualche caso anticipato, le soluzioni formative dell'Arte Povera. Si prendono perciò in esame le esperienze *antiform* e performative di Eliseo Mattiacci e di Paolo Icaro, nonché quelle di altre personalità autonome attive sul territorio italiano come Claudio Cintoli, Mario Nanni, Hidetoshi Nagasawa e Germano Olivotto, ricostruendo inoltre la fertile situazione dello Studio Bentivoglio di Bologna (che ha visto anche gli esordi di Luigi Ontani, oltre a quelli di Calzolari). Un'indagine a tutto campo sulle poetiche comportamentiste italiane ha infine messo in luce alcune tipologie operative condivise indirizzate ben oltre i riduzionismi tautologici dell'Arte Povera: l'uso processuale e relazionale del medium fotografico da parte di autori come Franco Vaccari, Luca Patella, Aldo Tagliaferro, Adriano Altamira, Ugo Mulas e altri, l'uso immaginifico-simbolico del linguaggio da parte di Vincenzo Agnetti, Emilio Isgrò, Ketty La Rocca, Maurizio Nannucci, Bruno Di Bello e altri, la materializzazione performativa dell'immaginario da parte di Giuseppe Desiato, Fabio Mauri, Luigi Ontani, Cioni Carpi, Michele Zaza e altri per trattare infine le singolari esperienze di Gino De Dominicis, Vettor Pisani e Claudio Parmiggiani mediante la nozione szeemanniana di "mitologie individuali". A corredo di questo studio si propone infine una breve antologia di testi critici e teorici che restituisca la polifonia estetica di quella fertile stagione.