Scuola Normale Superiore
Anno accademico 2016-2017

Senza titolo / Untitled, 1970 ca.
Torino e il contesto internazionale dopo *Arte Povera*

Tesi di Perfezionamento

in discipline storico-artistiche

Allievo: Francesco Guzzetti

Relatore: prof. Flavio Fergonzi

INDICE

Introduzione

I. Tra informazione e storia. Intorno a *Conceptual Art Arte Povera Land Art*

I.1 Torino 1970/1. Le opere in mostra....4
I.1.1. *Gli italiani*....9

I.2 Torino 1970/2. Il quadro critico....25
I.2.1. *Precedenti: Berna e Amsterdam 1969*....26
I.2.2. *Il catalogo di* Conceptual Art Arte Povera Land Art....32
I.2.3. *Celant "acritico" 1969-1970*....41

I.3 Informazione e *Information*: dialoghi internazionali....52
I.3.1. Information */ 1: Lucy Lippard*....52
I.3.2. Information */ 2: Seth Siegelaub*....62
I.3.3. Information */ 3: mostre a New York*....73
I.3.4. *Italiani a* Information....88

II. Al di là delle etichette. Il lavoro degli artisti intorno al 1970

II.1. Premesse. La critica e gli artisti 1969-1970....102
II.1.1. *L'Italia da fuori. Un caso*....108

II.2. Gli artisti / 1: Torino e Lucerna....114
II.2.1. (non) si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente *(Pistoletto)*..117
II.2.2. *Dalla terra all'infinito. Giovanni Anselmo*....122
II.2.3. *Pier Paolo Calzolari in scena*....128
II.2.4. *Contatti, impronte, consumazioni. Giuseppe Penone*....132

II.3. Gli artisti / 2: Ipotesi di apertura, identità a confronto....139
II.3.1. *Primi video.* Gennaio 70....142
II.3.2. *Estate 1970: "Studio International". Occasioni di Prini*....149
II.3.3. *Identificazioni televisive*....155
II.3.4. *Proliferazioni di Merz*....161
II.3.5. Fluidità radicale *al* Confine *dell'*Odio*: Gilberto Zorio*....176

II.4. Gli artisti / 3: Altre ipotesi. Paolini, Boetti....198
II.4.1. Vedo Un quadro: *Paolini e la visione (retro)prospettica*....204
II.4.2. Cimenti *di Boetti*....224

III. Epilogo. Alcuni sviluppi

III.1. A margine di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*....244

III.2. Germano Celant *Senza titolo* (e una nota di Prini)....252
III.2.1. *Funzione Prini?*....258

III.3. Altre mostre, altri scenari....270

Appendice A. *Conceptual Art Arte Povera Land Art*....281

Appendice B. *Processi di pensiero visualizzati*....311

Appendice C. *Formulation*....319

Bibliografia....322

Illustrazioni

INTRODUZIONE

Come sempre, ultima viene l'introduzione. Il modo forse più efficace per spiegare sinteticamente motivazioni e caratteristiche delle pagine che seguono è ripercorrere le fasi essenziali della ricerca di cui questo testo è – anche qui, come sempre – un primo esito, necessariamente parziale. Nato, ai tempi della definizione del progetto per il concorso di perfezionamento, come tesi sull'arte a Torino negli anni Settanta, con l'intenzione di guardare al di là del canone di artisti dell'Arte povera e della cronologia storica e ufficiale del movimento – ammesso che si possa parlare realmente di movimento[1] – e di rintracciare confronti, contatti, divergenze con il lavoro di altri artisti e di misurare gli esiti della stagione della fine degli Sessanta su un respiro cronologico decennale, il progetto si è poi inevitabilmente ridimensionato, prima come ricognizione sul lavoro degli artisti dell'Arte povera tra 1970 e 1975 – quando effettivamente, intorno alla metà del decennio, il contesto artistico del capoluogo piemontese incontra un momento di passaggio e di crisi, come si accennerà nelle ultime battute del capitolo conclusivo – poi come esame del lavoro di quegli stessi artisti tra 1970 e 1972 – quando in Italia, Europa e Stati Uniti escono le prime importanti pubblicazioni che precocemente storicizzano e valutano il portato dell'arte concettuale e mostre come la quinta edizione di Documenta introducono forti elementi di cambiamento che sembrano sancire il superamento di certe istanze all'interno della scena artistica internazionale.

Infine, è diventata una ricognizione sul lavoro degli artisti e la situazione della critica gravitante intorno all'Arte povera nel capoluogo piemontese intorno al 1970, fondata soprattutto su alcuni eventi espositivi succedutisi tra la primavera e l'inizio dell'estate di

1 Ufficialità sancita nelle celebrazioni organizzate nel 2011 da Germano Celant, cfr. ARTE POVERA 2011, CELANT 2011.

quell'anno, e non affatto perché i precedenti progetti si fossero rivelati poco validi o meritevoli di attenzione, anzi, al contrario, troppo grandi per essere affrontati seriamente e integralmente, poiché, come sempre succede, la sequenza di domande generate dalle prime, parziali risposte ha assunto a un certo momento il profilo della necessità di approfondire e indagare quanto all'inizio mi era sembrato assestato e passibile di essere impiegato come punto di partenza.

Negli ultimi anni, come noto, si sono succedute pubblicazioni e iniziative che hanno avviato un serio processo di storicizzazione e riesame a posteriori delle vicende storiche dell'Arte povera nei tardi anni Sessanta, e più in generale sulle vicende dell'arte italiana tra la fine del settimo decennio e i primi anni del successivo[2]: da una parte, si è iniziato già da diverso tempo a riprendere in esame vicende, istituzioni, personalità cruciali nella Torino dei primi decenni dopo il secondo conflitto mondiale, mentre dall'altro molti episodi periodizzanti e le vicende della critica d'arte in Italia intorno al periodo qui considerato sono stati esaminati e riproposti agli studiosi attraverso attente ricostruzioni documentarie e valutazioni critiche. Se si è comunque optato per una indagine su cronologie già comprese o comunque molto prossime al campo di questi studi, è stato sostanzialmente per due ordini di motivi.

Il primo riguarda il lavoro degli artisti. La scelta di occuparsi esclusivamente proprio di quegli esponenti del canone dell'Arte povera da cui inizialmente si era pensato di partire per allargare lo sguardo ad altre figure nasce non tanto dalla constatazione, come usuale, di una ipertrofia di pubblicazioni, mostre e monografie su questi artisti, soprattutto negli ultimi anni di rinnovato successo anche commerciale, non corrispondente nei fatti ad un

2 Si rimanda alla bibliografia e alle note relative ai vari punti emersi nello svolgimento della tesi per avere un quadro dei contributi più recenti su questi temi.

avanzamento degli studi e dei fronti di ricerca, quanto da un senso di insoddisfazione provato di fronte alle opere, dovuto alla sensazione di trovarsi di fronte a "oggetti" - nel senso più neutro possibile di questa parola, data la specifica qualità di molti lavori qui presi in esame – non pienamente risolti negli studi, e soprattutto sfuggenti alle prospettive della critica di quegli anni. Concentrarsi sul periodo intorno al 1970 implica un sforzo di messa a fuoco di quanto realizzato dagli artisti nella stagione immediatamente successiva a quella storica e connotata da tratti di avanguardia della vicenda dell'Arte povera nei secondi anni Sessanta, e perciò significa prendere in esame le modalità, gli orizzonti di indagine, le evoluzioni che hanno guidato artisti tutti ormai prossimi almeno a un primo stadio di maturazione e di confronto con i propri trascorsi artistici; per soffermarci solo sui nomi di cui ci si occuperà nel prosieguo di questo lavoro, Giovanni Anselmo (nato nel 1934), Alighiero Boetti (1940), Pier Paolo Calzolari ed Emilio Prini (nati nel 1943), Gilberto Zorio (1944) e Giuseppe Penone (1947, l'ultimo in ordine di tempo a unirsi al gruppo) intorno al 1970 hanno già un pregresso di opere, mostre, galleristi, pubblicazioni con cui fare i conti, senza considerare che Mario Merz (il più anziano, nato nel 1925, e con una prima mostra personale alla Galleria La Bussola nel 1954), Michelangelo Pistoletto (1933) e Giulio Paolini (1940) si confrontano ormai con una carriera già assestata da diversi anni.

Nello stesso periodo prende forma e si articola sempre meglio quel "sistema" internazionale di gallerie, musei, critici che consente agli artisti di entrare in contatto e confrontarsi su diverse esperienze e premesse, e che trova, come noto, a Torino nella Galleria di Gian Enzo Sperone e nell'attività di un critico come Germano Celant un punto di riferimento importante intorno al 1970. A questa rete, e alle modalità di dialogo con la scena internazionale delle gallerie e dei critici da parte di Sperone e Celant, soprattutto intorno al laboratorio rappresentato dal libro *Arte Povera* del 1969 e dalla mostra

Conceptual Art Arte Povera Land Art dell'anno successivo, sono dedicati integralmente il primo capitolo della tesi e buona parte della conclusione, e si è cercato comunque di tenerne sempre all'orizzonte l'esistenza. Si giunge così al secondo ordine di ragioni per cui si è infine optato per una indagine sulle vicende a cavallo tra i due decenni. Infatti, lo stato degli studi in Italia sui rapporti con il contesto internazionale da parte delle realtà gravitanti intorno all'Arte povera annovera già alcuni contributi importanti relativi ai tardi anni Sessanta a Torino, la ricostruzione documentaria complessiva dell'attività delle figure di riferimento come Sperone, o indagini su altri contesti italiani, come quello romano[3]. Quello che forse ancora manca è una presa in esame e la ricostruzione degli eventi che concretamente, dopo le mostre storiche e periodizzanti di Amsterdam e Berna del 1969, hanno posto a confronto, in Italia e all'estero, il lavoro degli artisti italiani con quello dei loro colleghi stranieri: il solo 1970 è denso di occasioni connotate dalla ricerca di una piattaforma comune di confronto e lavoro per gli artisti, e la maturazione della volontà di soffermarsi su alcuni di essi si è sviluppata durante il mio soggiorno di ricerca come borsista presso il Center for Italian Modern Art di New York, durante il quale il lavoro negli archivi dei musei, sui cataloghi delle mostre e sulle riviste di settore italiane e straniere ha mostrato l'esistenza di un tessuto di fatti in parte inedito, e in larga parte ben noto, ma non preso in esame dal punto di vista del contributo degli artisti italiani o della ricezione sul suolo nazionale. A fronte di queste ricerche, la connotazione torinese del progetto si è necessariamente aperta al confronto con la vivace e articolata scena internazionale che, sulla East Coast statunitense e, in Europa, soprattutto in Germania e nella Svizzera tedesca, rappresenta un interlocutore cruciale per le attività di promozione

3 Di nuovo, si rimanda alle note e alla bibliografia. Si cita qui, perché non citato nel prosieguo della tesi, come caso opposto, di attenzione da parte statunitense a questo sistema, il libro di Catherine Dossin sulle geopolitica artistica tra le due sponde dell'Atlantico nella seconda metà del XX secolo; in particolare, per ricollocare i temi qui indagati in un più ampio respiro che dalla ricezione della Pop americana in Europa negli anni Sessanta approda ai nuovi espressionismi degli anni Ottanta, cfr. DOSSIN 2015, pp. 151-275.

degli artisti torinesi di Sperone, per le ambizioni critiche di Germano Celant, e anche per il lavoro stesso degli artisti.

Tornando infatti alle opere, l'insoddisfazione cui si è fatto cenno sopra nasce proprio dalla valutazione di una niente affatto scontata misura di confronto tra il lavoro degli artisti dell'Arte povera e quelle ricerche internazionali che, sospese tra l'evoluzione degli Earthworks in Land art e le difficoltà di definizione e di rigorosa selezione nell'ampio delta rappresentato dal concettuale, cominciano ad essere ben conosciute in Italia, e a Torino in particolare, grazie al fitto programma di mostre che Sperone dal 1969 in poi dedica agli artisti europei e americani. Sicuramente esistono tematiche generali condivise e tratti comuni, determinati dal dibattito culturale della seconda metà degli anni Sessanta – antropologia strutturale, teoria dell'informazione, fenomenologia, le teorie marxiste, filtrate dall'indagine psicologica, applicate ai mezzi di comunicazione e al loro impatto sociale – che a vario titolo si riflette negli ambienti artistici: ad esempio, dell'apertura a nuovi mezzi di espressione e creazione artistica, il confronto con il progresso tecnologico e con i sistemi di comunicazione nella forma di un'estensione dei concetti di spazio e tempo e di forme di realtà più complesse, l'analisi sulla referenzialità dell'immagine, soprattutto fotografica, e dei segni, con la messa in discussione della convenzionalità di linguaggi e sistemi, le indagini sull'autoreferenzialità dell'opera e sul nuovo statuto dell'autore come individuo rispetto alle molteplici opzioni offerte dalle nuove ricerche artistiche, come le ipotesi di comportamento, azione e performance con le modalità di coinvolgimento del pubblico che ne conseguono.

Ciò che distingue anche radicalmente il lavoro degli artisti presi in esame dai loro colleghi stranieri riguarda semmai le modalità, i moventi e gli esiti delle indagini su questi

temi, spesso prive, nel caso degli artisti italiani, di quella sistematicità e del rigore dimostrativo che spesso caratterizza le ricerche artistiche, soprattutto statunitensi. Certamente questa non implica l'esclusione a priori di un dialogo internazionale – d'altro canto, le modalità con cui gli artisti si guardano sono molteplici, e se non si può sempre pensare a una vera e propria influenza di uno sull'altro, ciò non implica che non si possano rintracciare suggestioni o affinità – e il secondo capitolo di questa tesi tenta di mettere in luce la complessità di questa situazione indagando alcuni casi di riconoscimento all'estero dell'arte italiana più recente (il fascicolo dell'estate 1970 di "Studio International" curato da Seth Siegelaub, le mostre televisive di Gerry Schum), episodi espositivi o critici di particolare rilievo rispetto al lavoro degli artisti, e soprattutto presentando affondi monografici su nuclei specifici di lavori degli artisti di gravitazione torinese già dell'Arte povera intorno al 1970, con lo scopo di mostrare la complessità e la varietà di reazioni messe in atto dagli artisti nei confronti di una scena internazionale ormai assestata. Attraverso queste analisi, ed escluso il caso di Emilio Prini, il quale è senza alcun dubbio l'artista più vicino al concettuale straniero, emergono alcuni tratti distintivi che vale la pena di riassumere: intanto, lo sfarinamento delle opzioni di raggruppamento e definizione attuate dalla critica coincide con l'accentuarsi dei percorsi individuali dei singoli artisti, determinando di fatto, in un duplice corto-circuito tra realtà artistica e rappresentazione critica, l'abbandono dell'etichetta di Arte povera nel 1971; effettivamente, e certo anche sulla spinta della maggiore accessibilità e conoscenza delle ricerche straniere – attraverso mostre, riviste, incontri – si registra una generale tendenza alla rarefazione del lavoro artistico rispetto alle implicazioni più "oggettuali" del lavoro dei poveristi negli anni precedenti, e rispondente a complesse esigenze coerenti con il percorso di ciascun artista, e che si vedranno di volta in volta nel secondo capitolo; se dal punto di vista della critica, la

connotazione torinese si apre necessariamente ad un orizzonte più ampio, lo sguardo alle opere di questi artisti ripropone invece con forza tratti specifici del contesto artistico cittadino.

Attraverso i lavori degli artisti si ritrovano infatti i fili delle iniziative promosse dai diversi poli culturali e artistici del capoluogo piemontese, dalla scuola di estetica e fenomenologia dell'Università al grande e problematico sviluppo architettonico e urbanistico degli anni Sessanta, dalla ruolo di promozione culturale di una casa editrice come Einaudi ai tanti episodi di controcultura ed esoeditoria che si succedono nel corso degli anni, dalle esperienze teatrali e letterarie di avanguardia alle grandi mostre promosse da un'istituzione difficile ma certo importante come la Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, dalla linea *autre* e dall'attenzione al grado zero dell'opera d'arte ribadite dalle mostre di Luciano Pistoi alla Galleria Notizie alla persistenza in molte delle gallerie cittadine, dalla Galatea di Tazzoli alla Martano e alla Narciso, di un'attenzione ai molteplici aspetti dell'avanguardia dadaista e surrealista, nonché alle sperimentazioni grafiche e fotografiche del futurismo e della Bauhaus. Attraverso soprattutto il preziosissimo affaccio su queste realtà offerto dalle pagine critiche del più acuto e pungente mappatore della cultura cittadina, Paolo Fossati, e dagli scritti di Carla Lonzi, si è cercato di ricostruire un tessuto di esperienze e di misurarne la ricaduta sul lavoro degli artisti, e le modalità con cui essi ne saldano gli spunti ai temi nell'agenda internazionale.

È bene premettere qui che non tutti i paragrafi dedicati agli artisti presentano lo stesso respiro: in alcuni casi (Anselmo e Penone) si è optato per raccoglierne motivi e temi principali nei rispettivi sotto-capitoli e poi riprenderli o anticiparli altrove nel testo, quando necessitato dalla loro partecipazione a mostre di particolare rilievo; Pistoletto in quel

periodo si occupa soprattutto de Lo Zoo, e, data la buona conoscenza di quell'esperienza allo stato degli studi attuali, si è scelto di dedicare attenzione pressoché esclusiva, anche in virtù della sua più diretta pregnanza rispetto ai temi trattati in questo studio, a *L'uomo nero. Il lato insopportabile*, libro complesso edito all'inizio del 1970; Calzolari non risiede a Torino, e molto del suo lavoro in quegli anni deve forse più alla situazione bolognese, perciò si è analizzato solo l'articolato intervento realizzato dall'artista per la personale da Sperone dell'aprile-maggio 1970, riproposta in varie forme in alcune delle mostre su cui si fonda la ricostruzione qui condotta; ad Emilio Prini infine, in virtù della sua rilevanza nel solco dei temi più discussi dalla critica internazionale cui Celant si aggiorna all'indomani del 1970,è dedicata una parte importante del capitolo conclusivo, a completamento di quanto scritto nel paragrafo relativo all'interno del secondo. Si avrà modo anche in altre parti della tesi di precisare i motivi delle esclusioni operate rispetto al canone degli artisti dell'Arte povera: Luciano Fabro prosegue su una linea di sofisticata implicazione iconografica dell'immagine che molto deve alla situazione culturale milanese, e lo stesso vale, su Roma, per Jannis Kounellis; l'assenza di Marisa Merz, certamente la più vistosa dato l'indiscusso radicamento torinese dell'artista, è dovuta alla difficile ricostruzione del suo catalogo e soprattutto al fatto che non compare mai esplicitamente nelle mostre e nelle pubblicazioni del periodo, se non nella Terza biennale della giovane pittura *Gennaio 70* a Bologna (dove la sua presenza verrà puntualmente segnalata), il che non implica ovviamente una scarsa considerazione del suo ruolo nel quadro della vicenda di cui questa tesi vorrebbe fotografare alcuni istanti.

In fatto di esclusioni, non sarà sfuggita, nella sbrigativa elencazione di caratteri del contesto torinese sopra condotta, l'assenza di un esplicito riferimento alla delicata situazione sociale e politica del capoluogo piemontese intorno al 1969-70, tra scioperi

operai e studenteschi e crisi del modello industriale su cui la vita sociale, l'urbanistica, la struttura politica del capoluogo piemontese sono a quelle date di fatto incardinati; si è preferito infatti evocare riferimenti al contesto sociale e politico solo nell'occorrenza di casi specifici in cui un legame e un rispecchiamento con le questioni più ampie della società del tempo agisca in effetti sul lavoro e sulla coscienza delle figure prese in esame in questo studio, come ad esempio nel caso di Piero Gilardi. D'altro canto, se gli artisti qui trattati avvertono e condividono il clima di cambiamento e di crisi avvertito nel passaggio al nuovo decennio – e certamente lo avvertono – solo raramente sembrano tradurre in maniera esplicita questi motivi nel proprio lavoro, e più spesso invece si ritrova nelle loro opere un'eco filtrata dalla condivisione di fonti, temi e modelli cari a quel dibattito, e tutti accessibili attraverso molte delle realtà culturali sopra menzionate, come si vedrà ad esempio nel caso di certe opere di Zorio che, nate nella Torino delle contestazioni e degli scioperi operai del 1969, ne riflettono sicuramente i temi, filtrandoli però attraverso un lessico di impronta marcusiana già da anni in agenda nei dibattiti culturali e riportandoli nell'alveo di questioni di natura squisitamente artistica[4]. In sintesi, si è preferito lasciare che il dato socio-politico, spesso troppo sbrigativamente impiegato come chiave di lettura dell'Arte povera, filtri attraverso quei diaframmi culturali caratterizzanti il contesto di quegli anni e perciò necessariamente attivi anche nella messa a fuoco di problemi, metodi e approcci propri del dibattito artistico.

Infine, il titolo. Il titolo di questa tesi nasce dalla constatazione, terminata la scrittura dei capitoli, della complessità che si è qui faticosamente tentato di sintetizzare.

4 È in questo senso interessante l'esperimento condotto da Jason E. Smith rispetto a Boetti, uno degli artisti per certi versi più lontani da un esplicito confronto con i temi politici, e nel cui lavoro nel passaggio tra 1969 e 1970 l'autore ravvisa un parallelismo con i cambiamenti contemporanei nei contenuti e negli obiettivi delle proteste e delle rivendicazioni sociali (cfr. J.E. SMITH, *Giving Time to Time: Boetti and Italy's "Creeping May"*, in MADRID-LONDON-NEW YORK 2012, pp. 142-153).

Inizialmente il riferimento all'Arte povera era pensato nel corpo maggiore del titolo, dato che un punto fondamentale di partenza per l'indagine qui proposta è proprio il volume di Celant uscito alla fine del 1969. Tuttavia i casi, i nomi, le opere qui trattati raccontano di un superamento nei fatti di quella stagione e di un delicato momento di passaggio, di indeterminatezza dei critici e di risoluta individualità degli artisti, e soprattutto, una volta scritte le conclusioni, si è avvertito come questo momento di passaggio sfoci in anni di ribadito internazionalismo della scena artistica, e di superamento di etichette considerate inadeguate alla complessità del momento; come noto, semmai l'etichetta di Arte povera ha agito, all'opposto, come forte elemento di identificazione di una stagione, questo è accaduto non tanto nei tardi anni Sessanta, quanto nei primi anni Ottanta, quando le mutate condizioni del panorama artistico spingono Celant a riproporre con la forza di una serrata campagna promozionale quel binomio. Perciò, volendo mantenere nel titolo un riferimento all'Arte povera, sarebbe forse stato più sensato fissare una precedenza del periodo preso in esame rispetto all'uso di "Arte povera" come etichetta, e non il contrario; ma dato che, appunto, questa tesi non copre l'intero decennio, ma si concentra sui suoi albori, si è deciso di spostare al sottotitolo il riferimento al libro di Celant del 1969 e di proporre quell'indicazione - "Senza titolo" - che intorno al 1970 caratterizza non solo il lavoro di tanti artisti presentati nelle grandi rassegne internazionali, ma anche l'approdo critico di Celant stesso, che con questo titolo firma nel 1971 e nel 1973 due contributi cruciali sulla situazione della critica rispetto alla situazione dell'arte in quel torno di anni.

In ossequio a un capitolo conclusivo che ben poco ha della conclusione, ma semmai vuole assomigliare, almeno nelle intenzioni, a quei finali aperti che suggeriscano gli sviluppi di una trama senza guastarne del tutto le sorprese, si è pensato che, se l'argomento di questa tesi vuole dimostrare come, mentre i critici e i galleristi attuano strategie di

confronto sempre più internazionali, gli artisti dell'Arte povera torinese – Prini escluso – rispondano a quello scenario al contrario, ritrovando nel contesto artistico cittadino, e nel proprio percorso individuale fino a quel momento, formule e spunti inediti per rielaborare quei motivi e quelle suggestioni, allora forse la dichiarazione più onesta con cui affrontare una tale dualità di alternative è questa: senza titolo.

Se questo lavoro è giunto a un esito, è per merito di diverse persone che vorrei ringraziare.
Innanzitutto, il ringraziamento più grande va ai professori che hanno accompagnato tutto il mio percorso di studi: Flavio Fergonzi è stato un punto di riferimento costante, e ha sostenuto in ogni modo le mie ricerche, ascoltando pazientemente ogni mia esternazione – anche le più improbabili – e guidandomi con sicurezza durante il percorso, che si trattasse di una piccola mostra "Focus" al Museo del Novecento o di una borsa di studio a New York; Massimo Ferretti ha sempre dimostrato grande attenzione e pazienza nei confronti di un allievo forse un po' "eretico", fin da quando mi chiese di Morlotti all'orale del concorso per il corso ordinario alla Scuola e mi fece leggere i testi di Arcangeli per l'esame del primo anno, insegnandomi per primo che lo sguardo alle opere è la base del lavoro dello storico dell'arte, e che per questo non deve conoscere barriere o limitazioni cronologiche o di altra natura. Non so quanto abbia effettivamente appreso di questi insegnamenti, dell'esperienza e delle dimostrazioni che mi sono state date, ma di tutto ciò non posso che avvertire la riconoscenza più grande.
Le ricerche di perfezionamento hanno giovato di una borsa di studio del Center for Italian Modern Art di New York, che mi ha consentito di trascorrere un anno negli Stati Uniti, fatto di ricerche e soprattutto incontri che hanno dato una svolta fondamentale al mio lavoro e alla mia vita, e di questo ringrazio Laura Mattioli, il comitato scientifico della fondazione e lo staff (Heather Ewing, Ilaria Conti) per avermi aiutato, ascoltato e supportato con sincera amicizia in tutti i modi e i frangenti. Da questa esperienza è derivata la conoscenza di Emily Braun, che ringrazio sentitamente per avermi generosamente ascoltato e sostenuto in diverse occasioni, e soprattutto in quest'ultima.

Questo lavoro, fondato essenzialmente sulla ricognizione dei materiali a stampa del periodo, si è avvalso dell'inestimabile contributo di ricerche d'archivio, incontri, scoperte.

Un ringraziamento speciale va innanzitutto a Valentina e Pier Luigi Pero, che mi hanno sempre accordato fiducia e amicizia, condividendo con assoluta generosità l'immenso patrimonio di conoscenza, ricordi, racconti, incontri, documenti, contatti raccolti con la passione di una vita dedicata (anche) agli artisti e alle vicende raccontati in questa tesi. A tutta la famiglia Cartiglia-Pero va un ringraziamento sentito per avermi sempre accolto con calore e autentica generosità in molteplici circostanze tra una sponda e l'altra dell'Atlantico. Ringrazio specialmente Maddalena Disch per avermi aiutato in diverse occasioni durante la ricerca e la redazione di questo lavoro, mettendo a disposizione materiali preziosi per la ricostruzione di mostre e dibattiti e soprattutto sottoponendo i miei dubbi al suo vaglio scrupoloso di fonti, parole e metodi. La mia riconoscenza va anche a Alberto Mario Banti, Raffaele Bedarida, Fabio Belloni, Eléonore Marantz-Jaen, Vanessa Martini, Maria Grazia Messina, Richard Nonas, Mattia Patti, Giovanni Romano e Anne Rorimer per le molte conversazioni, i consigli preziosi, lo scambio di opinioni, la segnalazione di opere e materiali che mi hanno permesso di approfondire la mia conoscenza su questi anni.

Per il progresso di questa ricerca è stato indispensabile l'aiuto di: Nicholas Cullinan, National Portrait Gallery, London; Mario Diacono, Boston; Kaayk e Jan Dibbets, Amsterdam; David Gray, Fred Sandback Archive, New York; Ryan Haley, Art and Architecture Collection, The New York Public Library, New York; Antonio Homem, The Sonnabend Collection, New York; Annette Leddy, The Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC; Carol LeWitt e Janet Passehl, LeWitt Collection, Chester; Norma Mangione, Torino; Kynaston McShine, New York; Arianna Mercanti, Archivio Alighiero Boetti, Roma; Paolo Mussat Sartor, Torino; Rocco Mussat Sartor, Archivio Anselmo, Torino; Amy Oppenheim, New York; Giulio Paolini, Torino; Neil Printz, Editor of the Andy Warhol Catalogue Raisonné, Warhol Foundation, New York;

Gian Enzo Sperone, New York; Annalisa Stabellini, Torino; Noah Stolz, Stella Maris Archive, Luzern; Paola Tartaglino, Archivio Penone, Torino; Kelley Tialiou, Addison Gallery of American Art, The Phillips Academy, Andover; Lilian Tone, The Museum of Modern Art, New York; Gilberto Zorio, Torino.
Ringrazio inoltre il personale delle seguenti istituzioni: Archivi dei Musei Civici di Torino; MoMA Archives, The Museum of Modern Art, New York; The Frances Mulhall Achilles Library, The Whitney Museum of American Art, New York; Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Ilaria, Francesco, Martina, Ivan, Michele, Matteo, Chiara, Costanza, Francesca, Marco, Delia, Luca, Giovanni, Patrizio, Giulia, Ilaria, Marcello, Marta, Claudio, Serena, Daniele, mi conoscono ormai da anni (qualcuno da ormai quasi un decennio); ad ognuno di loro va il mio affetto e la mia riconoscenza, quantomeno per aver sempre pazientemente atteso nei miei silenzi spesso troppo lunghi. In quest'ultimo anno un'esperienza di condivisione ha rafforzato il mio rapporto di affetto e amicizia con Laura Polo: se ad un certo punto mi sono convinto a proseguire sulla strada della storia dell'arte, lo devo all'incontro con lei, al suo esempio di vita, e a lei va un ringraziamento speciale

Il ringraziamento finale, e certo il più importante di tutti, è ai miei genitori. In questi ultimi anni è accaduto veramente di tutto, ma nonostante questo 'tutto', anche questa tappa, come qualsiasi altra finora nella mia vita, è stata raggiunta grazie a loro. La forza assoluta e impalpabile di una madre che sopporta, sostiene e sprona, il vostro affetto silenzioso, la sofferenza taciuta, la gioia condivisa, valgono ben più di qualsiasi parola possa essere compresa in poche righe, e superano di molto l'affetto infinito che provo nei vostri confronti. Questo lavoro, come tutto il resto, è dedicato a voi.

I. Tra informazione e storia
Intorno a *Conceptual Art Arte Povera Land Art*

Nel quadro degli studi sulle rassegne di arte contemporanea italiane a cavallo del 1970, l'esposizione *Conceptual Art Arte Povera Land Art* non ha finora destato un grande interesse. Organizzata da Germano Celant presso la Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino dal 12 giugno al 12 luglio del 1970, la mostra non ha l'appeal di eventi nazionali e internazionali dello stesso anno[1], e tuttavia merita un'attenzione maggiore di quanta le è stata riservata fino ad ora[2], soprattutto nel contesto delle ricerche che qui interessa approfondire. La compresenza di artisti italiani e stranieri della generazione più recente in uno spazio museale fa della mostra torinese un *unicum* in Italia, evidentemente ispirato dai precedenti ben noti fissati dalla Kunsthalle di Berna e dallo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1969[3].

In un anno in cui una Biennale di Venezia all'insegna della prudenza dopo le contestazioni della precedente edizione manca almeno in parte – e per varie ragioni –

[1] Si ricordi che nel 1970 si svolgono le seguente mostre di rilievo: *Terza mostra internazionale della giovane pittura, Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, 31 gennaio-28 febbraio), *Between Man and Matter. Tokyo Biennale '70* (itinerante tra Tokyo, Kyoto e Nagoya dal 10 maggio al 26 luglio), *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde* (Lucerna, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio), *Amore mio* (Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno-25 ottobre 1970), *Information* (New York, Museum of Modern Art, 2 luglio-20 settembre), *Arte e critica 70. Segnalazioni* (Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre-15 dicembre), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 novembre 1970-31 gennaio 1971).

[2] Una prima ricostruzione della mostra e della sua genesi secondo i materiali dell'Archivio della Fondazione Torino Musei è contenuta in Troncone 2014, pp. 158-175.

[3] Il riferimento è chiaramente alle mostre *Op Losse Schroeven*, organizzata da Wim Beeren allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel marzo-aprile 1969 (cfr. il catalogo, Amsterdam 1969; la mostra si sposta poi a Essen con il titolo di *Verborgene Strukturen*, cfr. Essen 1969), e *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, organizzata da Harald Szeeman e itinerante tra Berna, Krefeld e Londra tra marzo e settembre 1969 (si veda il catalogo della mostra, Bern 1969). Un caso di aggiornamento di un museo italiano sulle vicende dell'arte contemporanea è offerto in quegli anni anche dalla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Si tratta comunque di un episodio molto diverso da quello torinese: nel giugno 1970 la nuova direttrice del museo, Sandra Pinto, organizza infatti una mostra didattica di *Arte negli Stati Uniti dal 1940 al 1970*, una sequenza di venti tabele documentarie con fotografie e testi che arrivano fino al minimalismo e alla tendenze concettuali e di Land Art più recenti (ne dà notizia Lara Vinca Masini su "NAC", cfr. Vinca Masini 1970b; si rimanda anche a Condemi 2014, pp. 8-10).

l'obiettivo di proporre un confronto tra le diverse esperienze artistiche internazionali[4], la mostra intende consapevolmente proporsi come radicalmente alternativa: “Certamente la mostra al museo si porrà come antibiennale di Venezia o quasi, noi presentiamo la vera situazione internazionale, mentre loro si affannano ancora con l'arte e la tecnica”[5].

Alla luce di questo dato di contesto è perciò ancora più significativa la possibilità di vedere accostati in uno stesso spazio opere realizzate nell'ultimo triennio da Carl Andre,

[4] Il caso dell'edizione 1970 della Biennale di Venezia è molto particolare. All'indomani dei tumulti dell'edizione del 1968, che conducono all'abolizione dei Gran premi e dell'ufficio vendite, l'esposizione risente di un momento di stallo. Intanto, il padiglione centrale è occupato da una Mostra Sperimentale che intende proporre diverse soluzioni di progettazione di mostre connesse con le questioni sociali e culturali del momento e al contempo in grado di suscitare una reazione nel pubblico: un'ipotesi chiaramente intrapresa dopo la crisi dell'edizione precedente, ma di fatto risolta, sia sul piano dell'individuazione e trattazione dei problemi, sia sul piano degli artisti proposti, nel quadro delle implicazioni sociali e tecnologiche dell'arte cinetica e programmata, i cui protagonisti sono in gran parte rappresentati, e i cui modelli più alti – Suprematismo e Costruttivismo russi, Bauhaus tedesca – sono manifestamente rivendicati. Le implicazioni collettive della società, il sistema massificato e basato sulla serialità della produzione e della tecnologia, il gioco come metafora del sistema e delle regole, la nuova stimolazione percettiva dei mezzi di comunicazione – la creazione dell'immagine e l'analisi della visione: questi sono i punti su cui si articola la mostra, nei quali vengono inseriti anche il concettuale, la Land Art e l'Arte Povera rientrano in questo quadro come “documenti” del nuovo atteggiamento dell'artista che prolunga il proprio pensiero in un'azione diretta nella realtà (cfr. U. Apollonio, D. Mahlow, *Proposta per una esposizione sperimentale*, Venezia 1970, pp. XXV-XXVIII). La presenza di Michael Heizer e Dan Flavin tra gli artisti presentati nell'esposizione rientra pertanto in questo quadro. Sul filo della percettività e della trasparenza dei dati visivi e sensoriali dell'approccio al lavoro artistico sembra muoversi il padiglione italiano che raggruppa artisti tra loro molto diversi per ricerche e generazione, come Carlo Battaglia, Agostino Bonalumi, Nicola Carrino, Sergio Lombardo, Maurizio Mochetti, Giulio Paolini e Claudio Verna (cfr. Venezia 1970, pp. 64-75). La situazione di crisi in cui si trova la rassegna veneziana è chiara alla cultura del tempo, a cominciare da “NAC” che proprio su questo tema organizza una tavola rotonda tra Renato Barilli, Luciano Caramel e Paolo Fossati (cfr. Barilli-Caramel-Fossati 1970). Per quanto riguarda ciò che qui preme rilevare, una compagine di artisti così disorganica, e molto legata alle tendenze “zero” e cinetiche che ispirano l'intera Biennale, non può certo dialogare con gli sviluppi recenti dell'arte americana, avendo di fatto ostracizzato l'arte povera, e dimostrato agli occhi dei commentatori lo stato agonizzante della rassegna veneziana dopo le proteste del 1968 (cfr. Trini 1970d, e soprattutto la pungente notazione di una rassegna di “arcaismi sperimentali” in Celant 1970h; fuori dal coro Giuseppe Marchiori, che difende su “La Stampa” la vitalità della rassegna, cfr. Marchiori 1970). D'altro canto, il padiglione degli Stati Uniti, che avrebbe dovuto offrire un ampio spettro della produzione di grafica da parte di artisti di varie generazioni, si presenta molto ridimensionato, poiché molti degli artisti di avanguardia destinati a esporre alla mostra – tra i quali John Cage, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Robert Motherwell, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Lucas Samaras, Frank Stella ed Andy Warhol – rifiutano di inviare opere: si tratta di un'estensione dell'intensa attività di protesta contro la politica estera e interna statunitense – in particolare l'invasione della Cambogia progettata dal governo Nixon sull'onda della guerra del Vietnam – da parte degli artisti newyorkesi, raggruppati in associazioni come la Art Workers Coalition (AWC) e la Artists and Writers Protest (AWP), già organizzatori di proteste e scioperi contro i principali musei della città americana. Nel caso specifico, un “direttorio” composto dagli artisti Morris, Petlin e Stella e dal critico Max Kozloff, e sostenuto da figure come Lucy Lippard, contatta tutti gli artisti invitati alla Biennale del 1970 chiedendo di non inviare alcuna opera, e ottenendo l'assenso di 26 artisti sui 33 previsti nel padiglione (per approfondire, si veda Israel 2013, pp. 155-168, e i commenti alla luce delle vicende americane in Battcock 1970b e Rose 1970). La vicenda suscita una certa eco sulla stampa italiana, cfr. Buzzati 1970b, Corriere 1970, Micacchi 1970a-b, Restany 1970d.

[5] G. Celant, lettera ds. ad Aldo Passoni, s.d., n. prot. 1/3, 210, 2 febbraio 1970, “1970 E/4 – Mostra Arte Povera”, SMO 685, Archivio dei Musei Civici, Torino (d'ora in poi SMO 685, ACMT).

Giovanni Anselmo, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighierio Boetti, Pier Paolo Calzolari, Christo, Hanne Darboven, Walter De Maria, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Dan Flavin, Gilbert & George, Michael Heizer, Douglas Huebler, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Bernard Venet, Lawrence Weiner e Gilberto Zorio[6]. Di fatto, un confronto di tale respiro e ampiezza tra ricerca artistica italiana e internazionale non è ancora stato azzardato a questa data in Italia[7]. Senza voler in questa sede ricostruire integralmente la genesi della

[6] Per una trattazione specifica delle singole partecipazioni, si rimanda all'Appendice A. La compagine rispetta il primo progetto celantiano, documentato in un elenco di artisti manoscritto inviato al direttore del museo torinese Luigi Mallè, cfr. G. Celant, lettera ds. a Luigi Mallè, s.d., n. prot. 1/1, 33, 12 gennaio 1970, SMO 685, ACMT. Rispetto a quell'elenco solo un nome non risulta poi effettivamente presente in mostra, Richard Long: è un'assenza vistosa, dovuta forse alle risicate tempistiche di allestimento della mostra e alla necessità di passare per la gallerista Françoise Lambert, nel cui spazio milanese si svolge la prima personale italiana dell'artista, nel novembre 1969 (cfr. PARIS 1981, p. 304; è Passoni stesso a richiamare a Celant la possibilità che Long, già a Milano per la mostra da Lambert, passi a Torino, cfr. A. Passoni, lettera ds. a G. Celant, 24 aprile 1970, n. prot. 537/R, SMO 685, ACMT). La gallerista propone anche altri artisti al curatore, il quale tuttavia, come si vedrà, vuole mantenere la selezione la più asciutta e rigorosa possibile. Troppo tardiva l'idea di includere Ian Wilson (cfr. G. Celant, minuta di telegramma ms., 22 maggio 1970, SMO 685, ACMT) e Hamish Fulton (Id, lettera ms. ad Aldo Passoni, 25 aprile 1970, n. prot. 1/9, 538, 29 aprile 1970, SMO 685, ACMT), i quali infatti non risultano in mostra, anche se a quest'ultimo sono dedicate alcune pagine in catalogo. Il caso di Hans Haacke, il quale pure figura in catalogo, è parzialmente diverso: l'artista spedisce per lettera a Celant le indicazioni su come costruire un'installazione dedicata alla riproduzione in museo dei processi di crescita naturali, di fatto non realizzata data l'assenza dell'artista dai documenti d'archivio e dalle recensioni della mostra ("Position a ceramic flower pot with soil in the center of the room. At least 7 days before the opening plant 3 pole beans in the pot, approximately 4 centimeters deep. Stretch a string or thin wire between top of nearest window or sky-light above and the center of the pot and anchor it in the soil with a short rod or a weight. Keep soil moist, particularly during germination. Let grow", H. Haacke, lettera ds. a Germano Celant, n. prot. 1/11, 620, 27 aprile 1970, SMO 685, ACMT). Grazie alla descrizione si può riconoscere un'installazione riproposta dall'artista per la famosa monografica al Guggenheim Museum di New York nel 1971, mai realizzata per volontà del direttore Messer, e infine compiuta alla personale dell'estate 1972 al museo di Krefeld, con il titolo di *Gerichtete Wachstum/Directed Growth* (cfr. SELLO 1972). Per approfondire il ruolo storico dell'opera nel quadro della produzione di Haacke, si vedano SKREBOWSKI 2008; CAMBRIDGE 2011, pp. 19-23.

[7] Un precedente è certamente la rassegna amalfitana durata tre giorni nell'ottobre 1968 *Arte povera più azioni povere*, curata dallo stesso Celant e strutturata intorno all'esposizione di opere e soprattutto alla realizzazione di interventi di artisti italiani (Anselmo, Boetti, Riccardo Camoni, Fabro, Gilardi, Paolo Icaro, Kounellis, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Pistoletto e lo Zoo, Prini, Anne Marie Suzeau Boetti, Zorio) e stranieri (Dibbets, Richard Long, Ger Van Elk). Tuttavia, lo sbilanciamento del fronte nazionale rispetto a quello internazionale, la diversa durata rispetto alla rassegna di Torino e il tono del tutto militante – immerso ancora in un contesto diverso rispetto a quello della mostra torinese del 1970 – rendono la vicenda di Amalfi un "esperimento" vero e proprio, lontano dal passo museale della mostra di Torino. A riprova, si veda il catalogo della rassegna, cfr. AMALFI 1968, e la recensione di Tommaso Trini per "Domus", cfr. TRINI 1968h.

mostra[8], è tuttavia importante rilevare le ambizioni del curatore, Germano Celant, riassumibili di primo acchito nell'impegno di storicizzare le vicende della ricerca artistica recente. Si tratta di uno sforzo significativo, teso a documentare e "raccogliere dati" su un'arte ancora del tutto vitale e fluida, e che si spiega allargando lo sguardo alla situazione internazionale di cui Celant è consapevole portavoce. La neutralità tassonomica del titolo della rassegna – molto diverso dalle evocazioni processuali di Berna o dalle rivendicazioni indipendentistiche di Amsterdam – già illumina il senso dell'operazione.

Le implicazioni più profonde di questo approccio storicizzante riguardano innanzitutto due aspetti: la selezione delle opere e degli artisti e il quadro critico entro cui vengono presentate. Attraverso questi due canali si possono aprire prospettive più ampie per affrontare il tema dell'evoluzione dell'arte a Torino all'indomani delle mostre del 1969.

I.1 Torino 1970/1. Le opere in mostra

La selezione suggerita da Celant nella già ricordata lettera al direttore Mallè risponde intanto al criterio della facile reperibilità di opere di quegli artisti a Torino e dintorni, chiaramente volta a sanare i dubbi del direttore sulla realizzazione del progetto[9], ma corrisponde anche a un preciso obiettivo del curatore.

La capacità di instradare entro i limiti e le necessità materiali di una mostra certamente "eterodossa" per un museo come quello torinese[10] progetti più ambiziosi

[8] Si rimanda alle pagine di Troncone 2014 sopra citate (*supra*, p. 1).
[9] G. Celant, lettera ds. a Luigi Mallè, s.d., n. prot. 1/1, 33, 12 gennaio 1970, SMO 685, ACMT.
[10] Inaugurata il 31 ottobre 1959, la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea del capoluogo piemontese sconta molto presto seri problemi di inadeguatezza. I progettisti, Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, realizzano un museo che è da un lato pienamente inserito nei dibattiti museografici del tempo, tesi ad ampliare la funzione del museo verso un insieme di spazi polivalenti e in grado di adempiere alle necessità più importanti di aggiornamento culturale – da qui derivano la creazione di una sala conferenze, di una fototeca e di una biblioteca oltre agli spazi espositivi (a riprova dell'importanza di questi fattori, si vedano alcune fonti cruciali del tempo che citano come caso esemplare proprio il museo torinese, cfr. Russoli 1960, Aloi 1962, Brawne 1965, pp. 30-65); dall'altra, tuttavia, il tentativo di armonizzare il nuovo edificio con il tessuto urbano circostante, a vocazione residenziale, nonché un imprecisa valutazione dei materiali e degli interventi, pongono il museo nella condizione di essere uno spazio espositivo destinato innanzitutto alla pittura e alla scultura di piccole dimensioni, relegando le più ingenti sculture ottocentesche negli ingombranti

determina la specificità dell'iniziativa di Celant. La più evidente differenza rispetto a mostre come quelle di Berna e Amsterdam è la selezione di opere già realizzate ed esposte negli anni precedenti rispetto a interventi appositamente pensati *in situ* dagli artisti[11]. Giustificare la scelta esclusivamente con la necessità di contenere i costi non spiegherebbe perché il curatore insista sull'importanza di avere gli artisti comunque personalmente coinvolti nella realizzazione dell'allestimento dei propri lavori, fino a suggerire di sacrificare il soggiorno pagato ai critici nei giorni dell'inaugurazione[12].

La scelta di lavori già noti rientra infatti pienamente nel quadro di una mostra storicizzante, informativa e tesa a proporre una summa di una situazione artistica ben definita. Il riferimento a un contesto preciso si chiarisce anche nelle dinamiche dei prestiti, soprattutto nel caso delle opere di artisti stranieri, in cui la necessità di limitare i costi incide maggiormente sulle scelte[13]. Il curatore si affida naturalmente alle figure chiave del contesto italiano, come i galleristi Gian Enzo Sperone, Françoise Lambert con la sua galleria milanese, Fabio Sargentini, i collezionisti Giuseppe Panza di Biumo e Peppino

ambienti di passaggio (Uno dei primi ad accorgersi dei limiti del progetto è il gallerista Luciano Pistoi, che scrive nel marzo 1957 un paio di articoli sulle pagine torinesi de "L'Unità" citati in VILLA 2003, pp. 53-54; schierato invece in difesa del progetto, anche in virtù della conoscenza personale con il direttore dei musei civici Vittiorio Viale, è Gianni Testori, che ne scrive sul periodico "L'architettura" di Bruno Zevi, cfr. TESTORI 1960). In questo modo, con l'incremento delle collezioni e i mutamenti artistici degli anni Sessanta, il museo non è pronto ad accogliere con il giusto respiro i grandi formati della Pop Art o le grandi macchine lignee di Ceroli (cfr. le fotografie delle sculture del'Otto e Novecento in TESTORI 1960, p. 17, e di *Grande Cina* di Ceroli in MALLÈ 1970, tav. 282), e men che meno le installazioni "di relazione" dell'arte povera: per comprendere la natura del museo torinese nello specchio delle posizioni conservatrici della borghesia cittadina, si rimanda alle parole di Marziano Bernardi e Luigi Firpo nelle rispettive, e pur tra loro diverse, guide alla città (cfr. BERNARDI 1965, pp. 205-211; FIRPO 1971, p. 132). A queste mancanze, si affianca una gestione tesa a fare del museo in larga parte una cassa di risonanza del gusto e degli interessi della borghesia medio-alta della città, un tema delicato su cui si tornerà in seguito e sul quale si rimanda alle dichiarazioni di politica culturale del neo-direttore del museo Luigi Mallè (MALLÈ 1966) e alle penetranti critiche di uno dei più acuti commentatori della realtà artistica cittadina del tempo, Paolo Fossati (cfr. la lettera aperta a Mallè del 1968 in FOSSATI 2009, pp. 35-37, FOSSATI 1971b, e l'articolo sulle ragioni e gli scopi di un museo pubblicato nel 1974 sul periodico "Nuova Società", citato nel saggio di Miriam Panzeri in FOSSATI 2009, p. 276). Per approfondire la storia del nuovo museo, e soprattutto la sua travagliata genesi, si vedano VILLA 2003, BRUNELLI 2003-2004.

[11] Questo presunto "limite" della rassegna viene colto da Mirella Bandini nella recensione pubblicata su "NAC" (cfr. BANDINI 1970b), dove il dato "storico" che caratterizza i lavori esposti a Torino ne amplifica di fatto le possibilità comunicative.

[12] G. Celant, lettera ds. ad Aldo Passoni, s.d., n. prot. 1/3, 210, 2 febbraio 1970, SMO 685, ACMT. Ovviamente l'ipotesi viene rigettata da Passoni.

[13] Delle rinunce della mostra si è già trattato in precedenza, vedi *supra*, p. 3.

Agrati, tutti profondamente connessi con quella rete internazionale di promozione dell'arte contemporanea che dagli Stati Uniti di Leo Castelli e Virginia Dwan arriva alle gallerie di Rolf Ricke a Colonia e Konrad Fischer a Düsseldorf, passando per la sede parigina della galleria di Ileana Sonnabend[14].

Alla luce del rapporto tra il museo torinese e la promozione dell'arte contemporanea, la mostra si presenta come un caso interessante e significativo. Se sicuramente il Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea ha rappresentato una prima, importante apertura alle ricerche artistiche più recenti, tuttavia – anche considerando il precoce fallimento del Museo Sperimentale[15] – la rete di rapporti e di contatti internazionali su cui si fonda la realizzazione della mostra C*onceptual Art Arte Povera Land Art* è quella misurata innanzitutto in occasione della mostra *New-Dada e Pop Art newyorkesi*, svoltasi alla

[14] Per un elenco dettagliato della bibliografia sui prestatori citati, si rimanda alla storia delle opere esposte alla mostra torinese all'appendice A. In questa sede, per approfondire la complessità e le profonde interconnessioni internazionali intorno alle ricerche concettuali a cavallo del 1970, si rimanda alla cruciale risistemazione documentaria condotta da Sophie Richard, RICHARD 2009.

[15] Non è questa la sede per approfondire la storia del Museo Sperimentale, eterogenea raccolta di arte contemporanea creata a fini didattici a Genova da Eugenio Battisti con l'allievo Germano Celant nel 1963, invitando gli artisti a donare una propria opere. La collezione, dopo travagliati contatti per trovarle una destinazione pubblica, approda infine alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1965, e viene esposta da aprile a settembre del 1967. La collezione, entrata con più di cento opere di tutti i giovani artisti di qualsiasi tendenza espressiva, viene incrementata attraverso doni degli artisti fino al 1969, ma tuttavia, dopo circa un anno dall'inaugurazione, viene spostata nei depositi del museo e successivamente stralciata per esporne solo alcuni pezzi, di fatto determinando il fallimento dell'esperimento di Battisti. Sulla vicenda, si rimanda alla recensione dell'esposizione e alla lettera aperta di Luigi Mallè firmate da Paolo Fossati nel 1967 e 1968, pubblicate in FOSSATI 2009, pp. 27-29, 35-37. Per misurare l'entità e l'eterogeneità della raccolta, e le intenzioni didattiche che la sostengono, si rimanda al catalogo pubblicato in occasione della mostra del 1967, e alla mostra dedicata al Museo Sperimentale e organizzata al Castello di Rivoli a Torino e a Villa Croce a Genova nel 1985-86, cfr. TORINO 1967a; RIVOLI-GENOVA 1985. Il Museo Sperimentale rappresenta sicuramente un caso di studio di primaria importanza, per lo spazio dato alle ricerche artistiche recenti e per i soggetti che vi sono coinvolti (cfr. CONTE 2010, pp. 65-70), tuttavia chi scrive tende a ridimensionarne la portata rispetto a una mostra come *Conceptual Art Arte Povera Land Art* del 1970, perché è un'esperienza che dura poco, e perché si caratterizza per limiti di qualità delle opere e di organizzazione delle scelte evidenti anche ai critici di allora. Le difficoltà di organizzazione riguardano il numero eccessivo di artisti rappresentati (206 all'inaugurazione della mostra dell'aprile 1967) e l'allestimento affastellato delle loro opere negli spazi del museo (cfr. MALLÈ 1970, tavv. XVI-XXV), che impedisce di individuare le diverse tendenze artistiche e affianca ipotesi più sperimentali a situazioni cronologicamente più attardate: in questo modo, la presenza di opere significative di Boetti (*Rotolo di cartone ondulato*, 1966), Fabro (*Buco*, 1963), Kounellis (*Z-3*, 1961), Mario (*Nella strada*, 1967) e Marisa Merz (*Living Sculpture*, 1966), Paolini (*174*, 1965), risulta "annacquata" dalla giustapposizioni e i confronti con i molti altri artisti rappresentati, cfr. TORINO 1967a, pp. 43-53, 65, 87, 101, 110, 118. In aggiunta, il sistema stesso di organizzazione della raccolta e della mostra è molto lontano dall'impostazione curatoriale adottata da Celant nel 1970.

Galleria Civica l'anno precedente[16]. La mostra sulla pop americana infatti si è avvalsa della partecipazione di eminenti collezionisti privati italiani – tra cui innanzitutto Giuseppe Panza di Biumo[17] – e soprattutto della collaborazione di Gian Enzo Sperone[18] e Ileana Sonnabend[19], cioè dei soggetti principali coinvolti anche nella mostra dell'anno successivo, oltre ad attirare visitatori eccellenti come Leo Castelli, che conserverà un ricordo vivo della mostra e della situazione torinese di quel momento:

> Turin has thanks to the joint activity of Sperone and of the art assumed a certain importance. There's also a museum there not very well run but it is the only really good modern museum space-wise that they have in Italy. It's not in an old building but in a modern building and shows have occurred there, like the Arte Povera show which was very important. And for instance a show that I saw a few years ago was a show of works of American painters owned by Italian collectors and that was a very interesting show. It demonstrated that there had been a fantastic collecting of Warhol, Lictenstein, Rosenquist and Johns[20].

Come confermano le parole di Castelli, la mostra sulla Pop Art offre un riconoscimento tardivo di una nuova rete di galleristi e collezionisti, impersonata a Torino da Gian Enzo Sperone, la cui attività fino a quel momento non aveva goduto in città di altrettanta considerazione di altre gallerie più vicine alle tendenze in parte conservatrici e attente ai filoni del modernismo francese promosse dal museo torinese. Ritengo pertanto che si debba più a questa mostra, e all'avvicinamento a Sperone e al circuito di artisti e

[16] Per un quadro completo dell'esposizione, aperta nella primavera 1969, si veda il catalogo della mostra, TORINO 1969a.
[17] Dai documenti d'archivio, emerge che Panza presta alla rassegna torinese tre opere di Lichtenstein (*Meat*, *Man With Folded Arms* e *Desk Calendar*), quattro di Rosenquist (*Shave*, *Waves*, *A Lot to Like* e *Vestigial Appendage*) e soprattutto cinque opere cruciali di Rauschenberg, cioè *Factum I*, *Inlet*, *Kickback*, *Gift for Apollo* e *South Carolina Fall* (ivi, pp. 35, 39-40).
[18] Sperone presta dalla propria collezione *The Sponge* di Lichtenstein, *Great American Nude (La Négresse)* di Wesselmann, e *Bellevue* e *Flowers* di Warhol (ivi, pp. 39, 42-43), ma soprattutto è il tramite tra Mallè e buona parte dei collezionisti privati coinvolti nel progetto, i quali hanno tutti comprato opere Pop proprio nella galleria di Sperone.
[19] Ileana Sonnabend presta alla mostra torinese un Wesselmann (*Great American Nude 77*), tre opere di Lichtenstein (*Aviation*, *Eddie Diptych* e *Hopeless*), quattro di Dine (*Shoe*, *Big Black Tie*, *Silver Tie*, *Landscape Painting*), Oldenburg (*Ice Cream Cone*, *Leopard Chair, French Fried Potatoes*, *Meringue Chantilly*) e Warhol (*Torn Campbell Soup Can*, tre *Liz*), e soprattutto risolve la sezione dedicata a Jasper Johns, con cinque pezzi cruciali come *Grey Target, Flag on an Orange Field*, *Flag Above White*, *Reconstruction* e *Double Device* (ivi, pp. 36-38, 40.43).
[20] P. Cummings, *Oral history interview with Leo Castelli*, 9 gennaio 1973, Washington, DC, Archives of American Art, Smithsonian Institution. La mostra di Arte povera ricordata dev'essere *Conceptual Art Arte Povera Land Art*.

critici che ruotano attorno alla sua galleria che ne consegue, che all'ancora vago e molto ampio spettro di arte contemporanea offerto dal Museo Sperimentale, l'apertura verso le più recenti ricerche poveriste e concettuali attuata nel 1970. La stampa è attenta a registrare un segnale di cambiamento della politica culturale del museo con la mostra del 1969; al di là delle prevedibili reazioni di Marziano Bernardi[21], e delle rimostranze espresse da Paolo Fossati rispetto al ruolo della mostra all'interno della politica culturale del museo[22], è interessante osservare quanto scrive su "Domus" Tommaso Trini:

> Questa ricca rassegna new-dada–pop fu offerta al Museo torinese appunto cinque anni fa - e più bella, mi si dice. Niente. […] Con la pop, l'arte ha toccato il livello della "corporation" culturale, e forse bruciato tutte le risorse dell'apparato istituzionale, prima che questo scivolasse nell'attuale sfacelo. Oggi, il policentrismo artistico, la convivenza pluralistica delle ricerche ricusano ogni forma di potere culturale a livello di linguaggio; anche per questo, come ben lascia intendere l'esposizione torinese, dove è il new-dada ad apparirci più vicino e attuale, è possibile rivisitare la pop art come un ciclo estremamente definito e conchiuso[23].

Le parole di Trini definiscono incidentalmente alcuni caratteri essenziali di quel contesto che la mostra del 1970 rappresenta, a cominciare dal policentrismo che è la caratteristica cruciale del sistema internazionale dell'arte concettuale. L'osservazione della maggiore vicinanza del New Dada all'arte recente rispetto alla pop art è pure significativa, riferendosi sicuramente alle qualità "installative" dei *combines* di Rauschenberg ampiamente presenti nella mostra[24].

---

[21] Classe 1897, Marziano Bernardi è il responsabile della pagina d'arte de "La Stampa". Le sue recensioni, insieme a quelle firmate sull'edizione serale del quotidiano da Angelo Dragone, esprimono sistematicamente forti dubbi sulle tendenze artistiche più recenti dagli anni Cinquanta in poi, ma sono al contempo fonti preziose per ricostruire mostre ed eventi d'arte a Torino. Sul caso in questione, si vedano BERNARDI 1969, DRAGONE 1969b.

[22] P. Fossati, *La pop-art al museo civico*, "L'Unità", 3 aprile 1969, p. 9; Id., *I feltri di Morris. La mostra alla Sperone – Pop all'italiana al museo*, "L'Unità", 16 aprile 1969, p. 7. Entrambi i contributi sono stati ristampati in FOSSATI 2010, pp. 533-539.

[23] Cfr. TRINI 1969f.

[24] Dalle parole di Trini, emerge la lettura di una fonte cruciale sulla Pop Art in Italia, cioè il libro edito da Mazzotta nel 1967, traduzione di uno studio pubblicato l'anno precedente per Thames & Hudson e curato da Lucy Lippard. L'approccio della Lippard, figura fondamentale sulla quale si tornerà in seguito, è naturalmente filtrato dalla sua militanza sul fronte delle ricerche artistiche più recenti: la centralità di Rauschenberg come snodo di passaggio e lo sguardo a possibili sviluppi di ricerche pop in ambito minimalista e post-minimalista vengono ampiamente trattati nel testo, e determinano il tipo di lettura di quella vicenda artistica adottato da figure come Trini, cfr. LIPPARD 1967a, pp. 43-44, 100-101, 159-163.

Conceptual Art Arte Povera Land Art segna dunque l'aggiornamento della politica culturale del museo torinese sulle vicende internazionali dal punto di vista non solo dell'ampio spettro di ricerche artistiche rappresentate, ma anche del sistema di riferimenti di mercato, critici e di vicende espositive cui inevitabilmente Germano Celant guarda[25].

I.1.1. *Gli italiani*

Nella mostra torinese vengono giustapposte nei diversi ambienti della galleria un'opera – più raramente due – per ognuno degli artisti italiani e stranieri già citati. La selezione degli artisti stranieri, pur risentendo del limite già ricordato della facile reperibilità delle opere, riesce comunque a offrire uno spettro ampio e documentato delle ricerche internazionali, supportato in questo anche dalle diapositive di altre opere messe a disposizione dal curatore stesso[26]: ai nomi degli artisti presenti in mostra con alcuni lavori,

[25] Si tenga presente che proprio nel 1969 si consuma la rottura di Piero Gilardi con il sistema dell'Arte Povera, proprio a causa della sempre più massiccia infiltrazione di interessi commerciali ed extra-artistici nelle mostre di arte più recente, cfr. CONTE 2010, pp. 187-189. Probabilmente tra gli artisti rimasti fuori all'inaugurazione della mostra, come lamentato da Fossati in un articolo su "L'Unità", c'è anche Gilardi, il quale proprio dal 1969 organizza dei sit-in di protesta davanti al museo torinese (cfr. FOSSATI 2010, pp. 538-539). Sul ruolo di Gilardi tra 1968 e 1970 si avrà modo di tornare più volte in seguito.

[26] Secondo i documenti d'archivio e le recensioni, in mostra sono proiettate circa 270 diapositive, di cui 237 di proprietà di Celant (lista Züst Ambrosetti, 7 agosto 1970, SMO 685, ACMT), volte soprattutto a colmare le inevitabili lacune nella rappresentanza internazionale (DRAGONE 1970a: "Alla mostra propriamente detta, s'affiancano ancora una sezione informativa (con la proiezione nelle sale di circa 270 diapositive d'una trentina di espositori) e una sezione cinematografica con film realizzati da Pistoletto, De Maria e Barry"; più precisa Mirella Bandini nella recensione della mostra su "NAC", dove cita "i lavori di terra documentati da diapositive degli interventi sulla natura di Heizer, Dibbets, De Maria", cfr. BANDINI 1970b). Una polizza assicurativa copre 240 diapositive provenienti da Germano Celant, per un valore totale di £ 580.000 (cfr. polizza assicurativa n. 4301/16, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT). Un elenco dattiloscritto cita alcuni lavori documentati dalle diapositive: 'scale museo' di Christo, ovvero *Wrapped Floor and Starcaise, Museum of Contemporary Art*, il wrapping dei muri esterni del primo piano e delle scale di museo d'arte contemporanea di Chicago effettuato tra 1968 e 1969 (cfr. le immagini in DOMUS 1969c, p. 52); 'metro' di De Maria, di proprietà Agrati, presumibilmente *Tape Piece* del 1967 (già riprodotto in CELANT 1969a, p. 15; cfr. CELANT 2002, pp. 242, 374); 'ologrammi' di Nauman, di proprietà Sperone, probabilmente le immagini di *Studies for Holograms*, 1970 (pubblicate anche nel catalogo dell'esposizione, cfr. TORINO 1970C, p. 9); 'Roma' di Smithson, cioè le immagini dell'intervento *Asphalt Rundown* eseguito in occasione della personale a L'Attico nell'ottobre 1969; 'misurazione' di Bochner, ovvero alcuni dei *Measurement Pieces* realizzati dall'artista dal 1967, riprodotti anche in catalogo (cfr. TORINO 1970C, pp. 100-101, 103); un *Cube* di Sol LeWitt, di proprietà di Gian Enzo Sperone, inizialmente previsto anche per l'esposizione in mostra e poi sostituito da un più recente *Wall Drawing*; un 'neon' di Flavin, segnalato come proprietà Sperone, da riprodurre sia in slide che in catalogo (forse una delle *Lampade fluorescenti gialle* esposte da Sperone nella primavera 1968, cfr. TORINO 1968C, riprodotta anche nel catalogo della mostra del 1970, si veda TORINO 1970C, p. 136). In una lettera spedita a Passoni dopo la chiusura della mostra, Celant chiede indietro le proprie diapositive di John Baldessari, Calzolari e On Kawara (G. Celant, lettera ms. ad A. Passoni, 28 luglio

si devono infatti aggiungere quelli di John Baldessari, Iain Baxter[27] di N.E. Thing Co., Bill Bollinger, Daniel Buren, Gino De Dominicis, Paolo Icaro, Maurizio Mochetti, Allen Ruppersberg, Franz Erhard Walther, William T. Wiley. Facendo perciò la tara di possibili dinieghi o difficoltà nel reperire effettivamente immagini anche di questi artisti, ne emerge comunque una panoramica completa delle ricerche recenti, ottenuta, sia per le immagini sia per i lavori esposti in mostra, attraverso prestatori eccellenti e collaborazioni con le principali gallerie europee.

Il caso della selezione di opere italiane del versante "Arte povera" della rassegna, merita un'attenzione particolare, poiché certamente non valgono i limiti di reperibilità ricordati a proposito della scelta di artisti stranieri. Intanto, gli artisti italiani che partecipano alla mostra sono: Giovanni Anselmo, con *Neon nel cemento* del 1969-70; Alighiero Boetti, che espone *Lampada annuale* del 1967; Pier Paolo Calzolari, che incastona in una parete del museo le parole "Io mio nome" già parte di una precedente installazione del 1970; Luciano Fabro, che ripresenta i suoi *Tre modi di mettere le lenzuola* del 1968; Jannis Kounellis, che manda dal proprio studio uno dei suoi letti *Senza titolo* del

1970, SMO 685, ACMT). Una minuta di telegramma (minuta ms., 22 maggio 1970, SMO 685, ACMT) conserva la richiesta a Joseph Beuys di diapositive dei suoi lavori, soprattutto di *The Pack*, la famosa installazione con un bus Volkswagen e 24 slitte equipaggiate con grasso animale, coperte di feltro, cinture e torce, esposta da Beuys al Kunsmarkt di Colonia nel 1969. La missiva di Haacke contenente il progetto di installazione già ricordata (*supra*, p. 3) assicura il curatore anche sull'invio di immagini di altri lavori dell'artista, mentre due documenti d'archivio completano il quadro delle scelte – chissà se poi tutte rispettate – degli artisti da rappresentare nelle diapositive: in una lista complessiva delle immagini si chiarisce che per ogni artista è opportuno proiettare non più di 15 slides e figurano, oltre ai nomi degli espositori e quelli citati finora, quelli di Bill Bollinger, Daniel Buren, Gino De Dominicis, Allen Ruppersberg, Franz Erhard Walther, William T. Wiley, Maurizio Mochetti e Paolo Icaro, mentre un altro documento, con i testi di alcuni telegrammi da spedire, amplia il numero dei prestatori contattati per le diapositive, a colmare le lacune della raccolta dello stesso Celant: Virginia Dwan per le slides di Heizer, LeWitt, Flavin, Sandback, Smithson, De Maria; Iain Baxter cui chiedere immagini dei propri lavori; Sperone per rappresentare compiutamente i propri artisti; Luciano Pistoi per avere diapositive di Fabro, Manzoni, Paolini; Fabio Sargentini per opere di Kounellis, l'intervento del 1969 di Smithson e Pino Pascali; Fischer per Dibbets e la Darboven (Documento ds. con correzioni ms., 20 aprile 1970, SMO 685, ACMT). Dalle recensioni, sappiamo della presenza di immagini di *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Sydney, Australia* realizzata da Christo nel 1968-69 (cfr. BUZZATI 1970a)

[27] Forse non rappresentato, si veda il telegramma del 25 maggio 1970 con il quale Celant chiede a Baxter spiegazioni del mancato arrivo di diapositive (G. Celant, telegramma a I. Baxter, timbro 25 maggio 1970, SMO 685, ACMT).

1968; Mario Merz, con l'iconico *Igloo di Giap* del 1968; Giulio Paolini, che presenta *Saffo (II)* del 1968; Giuseppe Penone, di cui è esposto nel giardino del museo *Pane Alfabeto* del 1969; Michelangelo Pistoletto, di cui si ripropone la *Pietra miliare* del 1967; Emilio Prini, che espone presumibilmente parte del complesso lavoro di *Magnete*, iniziato nel 1968[28]; Gilberto Zorio, con i *Microfoni* del 1969.

La selezione segue chiaramente il canone che si è andato definendo nelle mostre dai tempi di *Arte povera più azioni povere* e che è stato sistematizzato da Celant stesso nel volume sull'*Arte Povera* del 1969 – ad esempio, già nel libro, così in mostra, le figure di Yves Klein, Piero Manzoni[29] e Pino Pascali vengono associate agli artisti presentati, e individuate come un modello della ricerca successiva alla loro scomparsa[30]. La cronologia e le dinamiche di prestito delle opere degli artisti italiani disegnano un quadro chiaro della situazione dell'Arte Povera al 1970. Le opere di Fabro e Paolini provengono dagli studi degli artisti, tramite Luciano Pistoi, sofisticato gallerista più anziano di una generazione rispetto a Sperone, estraneo per molti versi al circuito internazionale del concettuale in cui il più giovane collega si inserisce[31], così come, del resto, gli stessi Fabro e Paolini

[28] Per una presentazione del complesso caso della partecipazione di Prini, si rimanda all'Appendice A.

[29] In merito a Piero Manzoni, un documento (elenco ds., 22 maggio 1970, SMO 685, ACMT) da spedire ai collezionisti per confermare i prestiti garantiti enumera tra le opere di Peppino Agrati anche una *Barba* dell'artista milanese: dai dati tecnici riportati si desume che si tratta dell'*Achrome* in lana di vetro del 1961, cfr. CELANT 2002, pp. 167, 392. L'assenza di qualsiasi riferimento all'opera in altri documenti e nelle recensioni induce a pensare che non sia poi effettivamente giunto alla mostra.

[30] Cfr. CELANT 1969a, p. 6.

[31] Non è questa la sede per approfondire la figura di Luciano Pistoi, personaggio cruciale della scena torinese almeno dal 1958, quando apre la propria galleria, Notizie, nel capoluogo piemontese, facendosi promotore di una linea estremamente sofisticata dell'arte contemporanea, attenta alle molteplici declinazioni di quella particolare sensibilità per le implicazioni spaziali e percettive del segno che caratterizza una parte consistente della ricerca artistica dagli anni Cinquanta. Più anziano di dodici anni di Gian Enzo Sperone, Pistoi sviluppa i suoi interessi artistici nella Torino di Pinot Gallizio e soprattutto di Michel Tapié, e, affiancato dall'attività critica di Carla Lonzi, porta in città l'arte giapponese di Gutaj, gli americani dell'Espressionismo astratto, il colore-luce di Louis, Noland, Stella e Rothko, il segno di Tobey e Cy Twombly, ricerche segniche europee come quelle di Michaux e Wols, e le associa a italiani come Fontana, Manzoni, Carla Accardi. Sulla linea alta di una selezione attenta di opere che rappresentino, rispecchino e costruiscano la purezza della visione in tutte le sue possibili implicazioni spaziali e poetiche, Pistoi approda così all'arte di Luciano Fabro e Giulio Paolini, cui dedica dal 1965-66 precoci e importanti mostre. Per approfondire la figura di Pistoi e l'attività della Galleria Notizie si rimanda alla lunga intervista con Franco Fanelli raccolta nel 1998 e pubblicata nel 2005 (cfr. PISTOI 2005), e soprattutto a BANDINI-MUNDICI-ROBERTO 2008.

sviluppano proprio intorno al 1970 opzioni alternative rispetto ai loro compagni di strada[32]. Gli altri italiani infatti, con l'eccezione di Kounellis, di stanza a Roma e che cura personalmente il prestito della propria opera, gravitano attorno alla galleria di Gian Enzo Sperone. Il quadro cronologico merita anche una considerazione: perfettamente in linea con l'impostazione di Celant, non sono esposte solo opere di recente realizzazione, ma anche alcuni casi significativi e per certi versi già "storici" che possano scandire le tappe e suggerire una precisa definizione critica della parabola dell'Arte povera[33]. In aggiunta, alcune delle opere degli artisti italiani presenti in mostra richiamano immediatamente installazioni o allestimenti ben più ampi ed omogenei realizzati in occasione di mostre precedenti. La scelta di opere spesso già esposte ed appartenenti a stagioni ormai superate nel percorso creativo degli artisti, e il deliberato processo di "risemantizzazione" di pezzi originariamente pensati per altri contesti, inducono a sostenere che l'approccio di Celant come curatore sia da tenere in conto più della libera scelta degli artisti[34]: è questo un punto su cui si tornerà in seguito, e del resto si tenga conto che la possibilità di dialogare alla pari con le ricerche internazionali e soprattutto l'accesso per la prima volta a una sede museale sono due assi nella manica con i quali il curatore può far valere le proprie risoluzioni.

[32] Basti pensare che nessuno dei due artisti partecipa alle rassegne di Amsterdam e Berna del 1969: lungi dal farne due "isolati", è tuttavia una spia interessante della sostanziale autonomia dei due artisti dall'evoluzione dell'Arte povera alla fine del decennio, confermata anche dai rispettivi percorsi artistici (su Paolini, si veda la biografia dell'artista in DISCH 2008, vol. 2, pp. 1031-1034).

[33] In realtà, in alcuni casi sembra che la prima scelta di Celant cada su pezzi storici anche per artisti poi rappresentati con lavori più recenti. Un documento che riassume i destinatari e i nominativi per le schede di prestito per la mostra è di grande aiuto in questo senso. Tra le opere da chiedere a Sperone compaiono *Io me e me come punti cardinali* di Pier Paolo Calzolari – esposto alla collettiva *Disegni progetti* del maggio 1969 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 36) –, *Pelle di vacca con resistenza incandescente* di Zorio – in realtà esposta alla stessa personale in cui sono esposti i *Microfoni* nel 1969 (Ivi, p. 34) –, *Perimetro d'aria* di Emilio Prini – presentato alla storica mostra genovese *Arte povera-Im Spazio* nel 1967 (cfr. CELANT 1985, pp. 30-31) e *Albero ringiovanito* di Penone, probabile riferimento al "ringiovanimento" di un asse in legno di 12 metri, nella quale viene scavata la sagoma del tronco dell'albero da cui quell'asse proviene, realizzato all'inizio del 1970 nella rassegna monacense *Aktionsraum* (cfr. PENONE 1970, p. 1).

[34] "Ricordati che in mostra per ogni artista ci sarà un solo pezzo, e tutti i pezzi sono stati già scelti dagli artisti in collaborazione con me" (G. Celant, lettera ms. ad A. Passoni, 25 aprile 1970, n. prot. 1/9, 538, SMO 685, ACMT). Si ricordi inoltre che la selezione di immagini relative a ogni artista in catalogo – quattro pagine per ciascuno – è appannaggio degli artisti stessi: "Le confermo", scrive Celant a Mallè, "che sto scrivendo agli artisti perché mi preparino le 4 pagine del catalogo, a ciascuno dedicate" (G. Celant, lettera ds. a L. Mallè, n. prot. 1/5, 7, 6 marzo 1970, SMO 685, ACMT).

Succede così che artisti come Boetti, Merz e Pistoletto siano rappresentati da opere piuttosto lontane dagli sviluppi recenti del loro lavoro, e collocate come punti di avvio storici di una nuova ricerca artistica. *Lampada annuale* (**fig. 6, 45**) è una seconda versione del lavoro realizzata da Boetti immediatamente dopo la storica personale all'inizio del 1967 presso la galleria di Christian Stein[35], ed approda alla Galleria Civica attraverso Gian Enzo Sperone. L'opera riassume uno dei temi cruciali che definiscono l'Arte povera degli inizi, ovvero la riflessione sull'oggetto come elemento la cui determinazione spaziale implica, nel coinvolgimento dello spettatore e del suo senso di attesa, l'accentuazione dell'elemento della durata temporale dell'esperienza[36]. *Pietra miliare* (**fig. 34**) rispecchia l'evidenza oggettuale di *Lampada annuale*: il paracarro dipinto di nero e recante incisa la data 1967, riveste una cruciale importanza nel percorso di Pistoletto – è legato alla personale dell'artista del dicembre 1967 presso Sperone[37] – e agisce da suggestivo precedente nel

[35] AMMANN 2009, cat. 167, p. 187. L'esemplare esposto a Torino nel 1970 appartiene a una serie di tre realizzata presumibilmente per Sperone, come del resto attesterebbe anche il documento che accompagna l'opera in mostra. Per la storia e tutti gli esemplari dell'opera, cfr. AMMANN 2009, pp. 143, 187, 316-317. La mostra di Boetti alla galleria di Christian Stein, inaugurata il 19 gennaio 1967 nella prima sede di via Teofilo Rossi, la prima personale dell'artista e la terza esposizione in una delle gallerie cruciali nel contesto torinese, segna un momento fondamentale nella messa a fuoco delle nuove ricerche sull'oggetto che diverranno fondamentali per l'Arte Povera. L'esposizione, passata sotto silenzio come tutte le prime mostre della Stein nelle pagine de "La Stampa" (si veda la dura obiezione di Marziano Bernardi alle lamentele della gallerista, cfr. BERNARDI 1967), viene recensita da Fossati su "L'Unità" del 1 febbraio 1967 con un acuta lettura delle opere come testimonianza dell'attenzione prestata dall'artista, al di là delle sue stesse intenzioni, più alla fisicità della struttura che alla spazialità dell'oggetto, un'operazione di dissociazione di cui anche *Lampada annuale* è un caso precipuo (l'articolo è ristampato in FOSSATI 2010, pp. 248-249). L'esposizione naturalmente viene segnalata su "Bit" e su "Domus" da Trini, che coglie l'insistenza dell'artista sulla scatola e sui contenitori come unità di misura e contenimento solo apparenti, data l'imprevedibilità di un meccanismo temporale di "attivazione" artistica degli oggetti che li rende sottilmente inquietanti (il riferimento maggiore è proprio *Lampada annuale*, cfr. TRINI 1967b-c): è questo uno dei cardini del testo dattiloscritto che Trini stesso redige per accompagnare la mostra, dal titolo *Boetti o la costruzione non ricostruita*, e in parte pubblicato nel catalogo della monografica organizzata a Basilea nel 1978. Sull'attività di Christian Stein, e in particolare sulla mostra di Boetti, interamente acquistata dalla gallerista stessa, si rimanda alle parole di Bruno Corà, all'intervista con la gallerista stessa e ai documenti pubblicati in LUGANO-VALENCIA 2010, pp. 34, 54-84, 242-243, 332.

[36] L'opera si compone di un grande contenitore metallico dipinto di nero contenente una lampadina, che, secondo l'arista, si illumina per undici imprevedibili secondi l'anno. L'artista stesso parla del lavoro in un intervento redatto per la mostra da Stein e pubblicato su "Bit" nel luglio 1967 (cfr. BOETTI 1967, p. 9). Sui lavori di Boetti della prima mostra da Stein nel contesto degli albori dell'Arte povera e in confronto alle ricerche degli altri artisti, si rimanda a GODFREY 2011, pp. 28-71: 57-63.

[37] La mostra si inaugura il 22 dicembre 1967, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 116-117. È una mostra cruciale nel percorso di Pistoletto, segnando il raggiungimento di un punto di incontro tra le indagini sull'oggetto inaugurate già con gli "oggetti in meno" e l'attività performativa e di happening avviata con l'esperienza dello Zoo e mostrata nel lavoro intorno alla sfera di giornali pressati realizzato per *Con temp*

contesto della mostra torinese, come rimarcato dal suo stesso allestimento e nel catalogo della rassegna, nel quale l'opera viene accompagnata dalla ripubblicazione de *Le ultime parole famose*, testo anch'esso del 1967, che consente di aprire uno scorcio ulteriore sull'impegno "critico" dell'arte, sull'importanza che l'arte come atto critico, tema tra i più delicati tra quelli in agenda all'epoca, riveste già agli esordi dell'esperienza artistica dell'Arte povera[38]. Infine, *Igloo di Giap* (**fig. 27**) di Mario Merz, già esposto al Deposito d'Arte Presente dopo un primo passaggio romano[39], rappresenta un ulteriore versante della

l'azione, mostra che si svolge nello stesso mese della personale dell'artista da Sperone (cfr. TORINO 1967c, MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 114-115). Infatti, per quasi tutta la durata dell'esposizione la mostra ospita soltanto *Pietra miliare*, e solo negli ultimi giorni di apertura l'artista realizza i lavori che poi vengono documentati nelle fotografie dell'allestimento: *Scatola d'imballaggio chiusa da vetri smerigliati*, *Candele*, *Riflessi sul muro*, *Parallelepipedo*, *Quadro di fili elettrici*, tutti lavori che ripropongono un equilibrio tra struttura e spazio. Il controcanto di questo allestimento si trova sull'invito all'inaugurazione, nel quale si legge "Con questa mostra io ho liberato il mio studio, che si apre per accogliervi i giovani che vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi" (ibid., p. 114). E' l'inizio di una pratica artistica collettiva, venata di implicazioni sociali e politiche, e tesa a spostare l'asse dell'operazione artistica nell'ambito dell'atto critico piuttosto che di un intervento pratico specifico, che caratterizza il lavoro di Pistoletto negli anni seguenti. Le parole di Tommaso Trini su "Domus" accompagnano l'esposizione, inevitabilmente collegata a *Con temp l'azione*, nei termini di una presentazione in momenti distinti dei diversi prodotti del processo creativo, valorizzando la concezione inedita dell'esposizione come una sorta di lunga azione di dissezione e presentazione dell'operato artistico, tesa a liberare l'arte stessa da troppo precisi vincoli oggettuali e di pratica e a portarla, appunto, nel campo dell'azione (cfr. TRINI 1968b, pp. 48, 50).

[38] Cfr. TORINO 1970c, pnn. *Le ultime parole famose* è un testo stampato da Pistoletto durante la mostra da Sperone, e di fatto ne rappresenta parte integrante. Il testo è ripubblicato in PISTOLETTO 1989, pp. 17-20. Il testo fornisce una sorta di cornice "critica" all'approccio inedito che Pistoletto mostra verso la pratica artistica ed espositiva. Infatti, lo sdoppiamento tra vita asttratta, di natura più speculativa, e vita concreta, intesa come l'insieme delle azioni e dei comportamenti, regge l'intero testo, e motiva la nuova concezione dell'artista rispetto al proprio lavoro nei termini di un superamento dell'antinomia tra l'immagine prodotta dalla vita astratta e l'essere prodotto dalla vita concreta attraverso la prepotente irruzione della seconda nella prima. "Nel mio nuovo lavoro", scrive l'artista, "ogni prodotto nasce da uno stimolo immediato dell'intelletto, ma esso non ha nessun carattere di definizione […]. Esso non mi rappresenta. Il lavoro o l'azione successiva sono il prodotto dello stimolo intellettuale o percettivo contingente e isolato nel momento successivo. Dopo ogni azione io faccio un passo di fianco e non procedo nella direzione raffigurata dal mio oggetto, perché non lo accetto come risposta. Una direzione prestabilita è contraria alla libertà dell'uomo […]. Ogni mio prodotto è una liberazione e non una costruzione che vuole rappresentarmi" (ibid., p. 19). Su questo testo si tornerà in seguito, ora preme rilevare l'evidente consonanza con il dibattito critico in Italia in quell'anno di delicata messa a punto dell'Arte povera da parte di Celant, e infatti il tema del porsi a fianco rispetto al proprio lavoro si ritrova nella definizione critica messa a punto da Celant nel suo cruciale articolo *Arte povera: appunti per una guerriglia* apparso in quegli stessi mesi, cfr. CELANT 1967. L'insistenza sui concetti di "liberazione" e "essere" come modalità e obiettivi espressivi dell'arte rimanda chiaramente a una delle fonti cruciali in quegli anni, cioè Piero Manzoni e il suo articolo *Libera dimensione* pubblicato sul secondo fascicolo di "Azimuth" nel 1960 con la sua forte conclusione - "Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere". Inutile qui ripercorrere le tappe della fortuna di Manzoni tra mostre, critica e gallerie negli anni Sessanta, si ricordi solo che il testo dell'articolo viene integralmente pubblicato nel catalogo della mostra sul Dada in Italia organizzata a Milano nel 1966, cfr. MILANO 1966, pp. 179-180.

[39] Per i dati tecnici e bibliografici, si rimanda all'Appendice A.

storia dell'Arte povera: se sicuramente il tipo di opera e il riferimento politico[40] ne fanno un esempio di impegno sociale proprio, quantomeno in teoria, soprattutto degli inizi del movimento, è in particolare lo spazio l'elemento principale con cui il lavoro di Merz si confronta. Infatti, la struttura autoportante dell'igloo rappresenta la ricerca di un punto di equilibrio tra tensioni e forze opposte e le sue stesse dimensioni dipendono strutturalmente dalla porzione di spazio coperta, perciò l'inedita dinamica di "rappresentazione" dello spazio non si traduce solo nell'occupazione di una superficie, ma soprattutto nella ricerca di una forma le cui stesse esistenza e configurazione dipendano dalla quantità di suolo coperto e nella resa del fattore dinamico delle diverse forze che agiscono nello spazio[41]. Con la presenza del lavoro di Merz, l'obiettivo di Celant nella selezione degli italiani appare chiaro: non solo ricostruire per tappe un processo da presentarsi come già storicizzato, ma anche impostarne la storicizzazione guardando alle ricerche internazionali, soprattutto a quel contesto newyorkese che il critico italiano comincia a conoscere sempre meglio[42], nel tentativo di "sfidare" la Conceptual art sui suoi terreni e di tacitamente

[40] La frase, attribuita al comandante Giap, cita in realtà la sintesi della strategia del generale vietnamita proposta da Ernesto "Che" Guevara nella prefazione all'edizione cubana degli scritti di Giap, tradotta in prima edizione italiana da Feltrinelli nel febbraio 1968 (cfr. GIAP 1968, p. 9), la cui ampia circolazione in certi ambienti culturali italiani di quell'anno è quantomeno prevedibile.

[41] Del resto, la citazione stessa scritta al neon sulla superficie dell'oggetto agisce da contraltare e per certi versi metafora dell'operazione artistica dell'igloo, teso tra concentrazione e dispersione di forza. L'interpretazione esclusivamente politica dell'opera di Merz, ribadita anche di recente (cfr. CULLINAN 2008, HAYES WILLIAMS 2012), viene contraddetta da alcuni contributi critici vicini alla realizzazione del lavoro, come nel caso delle parole con cui Jean-Christophe Ammann parla dell'opera nel testo di presentazione di Merz nel catalogo della mostra Processi di pensiero visualizzati da lui curata al Kunstmuseum di Lucerna nell'estate del 1970: "A Merz la figura politica o il principio strategico esplicitato interessano meno, rispetto alla circolarità espressa nel contenuto e alla sottolineatura di due poli. Questa forma circolare, che identifica un fenomeno del tutto naturale anche di tipo sociale, corrisponde alla forma della sfera, che rappresenta una struttura autoportante e fedele alle leggi naturali" ("Merz interessieren weniger die politische Person oder das ausgesprochene taktische Prinzip als vielmehr die Rundform des Inhaltes, das Markieren von zwei Polen. Dieser Rundform, die ein ganz natürliches Phänomen auch gesellschaftlicher Art bezeichnet, entspricht die Rundform der Kugel, die wiederum eine selbsttragende, natürlichen Gesetzen folgende Konstruktion bildet", cfr. LUZERN 1970, pnn; traduzione mia. Sulla mostra svizzera si rimanda all'appendice C e al secondo capitolo del presente studio). Si aggiunga anche che alla mostra torinese l'opera è esposta in forma inedita: all'usuale costruzione per panetti d'argilla avvolti nel cellophane – che ha sempre suscitato l'interpretazione di una struttura militare o di una barriera da trincea - , si sostituiscono ora blocchi di argilla solida, senza fogli di plastica. Non si è potuto spiegare per ora il motivo di questo cambiamento, di certo è un dettaglio che mette in discussione l'interpretazione maggioritaria di quell'opera.

[42] Si tenga presente, oltre al quadro che si definirà successivamente, il ruolo primario svolto da Sperone nella diffusione delle ricerche artistiche internazionali recenti in Italia, iniziato con la presentazione di tutti i

appaiare per cronologia, qualità e militanza le ricerche italiane e quelle straniere. L'allestimento stesso della sala a piano terra, con i tre lavori in dialogo con i paralleli percorsi americani di superamento di una premessa oggettuale di Carl Andre e Robert Morris, e con due protagonisti della Land Art come Michael Heizer e Walter De Maria, qui in realtà con un lavoro degli esordi[43]. Tra la ridefinizione totale dello spazio scultoreo di una superficie di Carl Andre (**fig. 1**) e la nuova forma plastica di un *Felt Piece* di Morris (**fig. 28),** l'igloo di Merz statuisce chiaramente una terza via, libera dalle premesse minimaliste, che se da un lato dialoga con l'apertura e le interconnessioni con lo spazio proprie del lavoro di Andre, dall'altro ripropone a un grado forse maggiore di complessità "architettonica" la dinamica di opposte tensioni che plasmano la forma nell'ambiente risolte da Morris a parete. Inoltre, il dialogo tra *Lampada annuale* di Boetti e *Candle Box* di De Maria (**fig. 12**)[44] contrappone due opere incentrate sulla visualizzazione della durata temporale della percezione, ma secondo due canoni interpretativi differenti – assertivo nel caso della candela accesa posta da De Maria, allusivo nel caso della lampada di Boetti, attiva in un istante imponderabile e imprevedibile –, che a grandi linee si potrebbero estendere al confronto fra il versante italiano e quello americano delle ricerche qui presentate.

maggiori esponenti della Pop Art. Per citare solo gli artisti stranieri presenti alla mostra del 1970, e limitandoci alla cronologia precedente all'apertura della mostra, si citano qui le esposizioni di: Christo (27 maggio-giugno 1964), Dan Flavin (nella sede milanese della galleria dal 14 febbraio 1967, riproposto poi in una collettiva a Torino alla fine di aprile dello stesso anno, e in una personale torinese dal 14 marzo 1968), Robert Morris (30 marzo-aprile 1969), Carl Andre (29 settembre-ottobre 1969), Joseph Kosuth (dal 9 novembre 1969), Lawrence Weiner (dal 3 dicembre 1969), Robert Barry (30 dicembre 1969-gennaio 1970), Bill Bollinger (24 gennaio-febbraio 1970), Bruce Nauman (25 febbraio-marzo 1970), Douglas Huebler (24 marzo-aprile 1970). In concomitanza con l'inaugurazione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* la galleria Sperone apre una mostra di wall drawings di Sol LeWitt e organizza la proiezione di *Hard Core* di Walter De Maria. Durante la mostra, il 4 luglio, inaugura una nuova personale di Joseph Kosuth. Si registra ovviamente un incremento notevole di personali di artisti stranieri dalla fine del 1969, all'indomani delle rassegne di Amsterdam e Berna. Su alcune di queste mostre si tornerà in seguito, per un prospetto completo si rimanda all'elenco delle esposizioni in appendice a MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 491-492.

[43] Rispetto a *Candle Box*, il contributo più "attuale" dell'artista alla mostra è certamente il film *Hard Core* presentato in anteprima all'inaugurazione della rassegna, su cui si tornerà in seguito, e per il quale si rimanda all'Appendice A.

[44] Il lavoro si compone di un parallelepipedo in acciaio, una sorta di "scatola", sul quale si trova una candela accesa. Per i dati dell'opera si rimanda all'Appendice A.

Nello stesso ambiente della mostra, altre opere visualizzano le peculiarità dell'Arte povera italiana e al contempo ne raccontano l'evoluzione. Spicca innanzitutto *Saffo (II)* di Giulio Paolini (**fig. 46**), il secondo momento di quattro diverse "riflessioni" sulla figura della poetessa greca[45], realizzato nel 1968, e nel quale l'artista ripropone l'attenzione sulla storia dell'arte come selezione di momenti di riflessione sul meccanismo visivo e di costruzione dell'immagine, individuando nell'arte classica e nella sua iconografia la rappresentazione perfetta dell'opera d'arte stessa[46]. L'affiancamento del lavoro di Paolini

[45] Per la storia dell'opera, si rimanda a DISCH 2008, vol. 1, cat. 160, p. 180. In realtà il primo riferimento a Saffo nel lavoro di Paolini è del 1966, anno in cui realizza un'opera sovrapponendo tre tele triangolari equilatere sfalsate in modo da comporre una stella, con la prima e l'ultima tela orientate sul verso e quella intermedia sul recto. Il titolo del lavoro è *La decima musa* (DISCH 2008, vol. 1, cat. 111, p. 137). Nello stesso anno, l'artista realizza un altro lavoro, ideale pendant dal precedente, invertendo l'orientamento delle tre tele triangolari sovrapposte e riducendo le dimensioni, titolandolo *Alceo*, come a suggerire un dialogo tra i due lirici e rievocarne un binomio antico (ivi, vol. 1, cat. 110, p. 136). Anche nell'occasione della prima esposizione della *Saffo (II)* poi presentata alla Galleria Civica di Torino nel 1970, cioè nella personale di Paolini alla Galleria De Nieubourg di Milano nel 1969, l'artista ribadisce il riferimento ad Alceo: nel catalogo della mostra, la breve didascalia che accompagna l'opera recita "la presenza esplicita della poesia (o del suo mito, della "Decima Musa" di Alceo) nel luogo ad essa dedicato" (MILANO 1969a, pnn). Ora, l'epiteto di "decima Musa" con cui Saffo è nota non è stato inventato da Alceo, il quale pure in un frammento appella la poetessa con tono dedicatorio, ma si trova in alcuni frammenti dell'Antologia Palatina (AP). Infatti, tra i molti frammenti che elevano la poetessa a musa terrena (si vedano AP VII, 14, 407; IX, 26, 521; XVI, 310. Cfr. PONTANI 1979, pp. 15, 201; PONTANI 1980, pp. 19, 265-267; PONTANI 1981, p. 409), i versi di Antipatro di Sidone (AP IX, 66), un celebre frammento anonimo (AP IX, 571) e soprattutto dei versi attribuiti a Platone ("Nove, secondo taluni, le Muse: giudizio sommario! / Ecco Saffo di Lesbo, ch'è la decima". AP IX, 506) definiscono la poetessa come la decima delle muse (cfr. PONTANI 1980, pp. 37, 259, 291). Probabilmente, però, Paolini comincia a riflettere sul corrispettivo poetico di Saffo a partire da una piccola raccolta di lirici che viene curata da Filippo Maria Pontani uscita in prima edizione nel 1965 per la Collezione di poesia di Einaudi. In quella raccolta, dedicata ai frammenti di Alceo, Anacreonte e Saffo e contenuta in una collana ad ampia diffusione, il curatore antepone a ogni componimento un titolo, per la necessità di rendere fruibile a un pubblico ampio dei testi frammentari restituiti con acribia filologica, e il frammento di Alceo dedicato a Saffo è appunto titolato "Decima Musa" (cfr. SAFFO-ALCEO-ANACREONTE 1965, p. 63). Presumibilmente da qui Paolini recupera l'epiteto della poetessa greca e si convince della paternità di Alceo.

[46] Come si è detto, *Saffo (II)* appartiene a una serie di opere dedicate alla poetessa greca. Dopo il primo lavoro del 1966 – si veda la nota precedente – Paolini realizza quattro lavori sempre attraverso la stessa tecnica, cioè montando verso contro verso fotografie di altrettante sculture dedicate alla poetessa, entro due sagome di plexiglas sostenute da una base dello stesso materiale. La prima versione del 1968 (DISCH 2008, vol. 1, cat. 144, p. 164) ripropone, rispettandone all'incirca le dimensioni, solo la testa di una scultura conservata presso il Museo Pio-Clementino ai Musei Vaticani di Roma, una testa augustea montata su una figura di donna seduta ritenuta nell'Ottocento una rappresentazione di Saffo; la seconda versione è appunto quella esposta alla mostra di Torino nel 1970, e riproduce più o meno a grandezza naturale, la *Saffo abbandonata* del 1857 di Giovanni Duprè, conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; la terza, realizzata tra 1968 e 1969 e ora conservata alla Pinakothek der Moderne di Monaco (DISCH 2008, vol. 1, cat. 163, p. 183), è un ingrandimento a dimensioni umane di una *Sapho debout*, replicata in molte varianti in bronzo e argento, realizzata da James Pradier nel 1848; la quarta e ultima, in collezione Christian Stein e datata 1981 (DISCH 2008, vol. 2, cat. 439, p. 449), è un altro ingrandimento a dimensioni umane di *Liegende Sappho* (Stuttgart Staatsgalerie, 1797-1802) di Johann Heinrich von Dannecker. Il riferimento continuo alla storia dell'arte come paradigma metodologico e bacino d'ispirazione da cui trarre confronti attraverso cui mettere a fuoco i problemi della visione e della costruzione dell'immagine è cruciale in Paolini, ribadito proprio nella mostra da Toselli del 1969 (cfr. MILANO 1969a). Il caso delle opere dedicate a Saffo occupa un

alle immagini degli scavi nel deserto del Nevada di Michael Heizer apre un'ulteriore finestra di confronto tra una peculiare ricerca entro la compagine italiana dell'Arte povera – il lavoro di Paolini e la sua focalizzazione sull'atto percettivo e la costruzione dell'immagine – e la Land Art: la diversa scala dimensionale dei due lavori, e il conseguente diverso impiego dell'immagine fotografica – un medium che statuisce il valore di doppio dell'immagine nel caso di Paolini, che realizza una copia delle stesse dimensioni della scultura originale, uno strumento di documentazione che si pone come contraltare, ma anche come inevitabile "altro" rispetto all'intervento originale nel caso di Heizer – implicano l'opposto significato del lavoro artistico da parte dei due autori[47].

Sempre nella stessa sala, la "smaterializzazione" dell'oggetto nell'opera d'arte – uno

ruolo particolare, intanto per l'immediato riferimento alla classicità, che non è però un vago neoclassicismo, ma anzi quasi una "filologica" operazione di restituzione del riferimento antico a una purezza di visione: del resto, il richiamo classico unito alla tecnica fotografica realizza pienamente la ricerca di Paolini, che in queste opere giunge a un peculiare cortocircuito percettivo, dal momento che la dialettica tra luci e ombre propria della fotografia ha la meglio sulla volumetria della scultura, qui ridotta alla voluta piattezza di un'immagine che ribadisce nella propria essenzialità la sua natura. Colpisce la selezione di tre sculture ottocentesche, e di un frammento antico piuttosto anonimo e riferito a Saffo sempre nell'Ottocento, anziché di immagini più antiche – e, nel caso di frammenti greci o romani, raffigurazioni più famose e di sicura identificazione: forse la spiegazione sta nel fatto che, come nella suggestiva introduzione ai frammenti di lirici greci Einaudi editi nel 1965 Filippo Maria Pontani riafferma la necessità del lavoro filologico per sfrondare da Alceo e da Saffo tutte le superfetazioni ottocentesche e ritornare a osservarne i componimenti per la loro natura di altissime prove di essenzialità della parola prima ancora che della poesia (cfr. SAFFO-ALCEO-ANACREONTE 1965, pp. 5-8, 9), così l'operazione di Paolini sulle sue fonti le priva di tutti gli elementi di sensualità e sentimentalismo romantici propria di quei marmi ottocenteschi, e riporta l'opera d'arte a una funzione primaria di "meccanismo" della visione, in se stesso generante la propria poesia. L'ingrandimento a grandezza naturale diventa allora indispensabile perché, come nel *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, il meccanismo prospettico della visione dello spettatore e del cortocircuito tra implicazioni volumetriche e spaziali delle luci e delle ombre e piattezza dell'immagine fotografica funzioni senza l'inevitabile filtro distanziante che le originali ridotte dimensioni di due delle quattro opere scelte come fonti avrebbero generato. La didascalia pubblicata dall'artista a commento di *Saffo (II)* nel catalogo della mostra milanese del 1969 potrebbe allora assumere un significato preciso: " la presenza esplicita della poesia (o del suo mito, della "Decima Musa" di Alceo) nel luogo ad essa dedicato" potrebbe intanto richiamare la "mitologia" creatasi intorno a Saffo dopo la sua morte, e poi ribadire il parallelismo tra filologia poetica e filologia visiva. Già nei tre lavori titolati *Una poesia* del 1966 (DISCH 2008, vol. 1, cat. 107-109, pp. 134-135), l'artista mostra piena consapevolezza del parallelismo di natura "spaziale" tra poesia e immagine, in cui le lettere della prima e i segni della seconda, solo nella misura in cui sono disposti e riuniti in un certo modo entro i limiti di un certo spazio, sono in grado di evocare qualcosa. Allora, se tradizionalmente il "luogo della poesia" è la stanza, intesa anche come unità metrica di base del testo poetico, forse l'artista gioca con le diverse implicazioni spaziali che la parola "stanza" può includere, alludendo così non solo all'unità della parola poetica, ma anche all'unità entro cui si realizza e che condiziona la percezione dell'opera stessa (Del resto, già dai tempi de *Lo spazio* Paolini lavora sulle visualizzazione figurativa dei limiti spaziali di una stanza come mezzo di attivazione della visione).

[47] Chissà che la presenza allo stesso piano del Museo della *Eva* in marmo dello scultore ottocentesco Edoardo Rubino non abbia giocato a favore della scelta di *Saffo (II)* di Paolini per la mostra del 1970.

dei tratti distintivi delle ricerche intorno al 1970, su cui si tornerà – viene rappresentata dalle due diverse implicazioni di fruizione proprie dell'opera di Gilberto Zorio e di Robert Barry. Stando alla recensione su "BolaffiArte", Robert Barry è presente in mostra con due opere, tra cui un *Radiation Piece* affine a quello realizzato per la mostra di Berna l'anno precedente (**fig. 47**)[48], mentre Gilberto Zorio ripropone i *Microfoni* presentati da Sperone l'anno prima (**fig. 33, 48**). Il vuoto come elemento primario di fascinazione per l'artista e di esperienza per lo spettatore accomuna entrambe le opere, per "attivare" le quali è necessaria la presenza di un fruitore: per creare un clima di sospensione e sottile inquietudine nell'esperienza di un oggetto dichiarato ma assente in quanto non visibile nel caso di Barry; per ridefinire i limiti dello spazio attraverso un'esperienza che non passa più dal senso usuale della vista ma "riempie" e misura un ambiente attraverso il suono nel caso di Zorio[49]. L'esposizione di questa installazione chiarisce anche le diverse preoccupazioni

[48] In occasione di *When Attitudes Become Form*, Barry realizza *Uranyl Nitrate [UO_2 (NO_3)$_2$]* spargendo sul tetto della Kunsthalle di Berna del nitrato di uranile con un'attività di 04 microcurie per una durata di 4,5 x 109 anni – lo ricorda anche Tommaso Trini nella sua recensione della mostra come uno dei contributi più "sperimentali" (si veda TRINI 1969h, p. 48): è un lavoro che appartiene agli interventi sui e con i materiali radioattivi tipici dell'attività dell'artista soprattutto nel 1969. Si citano a titolo d'esempio: *0.5 Microcurie Radiation Installation*, realizzata domenica 5 gennaio 1969 in occasione della cruciale mostra *January 5 – 31, 1969* organizzata a New York da Seth Siegelaub, nella quale Barry seppellisce in Central Park due capsule di Bario 133 con un decadimento di durata di circa 10 anni (cfr. SIEGELAUB 1969a, pnn); *Radiation Piece Caesium 137*, in cui Barry il 6 marzo 1969 chiude in una scatola di legno una piccola quantità di cesio 137, isotopo radioattivo con mezza vita di 30 anni e che emette radiazioni decrescenti per un tempo indefinito. Con questi lavori, Barry statuisce la totale smaterializzazione della scultura, realizzando lavori che per le implicazioni spaziali e la messa a fuoco di una durata indefinita della percezione sono affini alla tridimensionalità della scultura, ma ne negano la materialità. Riguardo alla mostra torinese del 1970, non abbiamo documenti che confermino la realizzazione di un *Radiation Piece*, se non un passaggio della recensione edita su "Bolaffi Arte": "...non si può escludere che il giovane collezionista Pero abbia nascosto, in un qualche punto della mostra anche una certa quantità di uranio, avvolto da Barry in una capsula di piombo" (cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 60). Il collezionista è Pier Luigi Pero, in quegli anni socio di Gian Enzo Sperone. In una lista di lavori di Sperone da assicurare, si cita anche "onde" di Barry (scheda di prestito ds., 22 maggio 1970, SMO 685, ACMT), forse riferibile a questo genere di opere.

[49] L'installazione dei microfoni mira a statuire una nuova modalità di occupazione dello spazio e di fruizione dell'opera, attraverso la manipolazione della voce del pubblico, invitato a interagire con l'opera in una sorta di performance, necessaria perchè l'installazione si compia: nel caso in questione, i microfoni sono disposti secondo calcolate distanze da alcuni amplificatori, che producono un effetto di eco della voce umana, azzerando così l'eventuale significato delle parole pronunciate e valorizzando invece le qualità "pure" del suono. L'artista stesso fornisce una spiegazione del lavoro nella dichiarazione pubblicata nel volume *Arte povera* di Celant del 1969, dove si evidenzia l'affinità con *Per purificare le parole*: "Mi piace parlare di cose fluide ed elastiche, di cose senza perimetri laterali e formali. […] Una parola, assorbita da un microfono e ripetuta più volte da un altoparlante perde il suo significato letterale e diventa un suono incomprensibile, ma mentalmente e fisicamente percettibile" (Zorio in CELANT 1969a, p. 185).

intercorse da un anno all'altro: se nella prima presentazione da Sperone il lavoro agisce da contraltare alle operazioni “chimiche” lì presentate di ricreazione liquida di sensazioni e percezioni – di fatto misurando lo spazio nei termini di un'esperienza e di un mutamento per ricondurre le percezioni sensoriali a una loro forza quasi 'primitiva'[50] – nella mostra al museo prevale certamente una più 'asettica' e storicizzante impostazione di dialogo con altre ricerche[51].

Il primo spazio della mostra, pertanto, oltre a presentare l'intento generale del curatore nel giustapporre tre diverse declinazioni delle ricerche più recenti, offre già uno spaccato di quel processo di evoluzione dell'Arte povera dal 1967 in avanti che l'esposizione abbrevia nel senso di un graduale superamento delle originarie implicazioni oggettuali verso una più complessa definizione dello statuto dell'immagine da un lato, e della fruizione dall'altro.

Le altre opere di artisti italiani all'esposizione torinese raccontano altrettante tappe di questa evoluzione, nel tentativo di tracciare una peculiarità dell'arte italiana che diverrà poi sempre più consapevolmente delicata negli anni successivi. Se l'intervento nello spazio naturale qualifica la Land Art, le opere di Giuseppe Penone e Jannis Kounellis in mostra offrono una prospettiva molto più “lirica” sulla dialettica tra il controllo dei mezzi dell'arte e l'incontrollabile naturale, ribadita nell'allestimento di *Pane Alfabeto* all'aperto (**fig. 32**),

[50] L'opera viene esposta da Sperone assieme a *Arco voltaico* (1968), *Ciotola fluorescente* (1968) e il *Senza titolo* del 1968-69 con giunchi e lastre di rame esposto poi anche – con il titolo *Torcia* e la provenienza dalla Galerie Sonnabend – alla mostra di Berna, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, vol. 2, pp. 130-131; BERN 1969, cat. 123, pnn. Le opere esposte da Sperone sono raccontate anche in un articolo di presentazione del nuovo mondo artistico torinese, fondato proprio sui lavori esposti da Zorio, firmato da Angelo Dragone per l'edizione serale de “La Stampa”, cfr. DRAGONE 1969a. L'importanza della mostra è ricordata da Celant e da Zorio stesso in un'intervista successiva, cfr. EINDHOVEN 1987, pp. pp. 15-17. Esiste una foto che ritrae l'artista stesso coinvolto nell'installazione *Microfoni*, parzialmente pubblicata nella pagina a lui dedicata sul catalogo di Berna (cfr. BERN 1969, pnn).

[51] Dalle immagini dell'allestimento nel museo spicca l'assenza dei podi in cemento documentati invece nella mostra da Sperone, su cui i visitatori erano invitati a salire in corrispondenza dei microfoni. Si tratta forse di una scelta ulteriore di 'dematerializzazione' del lavoro, in concomitanza con una più misurata e geometrica concezione dello spazio espositivo rispetto alla 'fluidità' concepita nell'allestimento stesso della mostra da Sperone, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, vol. 2, pp. 130-131.

nel giardino antistante il museo[52], e del *Senza titolo* di Kounellis (**fig. 22, 23**) – una rete metallica a una estremità della quale è legata una fiamma ossidrica – nella stessa sala del *Non Site* di Smithson e delle *Perspective Corrections* di Dibbets. "Incastrato" tra i teoremi visualizzati di Bernar Venet, le opzioni percettive di LeWitt e Dibbets e gli interventi ambientali di Smithson, il lavoro di Kounellis acquista il significato di una perturbante presenza nello spazio, e al contempo di un rapporto col naturale molto più sfuggente rispetto all'assertività degli artisti stranieri, pur inevitabilmente "sfumando" di molto le componenti mitiche e iconografiche che pure agiscono in altri allestimenti del medesimo lavoro o di opere a esso affini[53].

[52] Per la storia dell'opera si rimanda all'Appendice A. Fin dai primi lavori esposti al Deposto d'Arte Presente Penone si concentra sulla relazionalità nel definire il proprio rapporto con l'elemento naturale. L'idea di riportare i parametri dell'essere umano alla natura, di misurarne le possibilità attraverso un confronto con gli elementi primari del mondo naturale, e soprattutto di riconsiderare gli elementi basilari della pratica scultorea spostando l'asse dell'azione dall'artista all'oggetto naturale in crescita (l'albero in *Alpi marittime* del 1968, una serie cruciale di azioni compiute nel bosco di Garessio, documentate da una serie di foto pubblicate in PENONE 2009, pp. 32-36, 41, 158-159), si ritrovano pienamente in *Pane alfabeto*, in cui il lavoro è sottoposto alla durata e al cambiamento propri della natura, e l'approccio del tutto concentrato sulla "fisiologia" della natura dialoga con gli esempi di Land Art (cfr. il testo di Germano Celant su Penone, in cui si chiariscono anche le implicazioni "antropologiche" del lavoro dell'artista, pubblicato nel catalogo della personale tedesca del 1978, ESSEN 1978 pp. 29-62). L'apparato iconografico del catalogo della mostra torinese chiarisce la continuità tra i lavori di Penone, laddove quattro fotografie dell'allestimento di *Pane alfabeto* da Sperone sono affiancate a quattro immagini della lavorazione di *Alberto di 12 metri*, azione cruciale realizzata in occasione della prima edizione di *Aktionsraum* a Monaco nel febbraio 1970 (cfr. TORINO 1970C, pp. 158-159; si veda anche MÜNCHEN 1971a, pp. 72-75). Nel regesto del catalogo, la didascalia dell'opera esposta in mostra sintetizza ulteriormente l'attenzione all'azione fisiologica della natura nel lavoro di Penone: "Pane, 1969, un grande pane di 50 chilogrammi circa con inserite all'interno le lettere dell'alfabeto. Gli uccelli, mangiando il pane, imparano l'alfabeto" (TORINO 1970C, pnn). Il testo dell'artista pubblicato sempre nel regesto del catalogo torinese del 1970, datato 1969, è la traduzione italiana di una lunga dichiarazione in tedesco redatta su "Information", il bollettino di *Aktionsraum* (PENONE 1970, p. 2) ed è una fonte preziosissima per cogliere il pensiero dell'artista, il quale individua il confronto tra ciclicità rituale del tempo naturale e tempo dell'uomo la dimensione più propria dell'azione che caratterizza il suo lavoro: "È proprio dal modo con cui viene dosata la forza animale che si dà alle cose una minore o maggiore possibilità di espressione umana. Il tempo in sé è già un tipo di azione che permette alle cose di esprimersi ed agire umanamente […] anche al di fuori della durate e dell'azione dell'uomo […]. Racchiudere il pensiero nelle cose è possibile con l'azione. Non esistono schemi per farlo e l'azione che si svolge nel tempo può essere brevissima oppure infinita, lo sconcertante è che debba in ogni caso esistere l'immagine. Che io scriva ora delle parole è una cosa assurda; penso che tutto ciò che io impropriamente ho scritto sarebbe molto più giusto dirlo lasciando libere le parole". (Penone in TORINO 1970C, pnn).

[53] Per la storia dell'opera si rimanda, come di consueto, all'Appendice A. Preme qui osservare le diverse implicazioni del lavoro di Kounellis, parzialmente espunte dall'esposizione torinese in favore di una più diretta presentazione in termini di complessa dinamica spaziale. Come noto, il nodo fondamentale del lavoro di Kounellis in quegli anni è il cortocircuito naturale-artificiale come strada per visualizzare in immagine non solo materiali extra-artistici, ma elementi prelevati dal mondo naturale e messi in tensione con costruzioni marcatamente artificiali, come nel caso delle reti metalliche tra cui quella mandata a Torino nel 1970. È un'interpretazione che segue quanto indicato da Trini nella sua fondamentale indagine sugli artisti dell'arte povera pubblicata su "Domus" nel 1969, in cui il lavoro di Kounellis è letto nella misura di un ritaglio, di un

Come nel 1967 Kounellis inchioda un lenzuolo al muro, lasciandone ricadere morbidamente i lembi[54], così nel 1968 Luciano Fabro monta su tre telai lignei altrettante paia di lenzuola matrimoniali (**fig. 49**)[55]. Le diverse implicazioni iconografiche sottese a un lavoro di questo genere – affine ad altre opere coeve come *Il pupo* – vengono di nuovo sottoposte a un'operazione di espunzione nelle scelte di allestimento condotte a Torino.

isolamento delle materie in uno spazio come metafora di uno sradicamento dal dato naturale verso una dimensione artificiale, volutamente estranea a qualsiasi primitivismo mitico (TRINI 1969a, pp. 49-50). Al contrario, le implicazioni antropologiche e mitiche dell'approccio del greco Kounellis a questi lavori sono proprie dell'interpretazione "romana" della sua arte, esemplificata dalla prima esposizione delle reti metalliche, nella collettiva *4 artistes italiens plus que nature* organizzata a Parigi da Maurizio Calvesi in occasione della Biennale: Kounellis, insieme a Ceroli, Marotta e Pascali, declina la dialettica forma-materia secondo un principio di selezione e trattamento di materie "brute" in base a schemi mentali "primari", che valorizzino l'elemento primitivo e originario del dato naturale. "Si les éléments sont "primaires"", scrive Calvesi nel catalogo, "cela est tout aussi vrai des mécanismes mentaux sauvages ou infantiles qui se manifestent parfois chez ces artistes; cela est vrai aussi des symboles du mythe et d'un certain subconscient jungien que dévoilent leurs thèmes: la mer, la forêt, la toison de laine, le labyrinthe, l'arbre et la nuit" (Calvesi, in PARIS 1969c, p. 7). Una lettura, questa, che trova ulteriori sviluppi "iconografici" nell'arte di Kounellis, come nell'azione per certi versi analoga che l'artista realizza nella mostra *Amore mio* del 1970 (cfr. MONTEPULCIANO 1970, pnn). Ad ogni modo, le pagine dedicate a Kounellis nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* restituiscono almeno in parte le implicazioni mitiche del lavoro dell'artista, riproponendo, tra gli altri, il recente lavoro *Sensazione mitologica* (1970), insieme a un'altra rete con fiamma ossidrica, titolata *Letto di fuoco* (1968), a *Fuochi* del 1969, a un *Senza titolo* del 1969 con dei capelli acconciati a treccia appesi a una lastra in ferro e *Viaggio*, una fotografia del 1969 con l'artista su un'imbarcazione, scattata da Mimmo Jodice in occasione dell'attraversamento del golfo di Napoli in barca compiuto da Kounellis in occasione della personale nella città partenopea presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio (dicembre 1969-gennaio 1970), subito tradotta in litografia offset (cfr. TORINO 1970C, pp. 168-171, e le memorie dello stesso Amelio citate nel saggio di Santamaria in NAPOLI 2015, p. 54). La mostra di Napoli era fortemente legata al contenuto mitico e al costante riferimento al corpo umano nel lavoro di Kounellis, in una riflessione sull'originarietà rituale ricercata dall'artista ribadita anche dal testo di Menna pubblicato su Made in, la rivista della galleria di Amelio (cfr. MENNA 1969, pnn, rist. in NAPOLI 2015, p. 100). È importante segnalare che il catalogo torinese riporta un errata corrige proprio in corrispondenza delle opere di Kounellis, dal momento che si trova infatti un foglio riproducente immagini delle personali dell'artista all'Attico di Roma del 1967 e del 1969: le didascalie nel regesto finale non riportano alcun riferimento a queste immagini, il che lascia pensare a un cambio di indirizzo, voluto forse da Celant stesso il quale, a fronte delle immagini richieste dall'artista, e fortemente legate al contenuto mitico delle sue ricerche più recenti, ha forse in ultimo preferito più "neutre" e storicizzate vedute degli interventi più famosi realizzati da Kounellis. Si tenga presente la bozza di telegramma presumibilmente della fine di maggio con la quale il curatore esorta l'artista a inviare istruzioni e immagini per il catalogo, in SMO 685, ACMT.

[54] *Senza titolo*, fotografato nello studio dell'artista nel 1967, documentato in PISTOIA 1993, p. 55. si tratta di un'opera legata ai lavori sulle tele di sacco o sul lenzuolo stesso, di ispirazione in parte burriana, realizzate da Kounellis tra 1967 e 1968.

[55] Per la storia e i dati tecnici di *Tre modi di mettere le lenzuola*, si rimanda all'appendice A. Il lavoro si inserisce in una serie di riflessioni condotte da Fabro sulla rappresentazione delle possibilità che il corpo umano ha di esprimere, misurare e imprimersi sullo spazio e in se stesso. Buona parte delle opere di Fabro degli anni Sessanta rappresentano strutturalmente o iconograficamente la traccia della presenza e dell'azione di un corpo umano, sin da *In cubo* e *Indumenti* del 1966, fino ad arrivare a due opere molto vicine come *Il pupo* e *Tre modi di mettere le lenzuola*. Rispetto a quest'ultimo lavoro, l'artista si esprime in questo modo: "Nel 1968 mi ero fatto ricamare tre paia di lenzuola matrimoniali e ricamarvi anche il mio nome come avevo fatto fare sul "Pupo". L'iconografia non è la forma che si compone è l'immagine che si propone, che propone se stessa. Io ho composto queste lenzuola in tre modi diversi, ho dato loro forma, stando attento che la forma

Infatti, i *Tre modi di mettere le lenzuola*, anziché occupare ciascuno una parete di un ambiente dedicato all'opera, vengono appesi in sequenza rettilinea sul muro di fronte a nove pannelli dipinti di bianco da Robert Ryman (**fig. 38**). Le fotografie dell'allestimento restituiscono il senso di un dialogo cercato, di un confronto, che partendo dal punto comune del bianco e delle sue implicazioni pittoriche, iconografiche o concettuali, propone di fatto due ipotesi totalmente diverse, per le quali il senso di azzeramento di un colore come quello rintracciabile nei due lavori è occasione di una riflessione squisitamente pittorica in Ryman, mentre si presta a sottili evocazioni iconografiche e a soluzioni "scultoree" attraverso l'impiego e il drappeggio dei materiali in Fabro.

Il senso della forma come struttura spaziale di equilibrio tra opposte tensioni, e quindi una concezione dinamica dello spazio, caratterizza il lavoro di Anselmo (**fig. 2**)[56], dove il punto di luce del neon sembra espandersi e contrastare la "gabbia" di cemento in cui è affogato: la collocazione dell'opera, addossata alla parete in modo da visualizzarne l'esistenza e così "attivare" nella percezione dello spettatore porzioni usualmente neutre di spazio, richiama le sottili definizioni spaziali dei fili di Fred Sandback, di cui uno giallo è presente nella rassegna torinese. Ugualmente, i cortocircuiti tra parola e immagine che caratterizzano molte ricerche del concettuale internazionale sembrano ricollegarsi alle recenti composizioni con le scritte a lettere di bronzo a terra o incassate nel muro da

fosse in sottordine rispetto alle lenzuola, che le lenzuola mantenessero tutta l'energia psichica di lenzuola; e per energia psichica intendo, nei limiti delle parole: esperienza, fantasticheria, erotismo... ecc." (L. Fabro, *Vademecum*, 1981, rist. in italiano in FABRO 1987, p. 181). Le implicazioni iconografiche con cui nei *Tre modi* Fabro declina la propria attenzione "ambientale" alla relazionalità e al trattamento delle forme e dei materiali come diaframmi di contatto con un corpo in azione (ribaditi anche nel testo dello Pseudo-Bacone redatto nel 1963 e pubblicato in *Arte Povera*, dove figurano anche due dei *Tre modi di mettere le lenzuola*, cfr. CELANT 1969a, p. 84, 88-89), inevitabilmente vengono di molto sfumate nell'allestimento torinese, attraverso il dialogo con le opposte riflessioni pittoriche di Ryman e la collocazione dei tre pannelli che compongono il lavoro allineati lungo la stessa parete e non disposti ciascuno su un muro di una stanza vuota come negli allestimenti precedenti. Su questo lavoro e il suo ruolo nella produzione di Fabro, si veda anche PISTOIA 1994, pp. 173-176).

[56] Parte di una serie di lavori con il cemento e il neon, l'opera è esposta in una cruciale personale inaugurata il 10 aprile 1970 da Sperone (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 162). Per ora si rimanda, oltre che alla solita appendice A per la storia dell'opera, al secondo capitolo per una più ampia trattazione di queste opere.

Calzolari (**fig. 8**)[57], in dialogo con l'analogo intervento murale di Mel Bochner o con il lavoro di Lawrence Weiner. In realtà, la dimensione "iconografica" delle parole di Calzolari, in cui le parole in stagno incassate in un muro e coperte di calce esistono innanzitutto per le qualità materiali della loro presentazione, propone una via del tutto alternativa alle più sofisticate riflessioni sulla convenzionalità e sulla referenzialità del linguaggio condotte dagli americani – soprattutto da Kosuth e Weiner – con tutte le implicazioni nell'ambito delle modalità di realizzazione dell'opera, del grado (o dei gradi) di definizione al quale il lavoro stesso può dirsi compiuto, della sua possibilità di esistere in forme diverse quanti sono i canali di comunicazione attivabili con il fruitore attraverso l'impiego delle parole.

L'artista che forse si mostra più aggiornato rispetto al piano internazionale delle ricerche concettuali è Emilio Prini (**fig. 35-37**). La scarsità di documenti a disposizione e l'approccio antistoricizzante dell'artista rispetto al proprio lavoro rendono sempre piuttosto difficile ricostruirne le partecipazioni alle varie mostre. Comunque, sia che mandi a Torino diecimila scatti ricavati dal lavoro di una macchina fotografica in un minuto – o in undici minuti –, sia che esponga la tiratura della riproduzione dell'immagine della propria macchina fotografica EXAKTA su fondo bianco e su fondo nero[58], in ogni caso Prini conduce una complessa riflessione sulla definizione dell'opera d'arte. La tiratura in più copie di una stessa immagine, o le registrazioni "casuali" di un apparecchio fotografico utilizzato fino alla completa consumazione del meccanismo di ripresa, da un lato aprono una riflessione di nuovo sul tema della durata, in questo caso non tanto della percezione

[57] "Io mio nome": queste le parole in lettere di bronzo incassate nel muro e intonacate da Calzolari nella mostra torinese. Il lavoro nasce in una ben più complessa installazione allestita presso la galleria Sperone in occasione della personale dell'artista inaugurata il 22 aprile 1970 (MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 164-165). Per la trattazione dell'opera nel suo contesto, si rimanda al paragrafo dedicato a Calzolari nel secondo capitolo.

[58] Di nuovo, si rimanda alla Appendice A del presente lavoro per una più precisa presentazione del lavoro di Prini.

dell'opera, quanto della sua stessa realizzazione e costruzione, mentre dall'altro definiscono una "zona d'ombra" tra presenza e assenza dell'opera, come tracce di un'operazione autodistruttiva o "copie" potenzialmente infinite della stessa immagine.

Quindi, alla luce della selezione "storicizzante" operata da Celant rispetto agli artisti dell'Arte povera, diventa interessante, anche ai fini di un ulteriore approfondimento del significato dell'allestimento riservato ai lavori degli artisti italiani in *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, valutare a che punto si trovano gli artisti torinesi al tempo della mostra, al 1970, sia coloro che all'esposizione partecipano con lavori recenti – Anselmo, Calzolari, Prini – sia coloro che invece sono rappresentati da pezzi ormai per così dire storici. Prima di questa valutazione, nella quale, come vedremo, intervengono dinamiche particolare di dialogo con il contesto cittadino e nazionale, e con la rete internazionale dell'arte post-minimalista e concettuale, è bene però volgere lo sguardo al quadro critico in cui si muovono e con il quale si confrontano queste vicende.

Il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* merita un'analisi a sé per valutare la progressione parallela – e anche gli eventuali scarti – di Germano Celant e degli artisti nel passaggio dal settimo all'ottavo decennio del secolo.

I.2 Torino 1970/2. Il quadro critico

Il catalogo dell'esposizione torinese è lo specchio della maturazione critica compiuta da Germano Celant nel corso dell'ultimo biennio, e risente di modelli internazionali ormai assestati nell'agenda del dibattito critico italiano, e torinese in particolare. Lo stesso curatore della mostra consegna, nella corrispondenza con i responsabili della Galleria Civica d'Arte Moderna, delle informazioni preziose. Nella già citata lettera registrata al 12 gennaio 1970, dopo aver elencato gli artisti da coinvolgere nel progetto, grazie ai quali "si

otterrebbe una mostra di alto valore internazionale, tipo Guggenheim o Staedelijk", il curatore si sofferma sul catalogo: "Il catalogo invece dovrebbe essere diverso e ricco di informazione e documentazione. In questa maniera il museo di Torino si troverebbe allineato al Museo d'arte Moderna di New York che ha in programma la stessa mostra, però ad ottobre, e tutti gli altri musei europei, Berna ed Amsterdam"[59]. Il quadro di riferimenti internazionali accennato nella lettera rievoca alcuni momenti cruciali succedutisi tra 1969 e 1970: se "Berna ed Amsterdam" sottendono chiaramente *When Attitudes Become Form* e *Op Losse Schroeven*, il richiamo a New York riguarda invece *Information*, la grande rassegna curata da Kynaston McShine al Musem of Modern Art nel 1970. È nel quadro di queste esposizioni, e degli indirizzi critici e curatoriali ad esse sottesi, che si chiarisce l'operazione condotta da Celant, e l'approccio del critico italiano intorno e negli anni immediatamente successivi alla mostra torinese.

I.2.1. *Precedenti: Berna e Amsterdam 1969*

Come noto, le due mostre di Berna e Amsterdam del 1969 hanno rappresentato, al di là delle molte evidenti caratteristiche comuni, due diverse ipotesi di approccio e interpretazione dell'arte più recente, dipendenti dal diverso retroterra dei due curatori. Se infatti Harald Szeemann esprime un'istanza "di fiancheggiamento" rispetto all'operato degli artisti, invitandoli sostanzialmente a riproporre le loro pratiche di lavoro nello spazio della Kunsthalle di Berna – organizzando *When Attitudes Become Form* in meno di sei mesi –, Wim Beeren ha sicuramente un approccio più storicizzante, maturato in più di un anno, attento ai contesti e ai dati materiali e teso a trovare nuove forme di classificazione e a valutare il pur breve sviluppo seguito dagli artisti contemporanei a partire dal loro recente

[59] G. Celant, lettera ds. a Luigi Mallè, s.d., n. prot. 1/1, 33, 12 gennaio 1970, "1970 E/4 – Mostra Arte Povera", SMO 685, ACMT.

passato[60]. Il meditato processo di comprensione dell'arte recente condotto da Beeren, il quale inizialmente concepisce una mostra sul nuovo statuto oggettuale dell'arte a partire dai riferimenti di Duchamp e Klein, appetto dell'immediata focalizzazione sulla ricerca più recente da parte di Szeemann, sembra in effetti il più vicino all'operazione critica di Celant[61], il quale significativamente include nel catalogo della mostra torinese – a fianco di un omaggio a Pino Pascali – opere dello stesso Klein e di Manzoni[62], intesi come i due veri apripista del linguaggio artistico contemporaneo. Inoltre, i problemi affrontati da Beeren nello sviluppo della mostra, dal rapporto con uno spazio museale del tutto tradizionale e difficile per un'arte spesso di interazione, alle varie decisioni nella disposizione degli artisti per esprimere sia un quadro credibile della reale situazione internazionale sia un percorso il più chiaro e narrativo possibile, avvicinano ulteriormente la mostra di Amsterdam a quella di Torino[63].

[60] Per approfondire, si rimanda allo studio delle due esposizioni condotto da Christian Rattemeyer, cfr. RATTEMEYER 2010, pp. 17 sgg.

[61] Del resto Celant è in contatto continuo con Beeren nelle fasi di organizzazione dell'esposizione di Amsterdam, cfr. la cronologia della mostra in RATTEMEYER 2010, pp. 106-114. Inoltre, la scarna bibliografia del catalogo della mostra (AMSTERDAM 1969, pnn), composta in larga parte di contributi americani e olandesi, contempla, insieme a *Nuovo alfabeto per corpo e materia* di Tommaso Trini (cfr. TRINI 1969a) e alle diverse pubblicazioni dell'articolo sulla 'microemotive art' di Piero Gilardi (cfr. GILARDI 1968C-d, su cui si tornerà in seguito), ben tre titoli curati da Celant: l'articolo sugli artisti dell'arte povera e le implicazioni spaziali inedite del loro lavoro, pubblicato nel gennaio 1968 su "Casabella" (cfr. CELANT 1968), l'intervento all'interno del quaderno della galleria de' Foscherari di Bologna sull'arte povera del 1968 (G. Celant, *Arte povera*, in BONFIGLIOLI 1968, pnn), e ovviamente il volume Mazzotta del 1969 (CELANT 1969a). Sicuramente più delicati sono i rapporti con Harald Szeemann, stando al diario di lavoro della mostra di Berna pubblicato in RATTEMEYER 2010, p. 185.

[62] TORINO 1970C, pp. 44-47, 56-59, 88-91.

[63] Non si dimentichi inoltre il ruolo cruciale svolto proprio da Piero Gilardi – forte di un ampio riscontro internazionale maturato nei secondi anni Sessanta – nell'ispirare l'operato di Beeren e la suggestione esercitata su Beeren dalla visita al Deposito d'Arte Presente di Torino nel 1968 (cfr. RATTEMEYER 2010, pp. 40-43). Alla luce dell'incontro con quello spazio così radicalmente alternativo, Beeren persegue un'idea di allestimento che, valorizzando degli spazi "scatolari" delle stanze del museo zone normalmente "opache" alla visione, come il perimetro e gli angoli più periferici, metta in discussione la rigidità dello spazio museale, e presenti i vari lavori come se fossero depositati dagli artisti e immagazzinati nei vari spazi. Gilardi stesso ricorda l'importante ruolo esercitato dal contesto torinese e dal Deposito d'Arte Presente rispetto alle mostre del 1969, nell'intervista con Francesca Pola e Giorgina Bertolino pubblicata nel volume sulle arti a Torino tra 1959 e 1969 del 2010, cfr. G. Bertolina, F. Pola, I*ntervista a Piero Gilardi*, in BARBERO 2010, pp. 267, 269, 281-283. Sulla vicenda e l'importanza del Deposito d'Arte Presente, soprattutto come caso pressoché unico di mecenatismo illuminato da parte di un élite di collezionisti cittadini, si rimanda soprattutto allo studio di Robert Lumley su Marcello Levi (R. Lumley, *Arte povera a Torino: l'intrigante caso del Deposto d'Arte Presente*, in LONDON 2005, pp. 19-38) e al saggio dello stesso Lumley in BARBERO 2010, pp. 514-527.

Di fatto, le giustapposizioni compiute da Celant negli spazi della mostra rappresentano un primo importante elemento di originalità rispetto ai precedenti del 1969: non seguendo infatti né il modello latamente geografico predisposto da Beeren, né il raggruppamento per affinità e interessi di lavoro artistico operato da Szeemann, Celant organizza le sale in modo da offrire in ciascuna una selezione di lavori per ciascuno dei tre "movimenti" indicati nel titolo stesso dell'esposizione, in modo da incarnare lo spirito documentario e al contempo la necessità di individuare legami e confronti. In aggiunta, l'approccio nuovamente tassonomico che, almeno nelle intenzioni, Celant manifesta, può essere inteso anche nei termini di scavalcare deliberatamente l'elogio della processualità, dell'impermanenza, dell'instabilità e dell'indefinitezza che Szeemann ha compiuto nella mostra di Berna dell'anno precedente, nel cui catalogo manifesta esplicita insofferenza verso qualsiasi etichetta che inquadri troppo rigidamente l'arte post-minimalista[64], ascoltando in ciò le rivendicazioni artistiche e critiche di Piero Gilardi, artista e critico torinese coinvolto nell'Arte povera ai suoi esordi e che, come noto, svolge alla fine degli anni Sessanta un ruolo cruciale nella definizione del dibattito critico internazionale[65].

[64] Nel breve testo pubblicato nel catalogo, Szeemann rifiuta le etichette di Anti-form, Arte povera, Earth Art, Concept Art, Micro-emotive art, Possible Art e Impossible Art, come troppo circoscritte e riduttive rispetto alla complessità e alla vitalità delle ricerche artistiche più recenti, cfr. H. Szeemann, *Zur Ausstellung*, in BERN 1969, pnn. Se per Beeren il Deposito d'Arte Presente ha rappresentato un riferimento importante, per Szeemann una fonte cruciale è la mostra *9 at Leo Castelli* organizzata da Leo Castelli nella sua warehouse in 103 W 108th street a New York dal 4 al 28 dicembre, visitata dal curatore svizzero l'11 dicembre, secondo quanto ricostruito in RATTEMEYER 2010, pp. 43-46. Un'interessante documento sull'impatto dell'esposizione da Castelli è il libro di Mario García Torres a essa dedicato, cfr. TORRES 2009. Al di là delle diverse recensioni americane, su cui si tornerà, *9 at Leo Castelli* , una collettiva organizzata da Robert Morris e comprendente Giovanni Anselmo, Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Burce Nauman, Alain Saret, Richard Serra, Keith Sonnier e Gilberto Zorio, è ricordata significativamente nell'importante articolo di Tommaso Trini su "Domus" del febbraio 1969 sulla situazione internazionale dell'arte concettuale, cfr. TRINI 1969c, pp. 47,50. L'invito alla mostra viene poi pubblicato in maggio sempre su "Domus" con la didascalia "«arte povera» da Castelli" (cfr. DOMUS 1969b).

[65] Si ricordi che nel catalogo di *Op Losse Schroeven* viene pubblicato un testo di Gilardi, su cui si tornerà più avanti, cfr. P. Gilardi, *Politics and the Avant-garde*, in AMSTERDAM 1969, pnn. Per approfondire i contatti internazionali di Gilardi, a partire dal 1966 e precocemente ispirati alla ricerca di una possibilità di creare una rete artistica *underground* anche in Italia, si rimanda a CONTE 2010, pp. 81-85. Una puntuale ricostruzione dei contatti con l'ambiente artistico olandese, mediati da Ileana Sonnabend e favoriti da Ger Van Elk, che scrive un'introduzione alla pubblicazione dell'articolo di Gilardi sull'arte microemotiva in "Museumjournaal" (cfr. GILARDI 1968c, p. 198) e attraverso cui Wim Beeren ha modo di aggiornarsi sulla situazione artistica italiana, nonché dell'influenza esercitata dall'approccio teorico di Gilardi sui progetti sia di Amsterdam sia di Berna, si trova in RATTEMEYER 2010, pp. 23-24, 46-50. Gilardi stesso ripercorre le tappe del rapporto con Beeren e

Il catalogo stesso della mostra torinese ci aiuta a definire meglio il quadro internazionale di riferimenti entro cui Celant si muove, innanzitutto valutando il rapporto tra mostra e catalogo. Di nuovo, gli sforzi di Wim Beeren per conciliare la nuova ricerca artistica e lo spazio istituzionale del museo, per ribadire l'imprescindibilità del museo inteso come spazio di raccolta, riflessione e riconsiderazione anche per i momenti più radicalmente "extra-museali" come la Land Art, hanno rappresentato un precedente importante per Celant, il quale tuttavia risolve le medesime questioni in modo diverso. Il testo redatto da Beeren per il catalogo della mostra di Amsterdam ha il respiro di una vera "introduzione" ai temi dell'esposizione, in cui il curatore insiste sulle implicazioni ambientali e spaziali della nuova arte, un rapporto tra opera e spazio in cui è lo spazio a determinare le possibilità e l'esistenza stessa dell'opera, e non viceversa, perciò distinguendo l'arte "di ambiente" che è il tema della mostra (dalle più rarefatte opzioni linguistiche del concettuale alla Earth art) da un'arte "di situazione" che viene invece ricusata. In questo modo, il testo di Beeren da inquadramento critico della nuova arte diventa una sorta di "giustificazione" degli eventuali limiti riscontrati nel tentativo di accordare questa arte così "indefinibile" negli spazi "definitivi" del museo[66]. Quello che in Beeren è un tentativo di "supplire" a un'arte così radicalmente opposta alla definizione stringente di uno statuto – la scelta stessa di pubblicare in catalogo una "appendice" con le serigrafie di tutti i progetti originali inviati dagli artisti invitati in mostra rientra in questa

Szeemann, e del complicato rapporto con quest'ultimo, nell'intervista del 2008 con Francesco Manacorda pubblicata ivi, pp. 230-238. Si rimanda anche, per approfondire ulteriormente il ruolo di Gilardi nel contesto delle mostre europee del 1969 e alla luce delle sue ricerche sull'arte microemotiva, a CONTE 2010, pp. 169-201. Sullo specifico degli articoli di Gilardi del 1968 e del testo inviato a Beeren nel 1969 si tornerà in seguito.

[66] W. Beeren, *De tentoonstelling*, in AMSTERDAM 1969, pnn. Il testo, in olandese nel catalogo, è stato letto da chi scrive nella traduzione inglese pubblicata in RATTEMEYER 2010, pp. 118-125. Si tenga presente che, anche nella redazione originale, Beeren definisce la nuova arte con la terminologia anglosassone di "environmental art" (a volte parla di "environment-kunst", quando contrapposta alla "situatie-kunst"). In questa trattazione, in cui il nodo è proprio la "ervaring", l'esperienza intesa sia come nuovo statuto dell'opera d'arte sia come modalità di fruizione della stessa, Beeren riconosce ampiamente a Gilardi il ruolo di ispiratore (ivi, pp. 124-125).

logica – viene invece risolto da Celant facendo della documentazione la modalità sia di esistenza sia di approccio critico alla nuova arte: l'arte più recente è di per sé documentazione, informazione, e allora la critica di quell'arte si risolve nella stessa modalità; così facendo, la documentazione è uno spazio ulteriore di intervento, in cui operazione critica e operazione artistica sono parificate. Infatti, l'ingente quantità di materiale documentario, diapositive e fotografie, che il curatore raduna negli spazi del museo torinese[67], viene presentata esattamente nello stesso modo e con le stesse modalità di fruizione delle altre opere in mostra. Il processo – in questo senso più vicino alla "liquidità" di confini proposta da Szeemann[68] – viene chiarito nel catalogo, dove innanzitutto testi e immagini sono presentati in ordine invertito rispetto al solito, a ribadire la centralità del ricco apparato di illustrazioni che documentano il lavoro di, nell'ordine di pubblicazione: Bruce Nauman, Michael Heizer, Mario Merz, Lawrence Weiner, Christo, Gilbert & George, Gilberto Zorio, Hamish Fulton, Stephen Kaltenbach, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Joseph Beuys, Piero Manzoni, Robert Ryman, Giovanni Anselmo, Hanne Darboven, John Baldessari, Douglas Huebler, Pier Paolo Calzolari, On Kawara, Yves Klein, Robert Smithson, Giulio Paolini, Mel Bochner, Richard Serra, Jan Dibbets, Robert Morris, Michelangelo Pistoletto, Dennis Oppenheim, Robert Barry, Walter De Maria, Emilio Prini, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Luciano Fabro, Carl Andre, Hans Haacke, Giuseppe Penone, Fred Sandback, Bernar Venet, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Keith Sonnier[69]. Di ogni artista si propongono immagini di opere significative, esposte in mostre

[67] Sulle ragioni e per un primo spoglio delle diapositive presentate da Celant, si veda *supra*, pp. 9-10.
[68] Si tenga presente che il sottotitolo della mostra di Berna è "Works – Concepts – Processes – Situation – Information", a ribadire il rifiuto di troppo stringenti definizioni categoriali, in favore di una maggiore apertura di approccio critico che distingue il catalogo della mostra svizzera da quello di Amsterdam, come sottolineato in RATTEMEYER 2010, pp. 53-54. L'aspetto che maggiormente accomuna il catalogo di Berna a quello di Torino è la scelta di non separare gli artisti presenti in mostra dagli assenti, e di non creare una sezione a parte per documentare i "progetti" della mostra, come nel catalogo di Amsterdam; al contrario, i due cataloghi di Berna e Torino si caratterizzano per un'unica sequenza, alfabetica nel primo caso, apparentemente causale nel secondo, entro cui sono raggruppati tutti gli artisti coinvolti a qualsiasi livello nelle esposizioni.
[69] Cfr. TORINO 1970C, pp. 8-179. Ad ogni artista sono riservate quattro pagine.

importanti o in qualche modo già divenute un riferimento. L'ordine, chiaramente non alfabetico, sembra riproporre il principio di confronto e giustapposizione chiarito dal titolo dell'esposizione e visibile nell'allestimento, con esiti talvolta molto interessanti[70]. Prima di affrontare nello specifico la natura dei testi e degli apparati che compongono il catalogo, è bene sottolineare che il volume uscito in occasione della mostra torinese del 1970 e *Arte Povera* dello stesso Celant, pubblicato pochi mesi prima alla fine del 1969, raccolgono di fatto – e si vedrà con quali aggiornamenti e scarti tra una pubblicazione e l'altra – un'amplissima documentazione sulla ricerca internazionale più recente, quale in Italia ancora non si è vista a quella data, se non in forma di spunti, segnalazioni, recensioni e riflessioni critiche condotte all'indomani di soggiorni all'estero, mostre europee e americane o pubblicazioni di particolare rilievo sui periodici di settore più attenti al fronte d'avanguardia – e che in parte sono sparsi in questo studio: a suon di contatti, incontri, scambi di immagini, Celant riesce a raccogliere una documentazione iconografica di grande rilievo, che certo aggiorna la conoscenza dell'arte straniera in Italia rispetto al grado raggiunto nei tardi anni Sessanta[71].

[70] Sembra infatti che a volte l'ordine seguito nella pubblicazione delle immagini degli artisti sia dettato dal desiderio di giustapporre e far dialogare le immagini secondo un ben preciso indirizzo. Solo per fare alcuni esempi: le opere misurate sulle dimensioni e i comportamenti umani di Nauman (il corridoio di *Performance Area*) in dialogo con gli scavi monumentali di terra compiuti da Heizer in *Double Negative* (TORINO 1970C, pp. 8-15); gli interventi nello spazio fisico di una stanza compiuti da Paolini per visualizzare le possibilità e i limiti della visione stessa a confronto con le misurazioni effettuate da Bochner sempre sulle pareti intese come limiti fisici dello spazio (ivi, pp. 96-103); i diversi approcci alle modalità e al tempo di crescita organica della natura di Haacke e Penone (ivi, pp. 152-159). Se ne ricava comunque una panoramica molto ampia sulle diverse tendenze artistiche, e soprattutto la scelta di non raggruppare gli artisti per affinità di ricerche sottolinea i percorsi individuali al di fuori di qualsiasi logica di raggruppamento. Riguardo agli artisti italiani, la selezione iconografica segue il principio "storicizzante" della scelta delle opere in mostra; si ritrovano infatti, tra le illustrazioni del volume: *Igloo di Giap* di Merz (nella versione più consueta, con la creta dentro sacchetti di plastica, e non esposta all'aria e quindi essiccata come sembra dalle foto dell'allestimento della mostra torinese), alcune vedute delle personali di Anselmo, Calzolari, Penone, Pistoletto e Zorio da Sperone nelle quali vengono esposte per la prima volta le rispettive opere dei tre artisti presentate poi in *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, *Lampada annuale* di Boetti, quattro delle fotografie dell'apparecchio fotografico di Prini, nell'ipotesi in cui questa serie venga esposta a Torino, e un *Letto con fuoco* di Kounellis affine a quello presentato in mostra (cfr. TORINO 1970C, pp. 16, 32-33, 48, 66, 82-83, 116-117, 132-135, 159, 171). Di nuovo, gli unici due artisti dei quali non vengono documentati in catalogo opere o allestimenti affini ai lavori esposti in mostra sono Fabro e Paolini.

[71] In termini di documentazione fotografica della scena artistica straniera, soprattutto statunitense, il 1967 segna il definitivo aggiornamento sui luoghi e il contesto di vita e lavoro degli artisti dell'espressionismo astratto, della Systemic Painting, new-dada, pop, ma anche di un maestro come Duchamp, grazie alla

I.2.2. *Il catalogo di* Conceptual Art Arte Povera Land Art

L'apparato testuale del catalogo merita una considerazione particolare, in virtù delle chiavi di lettura sull'evoluzione dell'approccio critico di Celant che offre. Nella già citata lettera a Mallè del gennaio 1970, Celant precisa che il catalogo della mostra dovrà essere "ricco di informazione e documentazione"[72], due termini dal significato ben preciso e da contestualizzare nello sviluppo del pensiero critico di Celant e del suo quadro di riferimenti. Intanto, le diverse "sezioni" del volume sono introdotte da elenchi di definizioni delle sezioni stesse, in un gioco metatestuale fatto di liste di sinonimi, o presunti tali, degli apparati concettuali che le parti del catalogo rappresentano. Ad esempio, la sezione iconografica è introdotta dalla seguente lista:

> catalogo come
>
> elenco di oggetti della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità, compilato secondo criteri determinati
>
> spazio in cui si riproducono documenti pubblici o privati
>
> segno di un passaggio, ricordo, testimonianza, vestigio
>
> quaderno o volume rilegato, in cui si raccolgono fotografie, scritti, idee, eccetera
>
> prodotto dell'attività del pensiero o dell'immaginazione, considerato come complementare all'attività concreta
>
> tutto ciò che serve a documentare, a fornire mezzi o materiale informativo in un

pubblicazione, sia in Italia sia a New York, del volume fotografico di Ugo Mulas sulla New York artistica, condotto per la cura di Alan Salomon e sotto il patrocinio di Leo Castelli, nel 1967, edito in Italia da Longanesi (cfr. MULAS 1967). Il volume di Mulas determina di fatto un canone nella visione e nell'approccio all'arte americana, valido anche negli anni successivi: quando nel 1969 esce, nella collana di divulgazione 'Arte dopo il 1945' curata da Argan per l'editore Cappelli di Bologna, il volume sulla situazione statunitense in quell'arco di tempo, realizzato da Marisa Volpi e incentrato soprattutto sugli incontri compiuti in un lungo soggiorno oltreoceano dell'autrice nel 1967, gli ultimi artisti trattati sono i minimalisti, Larry Poons, Ellsworth Kelly, e il faro nella lettura di questi fenomeni è il Clement Greenberg di *Recentness of Sculpture* del 1967 (antologizzato in BATTCOCK 1968, vedi *infra*, p. 58). Non è certo Marisa Volpi critica poco aggiornata sulle ricerche americane (o anche italiane) più recenti, perciò è la riprova di quanto ancora nel 1969, di fatto, la conoscenza degli ultimi sviluppi artistici sia frammentaria; accorgendosi di questo salto tra il libro e la realtà dei fatti, l'autrice aggiunge alla fine dell'introduzione una nota, datata "marzo 1969", nella quale, a fronte della conclusione del testo sulla scultura minimalista come esito più recente, specifica che "negli ultimi sei mesi si è sviluppata, derivando dall'informale e dagli Happening, quella che potremmo chiamare 'scultura di gesto e di materiali'", indicando con ciò forse gli esiti Anti-form di Morris (cfr. VOLPI 1969, p. 13).

[72] G. Celant, lettera ds. a Luigi Mallè, s.d., n. prot. 1/1, 33, 12 gennaio 1970, "1970 E/4 – Mostra Arte Povera", SMO 685, ACMT.

determinato campo di ricerca

oggetto di studio

testimonianza storica

insieme di fogli delle stesse dimensioni, stampati o manoscritti, cuciti insieme secondo un certo ordine e racchiusi da una copertina per lo più rigida

interpretazione critica delle vicende da ricordare

ciò che fa rivivere nella mente il passato

indicazione sommaria di quel che costituisce il termine di un'attività, di tutto ciò che cade sotto i sensi, di un processo mentale

massima entropia del lavoro in arte

conoscenza di un esserci che condiziona che cosa e come percepiamo oggi

reperimento di un altro spazio

atto o effetto del riprodurre immagini e parole

insieme di un numero finito o infinito di elementi

oggetto interposto

raccolta di scritti e documenti consultati per la stesura di un'opera[73]

La nuda sequenza terminologica corrisponde agli intenti tassonomici cui già si è fatto cenno, ed elenca definizioni rielaborate e prelevate dal dizionario della lingua italiana[74],

[73] TORINO 1970C, pnn. Le definizioni raccolte nell'occasione di questa messa a fuoco del concetto di catalogo impronta la ricerca sul libro come opera d'arte nei libri d'artista degli anni Sessanta che è uno dei temi fondamentali del lavoro di Celant per tutti i Settanta, a partire dalla cruciale mostra del 1972 alla Nigel Greenwood Gallery di Londra (cfr. LONDON 1972). In un articolo dell'anno precedente, un estratto di fatto del testo presentato poi nel catalogo della rassegna, dedicato alla funzione del libro come ulteriore spazio di azione per l'artista e di autosignificazione del medium comunicativo, si ritrovano infatti molti termini e concetti calcati dall'elenco edito nel catalogo torinese del 1970: «Il libro […] è un insieme convenzionale in cui si riproducono documenti pubblici e privati; è un volume rilegato in cui si collezionano fotografie, scritti e idee; è il prodotto dell'attività del pensiero e dell'immaginazione; è il risultato di un'attività concreta, serve a documentare e fornire mezzi e materiali informazionali, si considera oggetto di studio o una testimonianza, non appare come uno spazio privilegiato o extrareale, si colloca nel sistema comunicazionale quotidiano senza alcuna specificità estetica o artistica; è insomma solo un altro spazio, che naturalmente coincide, insieme con la parola orale, con il massimo punto d'entropia dell'arte, si può dunque considerare come lavoro d'arte» (CELANT 1971f, pp. 36-37).

[74] Provengono, rielaborate, dal dizionario della lingua italiana le definizioni di: inventario come "elenco di oggetti della stessa specie o accomunati dalla medesima finalità, compilato secondo criteri determinati"; archivio come "raccolta di atti e documenti pubblici o privati che riguardino un ente politico o amministrativo, un'azienda, un istituto sociale o culturale e anche singole famiglie o persone"; traccia come "segno di un passaggio, ricordo, testimonianza, vestigio"; album come "quaderno o volume rilegato, in cui si raccolgono fotografie, scritti, idee, eccetera"; idea come "prodotto dell'attività del pensiero o dell'immaginazione"; documento sia come "tutto ciò che serve a documentare, a fornire mezzi o materiale informativo in un determinato campo di ricerca", sia come "testimonianza storica"; materia come "oggetto di studio"; libro come "insieme di fogli delle stesse dimensioni, stampati o manoscritti, cuciti insieme secondo un certo ordine e racchiusi da una copertina per lo più rigida"; storia come "interpretazione critica delle

talora con evidenti collegamenti al lessico scientifico[75], che si riferiscono, nell'ordine, ai significati di inventario, archivio, traccia, album, idea, documento, materia, libro, storia, memoria, oggetto, informazione, esperienza, registrazione, aggregato, ombra e bibliografia. Tutti questi termini sfaccettano le diverse funzioni cui il catalogo deve adempiere per essere, secondo i parametri di Celant, anzitutto uno strumento di archiviazione di documenti e dati selezionati secondo una logica di comunicazione informativa, in secondo luogo un contraltare, un'eco delle implicazioni comunicative delle ricerche artistiche recenti, e infine un oggetto di invenzione, cioè un elemento in più, paritetico rispetto ai lavori esposti in mostra, che abbia in sé ragioni e implicazioni espressive autonome e definite. Come nella sequenza di immagini, così gli apparati testuali sono introdotti da una "lista" che inquadra le modalità di approccio critico ai materiali documentari:

testo come

vicende da ricordare"; memoria come "ciò che fa rivivere nella mente il passato"; oggetto nella varie sfaccettature di "indicazione sommaria di quel che costituisce il termine di un'attività, di tutto ciò che cade sotto i sensi, di un processo mentale"; registrazione come "atto o effetto del riprodurre immagini o parole"; bibliografia come "raccolta di scritti e documenti consultati per la stesura di un'opera".

[75] "Insieme di un numero finito o infinito di elementi" è la definizione dell'aggregato in matematica. "Oggetto interposto" è un costrutto che si trova in tutte le definizioni del comportamento della luce, per cui l'ombra corrisponde alla sagoma dell'oggetto interposto tra il raggio di luce e il piano. La definizione più evidentemente ispirata a un lessico scientifico è quella di "massima entropia del lavoro in arte". Il concetto di "massima entropia" già negli anni Cinquanta viene assunto dal lessico della chimica e trasportato nella cosiddetta "Teoria dell'informazione", cioè una costruzione matematica della comunicazione come sistema in cui l'elaborazione del messaggio avviene in una successione temporale di passaggi, nel quale l'entropia misura la quantità di informazione contenuta in un messaggio, laddove per informazione si intende la quantità di dati contenuta nel messaggio in relazione alla lunghezza di elaborazione, trasmissione e memorizzazione del messaggio stesso. È quindi una definizione cruciale nel sistema critico di Celant, perché afferisce a quel nodo dell'informazione che è il punto di svolta dell'approccio del critico intorno alla mostra torinese. Sulle possibili fonti attraverso cui Celant accede al concetto, si tenga presente innanzitutto l'uso che ne fa Umberto Eco in *Opera aperta*, testo cruciale e ben noto al critico (come si sa, e come si accennerà successivamente, *infra*, p. 42; cfr. ECO 1967, pp. 90-95), e si ricordi poi il fondamentale articolo sull'entropia in arte redatto da Robert Smithson e pubblicato su "Artforum" nel 1966, che segna un momento cruciale di superamento del minimalismo (cfr. SMITHSON 1966). L'importanza di Smithson e di questo testo in particolare viene ricordata così da Gilardi: "Noi tutti nel gruppo di Torino, lo posso affermare con sicurezza, abbiamo studiato profondamente le strutture primarie. Robert Smithson, con il suo concetto dell'entropia, aveva scritto secondo noi una sorta di bibbia. Grazie alle sue elaborazioni teoriche, capimmo che era importante andare più fondo, che era importante andare al di là della forma e delle strutture apparenti per cercare di capire quale tipo di energia vitale ci fosse nel mondo fenomenico. E questa energia era, in ultima analisi, quella quantistica" (intervista con Francesca Pola e Giorgina Bertolino, in BARBERO 2010, pp. 269, 273).

scritto di carattere critico su un particolare argomento

dimostrazione delle attitudini personali

opera in prosa o poesia di qualsiasi genere od argomento

l'insieme delle parole che compongono un documento o una trattazione manoscritta o stampata

studio accurato, indagine

ciò che serve a spiegare le ragioni di un fatto, a risolvere un dubbio

discorso indiscreto e fastidioso su fatti altrui

guida all'apprendimento di qualcosa

intervento autorevole

giudizio espresso da qualcuno su un'opera artistica

scritto originale

narrazione storica di fatti registrati secondo l'ordine della loro successione

indice e sommario[76]

Nell'ordine, il testo viene presentato come: saggio – nel doppio significato di testo critico e di prova delle proprie attitudini (secondo un significativo cortocircuito tra opera e sua interpretazione, e soprattutto tra oggettività e soggettività della critica) –, letteratura, testo – altro cortocircuito tautologico sul testo come significante –, analisi, spiegazione, pettegolezzo, introduzione, autorità, critica, testo – ora in termini di originalità di pensiero –, cronaca, e poi come apparato testuale – ossia, indice e sommario[77]. Nell'apparente rinuncia a un intervento critico strutturato, Celant enuclea le diverse possibilità che un testo critico può offrire, senza trascurare una traccia delle polemiche verso la critica ufficiale degli anni precedenti, laddove si elencano riferimenti ad approcci di autorità o al pettegolezzo. Seguono a questo punto i testi critici, a cominciare da una presentazione generale del direttore Luigi Mallè[78], un tentativo impacciato di non dare libero sfogo alle

[76] TORINO 1970C, pnn.
[77] Anche in questo caso tutte le frasi rielaborano definizioni da dizionari della lingua italiana.
[78] TORINO 1970C, pp. 184-185.

molte riserve e ai dubbi che la nuova arte suscita. L'introduzione di Aldo Passoni, invece, non merita di essere affrontata con altrettanta rapidità. Certo, la difficoltà nell'affrontare l'Arte povera persiste, e viene perciò "addomesticata" attraverso il recupero di quei riferimenti ormai acclarati da cui i giovani artisti hanno preso le mosse – Gutaj, il new dada di Rauschenberg, il teatro sperimentale americano, Yves Klein, Piero Manzoni. L'aspetto più interessante è la lettura, da parte di Passoni, di un fenomeno in crescita, colto in un momento di passaggio, in cui tutte le difficoltà e i dubbi di interpretazione risiedono proprio nel tentativo di guardare all'Arte povera attraverso la lente del contesto sociale e culturale delle origini, e conseguentemente nella presa di coscienza di un cambiamento in atto, caratterizzato da una individualizzazione dei percorsi a scapito delle ipotesi collettive delle origini e al contempo dal rischio di mercificare i risultati più recenti di ricerche nate in una risoluta estraneità da un sistema di mercato[79].

[79] Ivi, pp. 186-189. Pur ammettendo la propria sostanziale estraneità dalle dinamiche dell'arte povera, Passoni legge comunque quella vicenda dal punto di vista dei dati contestuali più visibili nel panorama culturale torinese. Il motivo ricorrente della cultura "beat" come ispirazione sottesa a molte delle nuove ricerche dei giovani artisti si richiama a un contesto di controcultura beat che ha in Torino uno dei centri di maggiore importanza in Italia, visitato nel 1968 tra gli altri, per il tramite di Fernanda Pivano, dallo stesso Allen Ginsberg, protagonista di una lettura dei propri testi alla Libreria Hellas, registrata da Ugo Nespolo nel film *A.G.* (cfr. il ricordo di Janus in TORINO 2008, p. 40). Infatti, il Piper Pluriclub non è un semplice night club per giovani, ma rientra in quel fenomeno di nuovi centri aggregativi per le rivendicazioni sociali e culturali della gioventù intesa come categoria a sé, documentati ampiamente sulle riviste dell'epoca, come "Domus" (cfr. RESTANY 1967; TRINI 1968a; CARTABIANCA 1968): progettato da Giorgio Ceretti, Pietro Derossi e Riccardo Rosso e inaugurato il 29 novembre 1966, diventa presto il centro promotore di molte attività che coinvolgono gli stessi artisti dell'arte povera, dalla *Beat Fashion Parade* del 13 maggio 1967, cui partecipano anche Gilardi, Boetti e Anne-Marie Suzeau (cfr. NEW YORK 1997, pp. 180-183, 348; VADUZ 2010, pp. 76-77), alle azioni del Living Theatre e dello Zoo di Pistoletto nello stesso anno (Cfr. TRINI 1967d, p. 50), alle mostre di Gilardi, Pistoletto o Marisa Merz. Gli annunci pubblicitari de "La Stampa" riportano un concerto del gruppo beat *Epoca 70* nel contesto della mostra di Pistoletto ("La Stampa", a. CI, n. 58, 10 mar. 1967, p. 4) e una festa hippie per la presentazione dell'installazione di Marisa Merz, con un concerto dei *New Trolls* ("La Stampa", a. CI, n. 287, 5 dic. 1967, p. 6). Sull'attività del locale, si rimanda a CONTE 2010, pp. 102-104. Ovviamente esiste anche una esoeditoria che agisce da cassa di risonanza e punto di riferimento delle ricerche dei giovani, ad esempio il periodico "Pianeta fresco", fortemente ispirato da esperienze d'oltreoceano come "San Francisco Oracle" (cfr. TARLI 2005, pp. 112-113), uscito in due fascicoli nel dicembre 1967 e nell'inverno 1968, promosso da Fernanda Pivano e Ettore Sottsass con la collaborazione di Allen Ginsberg, che, con una grafica psichedelica concepita da Sottsass, ospita molti contributi della *beat generation* americana ma anche aperture sulle nuove ricerche artistiche, e come tale viene recepito e promosso sulla stampa di settore (si veda TRINI 1969b). Tra gli altri contributi, il primo numero dedica all'arte le riflessioni di Gilardi sul rapporto tecnologica-psiche e la sua corrispondenza sulla situazione artistica a New York (GILARDI 1967c-d), il colloquio tra Trini e Christo in vista delle realizzazioni a Documenta (TRINI 1967f) e le riflessioni "psicodeliche" di Livio Marzot (MARZOT 1967). Sul secondo fascicolo della rivista si trovano un'immagine di una "scultura sulla sabbia" di Jan Dibbets (affine all'azione *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* realizzata e trasmessa nel 1969 nel film *Land Art* di Gerry Schum – cfr. DÜSSELDORF-

Segue, in forma di indice, il contributo di Lucy Lippard, sul quale si tornerà a breve, e infine il "sommario" di Germano Celant, che contiene tutte le didascalie delle immagini pubblicate nel volume organizzate secondo la sequenza di pubblicazione e precedute nella maggior parte dei casi da dichiarazioni o citazioni degli artisti, in un elenco di voci diverse che ribadisce ulteriormente la posizione di "neutralità" assunta dal critico, che sembra limitarsi a collezionare e ordinare dati. In realtà, le brevi indicazioni fornite a commento della elencazione delle diverse parti in cui si articola il volume offrono spunti cruciali per cogliere il senso dell'operazione celantiana.

Si comincia dalla copertina "in simpatia con Heizer, Anselmo, Kosuth e Prini": la copertina, la quarta di copertina, e i risvolti propongono infatti le fotografie di quattro lavori di questi artisti, selezionati evidentemente in base alle indicazioni del titolo stesso della mostra, così da documentare la misura ambientale e di intenso dialogo con la natura della Land Art (**fig. 50**)[80], a confronto con una più evocativa riflessione sul ciclo vitale e sulle forze "invisibili" della natura stessa e sulle possibilità di ingenerare un diverso grado (e una diversa durata) di fruizione dell'opera stessa nello spettatore, che è uno dei tratti distintivi di molte ricerche dell'Arte povera (**fig. 51**)[81]; le ricerche sulla referenzialità del linguaggio e sulla convenzionalità dei sistemi di comunicazione e fruizione della Conceptual art (**fig. 52**)[82], in dialogo con un'ipotesi "poverista" di lettura della parola nell'immagine, quella attuata da Emilio Prini attraverso la presunta aleatorietà e soprattutto

LUXEMBOURG-PORTO 2003, pp. 98-99), una lettera di Pistoletto sul grado di penetrazione ulteriore della natura tutta da parte dell'artista (PISTOLETTO 1968) e un racconto "newyorkese" di un incontro con l'artista e designer Frank Viner di Gilardi (GILARDI 1968e).

[80] La copertina presenta una veduta dello scavo nel deserto del Nevada di *Double Negative* di Heizer, documentato anche all'interno del volume con altre vedute (TORINO 1970C, pp. 12-13).

[81] Il risvolto della copertina è occupato da *Trespolo* di Giovanni Anselmo (pietra, ferro, acqua, pane, zucchero, 10 x 40 x 29,8 cm), nella fotografia in cui l'artista stesso è davanti all'opera esposta da Sperone nella personale del gennaio 1969 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 128-129). Il lavoro è documentato anche nella selezione iconografica dedicata all'artista, TORINO 1970C, p. 66.

[82] Il risvolto della quarta di copertina presenta *Second Investigation (Art as Idea as Idea). Class 4, Matter. 1. Matter in General* di Joseph Kosuth, un grande pannello con un elenco di possibili termini riferiti alla nozione di materia installato nei pressi della highway all'altezza di Portales in New Mexico in occasione della collettiva dell'estate 1969 organizzata da Seth Siegelaub, cfr. SIEGELAUB 1969c, p. 11.

la definizione spaziale del mezzo fotografico (**fig. 37**)[83]. La terminologia "in simpatia con" non è invece nuova nella scrittura critica di Celant e si ritrova già nei cruciali articoli sulla "critica acritica" del 1969 nel quali si teorizza la radicale destituzione del ruolo del critico tradizionalmente inteso in favore di un'opzione di tacito fiancheggiamento, di parificazione con l'artista che sviluppa, attraverso la raccolta documentaria e il rapporto personale con gli artisti stessi, un approccio critico solo apparentemente neutrale[84].

Ripensato in questo modo l'approccio critico – un ripensamento che contiene in sé la coscienza del ritorno ai percorsi individuali a scapito di realtà collettive – anche l'arte stessa necessità di una più ampia definizione, al di là delle molte e troppo circoscritte categorie che si sono succedute negli anni recenti: "conceptual art arte povera land art / la realtà di un fatto non si identifica mai con un aggettivo"[85]. Il sottotitolo chiarisce pertanto l'intento del curatore della mostra di ridiscutere le definizioni per dimostrare, in un sistema internazionale fortemente centrato – come si vedrà – sull'arte americana – newyorkese nello specifico – la parità di grado tra le manifestazioni internazionali e nazionali dell'avanguardia recente.

In aggiunta all'elenco anteposto alla rassegna iconografica, nel sommario la sequenza di didascalie e testimonianze dei diversi artisti pubblicati nel volume è introdotta da

[83] La quarta di copertina ospita una fotografia della serie sulla cassa continua, parte del progetto *Magnete*, che dovrebbe essere esposta in mostra. È sempre molto difficile definire con certezza il lavoro di Prini, si rimanda perciò all'appendice A per approfondimenti.

[84] È uno snodo cruciale, poiché rimanda all'articolo sulla nuova critica d'arte pubblicato da Celant su "Casabella" nel dicembre 1969, nel quale l'autore racconta di fatto il cantiere concettuale alle spalle del volume sull'arte povera, e preannuncia un ulteriore studio in questi termini: "Il libro nelle mie idee deve continuare, attualmente ho già un altro libro pronto, sono altre fotografie, altre dichiarazioni, altre lettere e contatti. Forse tra un anno lo stamperò o curerò, sarà completamente diverso da questo, ho già un titolo "In simpatia con". Mi piacerebbe intitolarlo così perché in esso vorrei documentare le mie scelte in simpatia con l'artista, insomma delle scelte emotive e personali, non linguistiche o critiche. Credo infatti non tanto al linguaggio, quanto alla comunicazione sensoriale, credo ancora che la conoscenza dell'individuo significhi la conoscenza del suo lavoro, non ci può essere discrepanza tra quello che è e quello che pensa e fa. Così il mio libro sarà quello che vedo e sento, non mi interessa documentare il passato, ma il presente, in simpatia con le persone che mi sono care e che stimo, che credo «essere»" (CELANT 1969d, p. 44). Di fatto, come si vedrà, il libro che amplia il lavoro svolto in *Arte Povera* è proprio il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*.

[85] TORINO 1970C, pnn.

un'altra definizione di catalogo:

> catalogo come
> una sezione dell'archivio di documentazione storica, in cui ho raccolto il materiale iconografico che comporrà il "grande libro"

La definizione viene ripresa in coda, quando viene metatestualmente messo a sommario il sommario stesso, così presentato:

> sommario
> come una sezione dell'archivio di documentazione storica in cui ho raccolto una parte di saggi, titoli, schede, interviste, dichiarazioni, che comporranno il "grande libro"

Con estrema sintesi, Celant presenta in due momenti la nuova funzione della critica su cui da ormai circa un anno si sta concentrando: "archivio di documentazione storica" racchiude in sé i tre elementi fondamentali attorno cui si concentra l'ipotesi critica[86] celantiana, riflessa, come abbiamo visto, anche nella scelta stessa delle opere degli artisti italiani e dell'allestimento complessivo dell'esposizione torinese. Materiale iconografico, saggi, titoli, schede, interviste e dichiarazioni, sono gli strumenti del nuovo corso della critica di Celant, destinati a comporre un "grande libro" non realizzato, almeno non compiutamente secondo queste premesse[87].

Se si confronta il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* con il volume

[86] "Ipotesi critica" è la definizione data, nel sommario del catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, all'apparato critico che chiude il volume: "testo come / sentenza o ipotesi critica", laddove, sintetizzando in questa dicotomia l'elenco di definizioni redatto nella pagina introduttiva ai contributi finali, "sentenza" è chiaramente riferito ai saggi di Mallè e Passoni, mentre "ipotesi critica" individua i testi della Lippard e dello stesso Celant.

[87] Bisogna forse arrivare alla "precronistoria" pubblicata da Celant nel 1976 per trovare qualcosa che, pur limitato al periodo 1966-1969, e "tradendo" l'attenzione agli apporti individuali manifestata già in Per una critica acritica del 1969 in favore di un resoconto degli eventi collettivi, corrisponda all'impulso documentario espresso nel catalogo della mostra di Torino. La breve presentazione anteposta alla cronistoria chiarisce che si tratta di un lavoro realizzato a Torino nell'agosto 1972, perciò in tempi relativamente vicini alla mostra della Galleria Civica, e che "La scelta del periodo dal 1966 al 1969 è dovuta al fatto che questi quattro anni hanno segnato la pre-historia della minimal art, della conceptual art, della land art, dell'arte povera, della body art, dell'arte ambientale, della pittura sistemica e dei nuovi media (videotape, disco, fotografia, film, ecc.) affermatisi definitivamente negli anni settanta. Il materiale raccolto, desunto dalle manifestazioni e dai documenti pubblicati, ha pertanto ragione storica. Solo in alcuni casi, in assenza del documento iconografico, se ne è pubblicato uno storicamente simile" (G. Celant, introduzione a CELANT 1976, p. 7). Indagini più affini alle intenzioni espresse nel 1970, anche dal punto di vista della realizzazione di scarni apparati informativi in sequenza cronologica, sono forse il catalogo di *Identité italienne* (PARIS 1981) e, misurato solo sull'arte povera italiana, il volume del 1985, nel quale il materiale storico e

sull'Arte povera dell'anno precedente, l'evoluzione dell'indirizzo critico di Celant appare chiara. Non è questa la sede per approfondire la storia e le ragioni dei cambiamenti intervenuti nell'approccio del critico genovese, e di alcuni suoi colleghi, alle vicende artistiche più recenti, sotto il segno, velato – quantomeno inizialmente – di implicazioni politiche e sociali, di rifondare completamente l'interpretazione critica del lavoro artistico, a partire dal riconoscimento dell'arte stessa come atto critico e al fine di riposizionare il critico nel ruolo di "fiancheggiatore" allo stesso livello degli artisti. Il libro sull'Arte povera del 1969 risente del percorso degli anni precedenti: la premessa iniziale sulla natura statutariamente ambigua del libro come mezzo di comunicazione contiene già in nuce i temi della consapevolezza documentaria e storicizzante della critica espressa poi nel catalogo del 1970[88], ma l'impostazione del testo, l'insistenza sulla "liquidità" del lavoro artistico – che rende di conseguenza necessariamente contingente qualsiasi operazione critica – e sul binomio arte-vita come misura per la critica stessa, ripropone di nuovo i temi che hanno accompagnato gli interventi di Celant per tutto il biennio precedente[89].

iconografico, riferito al quinquennio 1966-1971, risulta ordinato e classificato da Ida Gianelli (si vedano i ringraziamenti e il colophon in CELANT 1985), così come la bibliografia generale del catalogo torinese del 1970 (cfr. il sommario dove la voce relativa alla bibliografia è presentata come "il primo lavoro con Ida", TORINO 1970C, pnn). Sia il volume del 1985 sia il catalogo del 1970 sono dedicati a Marcello Rumma. È bene comunque ricordare che il contesto culturale e artistico dei primi anni Ottanta è profondamente mutato, perciò anche queste soluzioni che paiono in linea con le premesse annunciata all'inizio del decennio precedente, sono in realtà di segno ben diverso, in una stagione in cui Celant recupera e promuove ampiamente l'etichetta di Arte povera in termini di "italianismo artistico" in risposta all'avvento della Transavanguardia.

[88] "il libro, formato da documenti fotografici e testimonianze scritte, basa i suoi presupposti critici ed editoriali sulla consapevolezza che l'azione critica e la documentazione iconografica forniscono visioni limitate e percezioni parziali del lavoro artistico" (cfr. CELANT 1969a, p. 5). Al di là dell'insistenza sui limiti della critica, già trapela la consapevolezza della necessità di allestire una ricognizione sull'arte più recente esclusivamente per via documentaria. Del resto, anche se espresso con lessico "avanguardista", "il libro presenta una raccolta di materiale già vecchio" (ivi, p. 6), a sottolineare la dimensione storicizzante della rassegna. Anche il concetto del lavoro critico "in simpatia con" gli artisti trova nella premessa del volume del 1969 una sua prima formulazione, anche se spesa più nei toni di sottolineare da una parte una prassi collettiva e dall'altra un limite della critica, che verranno entrambi superati nell'evoluzione rapida dell'approccio interpretativo di Celant: "il libro non è stato progettato a priori, ma si è venuto facendo, si è costruito in maniera quantitativamente casuale, nella stessa maniera con cui gli artisti hanno collaborato alla concretizzazione di esso" (ibid.).

[89] L'eco più rilevante del lavoro critico di Celant degli anni precedenti è nell'insistenza sul binomio arte e vita, come clausola non solo di "apertura" del lavoro artistico ma anche di "fiancheggiamento" del lavoro critico, e nell'insistenza sul grado di contingenza, di immanenza e di libertà del lavoro artistico, che per sua natura sfugge alle opzioni sistematiche di un libro. Solo per citare due casi tra i tanti, si sente ancora risuonare la

I.2.3. *Celant "acritico"1969-1970*

In un certo senso, *Arte Povera* si pone sul crinale che separa due momenti dell'evoluzione del pensiero critico di Celant, il quale, giunto ai "limiti" della critica come atto di sostegno e di fiancheggiamento attivo delle ricerche artistiche poveriste, come atto di ammissione dei propri limiti rispetto a un'arte che tende a misurare la propria esistenza nella vita, giunge a una forma di fiancheggiamento apparentemente passivo, a un silenzio critico quale quello mostrato nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*.

Per capire le ragioni e il contesto di questo passaggio – così rilevante nella misura in cui risente di un cambiamento del sistema delle arti sopratutto a Torino – bisogna ritornare all'articolo-manifesto del dicembre 1969, *Per una critica acritica*[90]. La scrittura stessa ne esplicita il delicato ruolo di messa a fuoco di una problematica cruciale: l'inizio riprende quasi testualmente le riflessioni del saggio con cui Celant conclude la rassegna iconografica di *Arte Povera*, maturate al confronto con i nuovi modelli esegetici e critici

trattazione di "un'arte povera, impegnata con l'evento mentale e comportamentistico, con la contingenza, con l'astorico, con la concezione antropologica, la intenzione di gettare alle ortiche ogni "discorso" univoco e coerente (la coerenza "apparente" è un dogma che bisogna infrangere), ogni storia ed ogni passato, per possedere il "reale" dominio del nostro esserci" esposta da Celant nell'inchiesta sull'Arte povera pubblicata dalla galleria de' Foscherari di Bologna nel 1968 (cfr. G. Celant, *Arte povera*, in BONFIGLIOLI 1968, pnn), e in fondo anche la parificazione statuita tra artisti e critici nella ricerca di una dimensione di vera propria azione nel reale, memore del teatro e il più lontana possibile dall'evidenza oggettuale come risultato ultimo del processo artistico, nella presentazione alla rassegna amalfitana della fine del 1968, venata di molte implicazioni socio-politiche, di una situazione in cui "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 […]. Così, in noi tutti, la scelta si va spostando verso azioni contingenti che si presentano lontane da qualsiasi apologia oggettuale, l'attività critoestetica si traduce in un agire libero ed eversivo" (Id., *Azione povera*, in AMALFI 1968, p. 13). L'insistenza stessa con cui, nel volume de 1969, si sottolinea la dimensione oggettuale del libro come un limite, con tutte le implicazioni strumentali e consumistiche che ne derivano, riecheggia chiaramente quel "rifugiarsi nell'azione" che caratterizza la rassegna di Amalfi, svoltasi del resto durante la stesura di *Arte povera*. In particolare, le intuizioni di critica raccolte da Celant dopo l'evento rappresentano un precedente fondamentale per capire le premesse del libro del 1969: "il lavoro di un critico, nel momento che si instaura come autonomo, spontaneo ed individuale, diventa violento, dittatoriale, vivo ma mortificante, al tempo stesso, l'altrui libertà […] l'afasia critica può essere sostituita dal fare critica come istituzione immediata di un risultato, azione o evento, un fare critica non solo come dimensione del preferibile e dell'ipotizzabile, ma evento in divenire con la realtà attuale e contingente […] il critico non può vivere sull'altrui pelle, ma creare un prodotto autonomo, individuale, personale, che lo rappresenti" (Id., *Ad Amalfi ho intuito che*, ivi, pp. 53-54). Per approfondire, si rimanda al recente studio di Fabio Belloni sulla critica d'arte in Italia a cavallo dell'ottavo decennio (cfr. BELLONI 2015).

[90] Talmente significativo da essere riproposto nel marzo 1970 su "Sipario" (cfr. CELANT 1970e) e nell'ottobre dello stesso anno su "NAC" (cfr. CELANT 1970i), pur con redazioni diverse di cui si discuterà in seguito.

emersi dalla riflessione semiologica degli anni Sessanta[91] – la constatazione della presa di "esistenza", prima ancora che di coscienza, di una dimensione naturale, originaria, essenziale da parte dell'arte stessa – e le sviluppa affrontando finalmente quello che nel libro resta soltanto accennato, cioè il diverso comportamento della critica nei confronti di un'arte così radicale. L'unica via possibile per una critica che sia realmente complice di questa arte, sta nel suo rendersi "acritica", ovvero nell'adottare strumenti e modalità che non rendano la critica una superfetazione esegetica del lavoro artistico, ma una modalità di esistenza e di azione che è autonoma dall'arte, ma è ad essa parallela e accomunata dalle medesime intenzioni:

> Il lavoro critico acquista così una diversa dimensione operativa, più che giudicare o stabilire, diventa complice, si istituisce come vita parallela ed autonoma, non artistica quindi, rispetto alla produzione in arte. La critica non diventa arte, ma informazione vissuta, si istituisce come documentazione e raccolta di dati ed avvenimenti riguardo a un individuo o un movimento, mantiene integra la sua autonomia, attraverso l'uso degli strumenti che usa. […] Elimina dunque il suo discorso, inutile ed ingombrante, ed esalta quello artistico, si arroga ancora l'uso degli strumenti informativi, affinché gli stessi non deformino il lavoro, ma lo lascino esprimersi. […] Il critico diventa così il

[91] Le fonti principali dell'elaborazione critica di Celant dal 1967 in poi sono ben note. Tuttavia, in considerazione del discorso che si andrà a fare in questo capitolo – incentrato soprattutto sul concetto di "informazione" - preme a chi scrive rimarcare alcune note relative al dibattito semiologico in corso in Italia in quegli anni, soprattutto intorno ai contributi pubblicati da Umberto Eco. Senza voler approfondire la vasta produzione dell'autore, si sottolinea qui la centralità della nozione di informazione già nei saggi di Opera aperta che, per ammissione stessa dell'autore, nella riedizione aggiornata del 1967 acquista un passo uniformemenete teorico: la relazionalità come elemento di base dell'opera contemporanea e della molitutidine di significati contenuto entro lo stesso significante, la messa in discussione della struttura come nozione statica in favore di un attenzione al "modo di formare" (introducendo quindi un dato di processualità nella formazione e nell'interpretazione dell'opera), il parallelismo tra processi artistici e processi logico-linguistici, sono tutti temi che agiscono fortemente nella formazione dell'approccio critico di Celant. Eco applica la teoria dell'informazione all'opera d'arte – intesa inizialmente, data la casistica impiegata, come opera musicale – individuando in essa moventi e metodi riscontrabili anche nelle ricerche artistiche contemporanee: l'indagine dell'entropia come componente di disordine agente nel sistema relazionale dell'opera d'arte (*supra*, pp. 33-34), la definizione di informazione come grado di 'imprevedibilità' contenuto nel messaggio dell'opera d'arte, legato quindi al fruitore e alla fonte del messaggio e inversamente proporzionale al 'significato' del messaggio, sono tutti elementi che fanno dell'informazione il nucleo centrale delle ricerche artistiche contemporanee, come sovvertimento del sistema ordinario del significato e ricerca di una attivazione psicologica dello spettatore, in una dialettica tra ordine e disordine che riguarda anche le arti visive (ECO 1967, pp. 87-143, 159-179). Sull'asse di indagine fissato in questi contributi, Eco prosegue articolando i sistemi di comunicazione, intesi come modalità culturali, siano essi di comunicazione estetica o di massa (quelli indagati già in *Apocalittici e integrati*, cfr. ECO 1964), entro un unico orizzonte semiologico che si concentra sul parallelismo e la vicinanza dei segni della comunicazione, intesi soprattutto come spie di un condizionamento che agisce sull'elaborazione di qualsiasi messaggio: è il nucleo portante de *La struttura assente* (cfr. ECO 1968, pp. 105-188), nel quale la natura processuale individuata in *Opera aperta* viene portata alle estreme conseguenze di un distacco dallo strutturalismo verso l'implicazione di elementi linguistici e culturali nell'analisi del messaggio.

tecnico dell'informazione sull'arte[92].

Le nozioni cruciali che si ritrovano poi nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, come si può notare, sono già tutte annunciate nell'articolo, nel quale l'autore non si limita a proporre un nuovo paradigma critico, ma ne rintraccia anche precedenti, o, meglio, prime precoci attuazioni. Se infatti a conclusione della prima parte dell'articolo Celant elenca gli strumenti attraverso cui il critico può agire – registratore, fotografia, cinema, pagina stampata – nelle pagine seguenti viene rintracciato un esempio per ciascun mezzo: Carla Lonzi e il suo *Autoritratto* di recente pubblicazione per l'impiego del registratore, il proprio libro *Arte Povera* per il grande rilievo dato all'immagine fotografica e alle sue possibilità comunicative, i film per la televisione e il catalogo *Land Art* del gallerista tedesco Gerry Schum per l'impiego critico del cinema, lo *Xerox Book* dell'americano Seth Siegelaub per il significativo cortocircuito, attuato sulla pagina stampata, tra arte e informazione nella forma della mostra-catalogo[93]. Sono in effetti alcuni dei riferimenti cruciali su cui si tornerà a breve.

Per ora, preme sottolineare la citazione del libro di Carla Lonzi come riferimento per la nuova critica[94]. Non è certo questa la sede per approfondire un libro tanto complesso[95], né per fare luce sui rapporti di dare e avere tra Carla Lonzi e Germano Celant[96], tuttavia,

[92] CELANT 1969d, p. 43.
[93] Ivi, p. 44.
[94] Cfr. LONZI 1969 (2010).
[95] Per approfondire il significato e la ricezione di *Autoritratto*, si veda L. Iamurri, *Prefazione*, in LONZI 1969 (2010), pp. VII-XV, e soprattutto BELLONI 2015, pp. 54-58. In particolare, per ricostruire le tappe attraverso cui Lonzi approda alla peculiare funzione della critica poi espressa nella raccolta del 1969 – in particolare le ultime riflessioni sul rapporto tra arte e critica in termini di sconfinamento nella vita da un lato, e di grado zero dall'altro – si rimanda intanto al testo su Nigro e alle riflessioni sulla crisi dell'oggetto e sulle condizioni di esistenza e di essenza dell'arte espresse nella recensione agli scritti di Kazimiri Malevič, entrambi editi nel 1969. I due testi sono pubblicati in LONZI 2012, pp. 613-620, 625-627. Per approfondire i precedenti e le tappe dell'approccio critico di Lonzi – con rimando a bibliografia precedente – si rimanda ai tesi di Vanessa Martini e Lara Conte pubblicati nello stesso volume (V. Martini, *La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica* Arti figurative *de "L'Approdo"*, ivi, pp. 671-684; L. Conte, *Carla Lonzi a Torino: alcune coordinate*, ivi, pp. 692-704).
[96] Celant stesso confessa nel 1985, ricostruendo la propria genealogia: "Carla Lonzi era un polo energetico ineguagliabile, la sua presenza ha mutato la storia, non solo dell'arte, italiana", e più avanti le attribuisce addirittura un ruolo nella dismissione dell'etichetta di Arte povera nel 1971, dichiarandosi "influenzato certamente dalla posizione di Carla Lonzi che in quegli anni si era battuta per una ricerca di identità privata e

nel solco di un comune atteggiamento di silenzioso fiancheggiamento degli artisti recenti, è interessante una fugace osservazione annotata da Celant a commento del libro di Lonzi, nel quale "si ha gradatamente un panorama dettagliato delle idee dirette e non mediate degli artisti, scelti (un'altra azione critica) dalla Lonzi"[97]: può sembrare scontato, ma la sottolineatura della selezione degli artisti come azione critica, come atto effettivo di una critica che non vuole più "mediare" ma "esserci", diventa cruciale e significativa se riportata alla mostra torinese del 1970, e alla situazione della critica d'avanguardia italiana al momento dell'esposizione. Come già ricordato in precedenza, dai documenti relativi al cantiere della mostra emerge la preoccupazione con la quale Celant "difende" i propri criteri di scelta degli artisti da presentare, e nella già citata lettera a Passoni ricorda che

> ...ogni gallerista ha come minimo 2 o 3 nuovi artisti poveri dell'ultima ora, cioè 1969. Appena si è sparsa la notizia ho già ricevuto almeno 20 richieste di artisti per essere esposti […]. I nomi della mostra coprono il vero panorama di questa tendenza, oggi ci saranno oltre 100 artisti che si muovono in questa dimensione. La moda dilaga e bisogna guardare date e lavori[98].

Il riferimento al 1969 è chiaramente alla mostre di Amsterdam e Berna, e alla presa di coscienza del dilagare internazionale delle ricerche di carattere latamente "concettuale": la selezione si traduce perciò non più, come in Lonzi, nella manifestazione di una adesione di vita innanzitutto tra il critico e gli artisti, ma nella determinazione di un canone ben preciso, dove le esclusioni e le inclusioni concedono o meno agli artisti la patente di rappresentanti "veri" dell'arte povera, e soprattutto garantiscono a Celant un ruolo credibile e riconosciuto di punto di riferimento nella definizione di quella stessa vicenda artistica.

Il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* segna il culmine di un processo iniziato almeno da un anno, e scaturito a partire dalle reazioni ad *Arte povera più azioni*

personale" (cfr. CELANT 1985, pp. 14, 17). Per una puntuale messa a fuoco del confronto Celant-Lonzi, si veda BELLONI 2015, pp. 58-59.

[97] Cfr. CELANT 1969d, p. 44.

[98] G. Celant, lettera ms., 25 aprile 1970, n. prot. 1/9, 534, 29 aprile 1970, SMO 685, ACMT

povere, sul quale non si vuole ora insistere[99]. Tuttavia, in un momento di così delicato passaggio per la critica italiana, il tentativo di Celant è appunto quello di ritagliarsi una propria posizione e di indicare una strada di risoluto silenzio critico rispetto all'arte, secondo un tracciato che, pur nei pochi – circa otto – mesi che separano la prima pubblicazione di *Per una critica acritica* e il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, conosce ancora molti scarti e ripensamenti.

Innanzitutto, delle quattro modalità di critica acritica enunciate nel dicembre 1969, registratore, film, fotografia e pagina, quest'ultima viene immediatamente messa in discussione. In fondo, si ricordi che in *Arte Povera* già la premessa denuncia tutti i limiti del libro come oggetto. L'inevitabile oggettualità della pagina diventa perciò un limite per una critica che vuole diventare azione in parallelo con l'arte, e l'elaborazione di questo punto viene affidata a un articolo, pubblicato nel gennaio 1970 su "Casabella", nel quale si denunciano i limiti di oggettualità di un altro processo creativo, il design, nel quale l'oggetto – e, a monte, il progetto – non possono tendere all'azione come nell'arte: "Sfortunatamente qualsiasi azione, di parola o di progetto, cade nel consumo, la parola ha un mercato come il progetto, esserne consapevoli forse significa non esserne fuori, ma essere disponibili"[100]. Riconsiderando la struttura dell'apparato testuale di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, l'essenzialità apparentemente "neutrale" dei contributi e il sostanziale azzeramento di qualsiasi intervento esegetico – in piena "sfiducia" verso la

[99] Per una completa trattazione del percorso critico di Celant e del ruolo della rassegna amalfitana, si rimanda a BELLONI 2015, pp. 39, 42-51, 57-90.

[100] CELANT 1970a, p. 28. L'articolo è un trattazione di alcune nelle più significative realizzazioni di Enzo Mari elevate a esempio del massimo grado di "azione" raggiungibile dall'oggetto attraverso la riduzione al minimo delle implicazioni progettuali, oggettuali e consumistiche del "design". È significativo che l'analisi si articoli sui quattro concetti-chiave di tempo, gioco, vuoto e struttura, tutti ricondotti a una nozione di naturale primarietà, a un primigenio che di solito Celant individua nell'Arte povera. Il tema del rapporto tra progetto e oggetto, al di là dell'ovvia rilevanza all'interno dei dibattiti sul design, riveste in vari modi, esteso nel più ampio raggio del rapporto tra azione e opera, un ruolo cruciale anche nella coscienza sviluppata dagli artisti stessi rispetto al proprio lavoro: dalla processualità peculiare dei lavori di Zorio, alla dimensione di autorialità rispetto all'oggetto indagata da Paolini (giusto per citare due casi tra loro molto lontani), la fluidità delle categorie e la ricerca di definizioni nel processo creativo è certo un motivo di primaria importanza (in parte indagato nella trattazione dei lavori dei singoli artisti nel capitolo successivo).

parola, a differenza di quanto ancora riscontrabile in *Arte Povera* – sono un'ulteriore riprova del fatto che il catalogo torinese rappresenti il raggiungimento più alto di un anno almeno di riflessioni sulla critica da parte di Celant. Il ridimensionamento della portata critica della parola trova una sua piena formulazione nel fascicolo successivo di "Casabella", febbraio 1970, nel quale Celant presenta il lavoro di Bruce Nauman senza alcuna interpretazione d'insieme, ma introducendo otto lavori datati tra il 1966 e il 1968. Ciascun lavoro viene di fatto ricondotto alle tematiche – identitarie rispetto allo statuto dell'opera – della tautologia, del metalinguismo del lavoro artistico, e soprattutto della traccia, dell'impronta di una presenza o di un'azione nello spazio e nel vuoto: il lavoro critico si rispecchia nel lavoro artistico, e forse anche la rinuncia dell'autorialità in favore della curatela dell'articolo da parte di Celant non è casuale[101]. È sullo stesso numero che, con una prosa particolarmente scarna e pungente, il critico denuncia le incapacità e i limiti della parola e della fotografia, che nel loro atto documentario in realtà mistificano, stratificano di componenti estranee alle intenzioni dell'artista l'informazione pura sull'opera. È una molteplicità di diversi artefici – artista, critico, fotografo, impaginatore della rivista, lettore – che rende inevitabilmente l'informazione deviata e perciò indipendente, quasi addirittura irrelata, all'azione dell'artista, e fa del lettore un passivo e amorfo recettore-ricettacolo dell'inerzia dell'informazione. L'informazione sembra, a questo grado del percorso critico di Celant, inerte, passiva, e perciò addirittura opposta alla dimensione attiva che è propria del lavoro artistico, e sembra un passaggio inevitabile della comunicazione propria del sistema dell'arte:

> Il lavoro è il documento di un'idea […]. Le fotografie sono una modificazione al quadrato del documento, modificano il documento attraverso l'angolo visuale, l'anonimato del bianco e nero, la riduzione in scala, la collocazione. La rivista è la modificazione al quadrato della fotografia, attraverso la riduzione grafica, l'impaginazione, la commistione con le parole, la mescolanza con gli altri argomenti.

[101] Cfr. CELANT 1970b.

> Il lettore riceve quindi un'informazione mediata infinite volte. […] La rivista attesta solo fatti passati. L'artefice ora è altrove, il suo pensiero e le sue idee possono essere totalmente mutate. L'artefice è l'artista, quanto il critico, quanto l'impaginatore, quanto il lettore. Siamo tutti artefici. Il lettore per ora è un sottoruminante, rimastica informazione ed entità sensoriali digerite e masticate da altri. Il lettore è un ricettacolo vomitorio, percepisce la poltiglia amorfa dell'informazione. […] La spiegazione è una mistificazione, le parole non servono per spiegare, sono un altro discorso, fuori dell'elaborato o del documento. Nella loro autonomia funzionano, sono come la fotografia, non sono mai come il lavoro[102].

Un lessico ugualmente feroce caratterizza la riedizione di *Per una critica acritica* su "Sipario" nel marzo 1970, dove, alla luce degli esiti di radicale messa in discussione degli strumenti di informazione attuata in precedenza, spariscono i riferimenti a modelli come Lonzi, Schum, il Celant del 1969 e Siegelaub, in favore invece di una più radicale domanda di una critica che abdichi a tutte le proprie funzioni e modalità usuali e sappia reagire di fronte a un'arte che vuole farsi essa stessa atto critico. Il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* si conferma ancora di più il raggiungimento ultimo di questo tragitto, e molta della terminologia più "inaspettata" impiegata da Celant negli elenchi

[102] Cfr. CELANT 1970c. È interessante il ruolo della funzione "tempo" in questa sequenza di décalages, di continui altrove di ogni stadio del processo informativo rispetto all'altro. È infatti la dimensione inevitabilmente "passata" del libro o della fotografia, che documentano un'azione non più presente (già espressa in nuce nelle premesse di CELANT 1969a, p. 6), a determinare gli scarti che manipolano l'informazione. Per un'analisi dell'articolo di Celant, cfr. BELLONI 2015, pp. 65-66. A fianco di altri riferimenti sopra citati, come Umberto Eco e il dibattito semiologico, Belloni individua in Roland Barthes una fonte importante per Celant, riferendosi soprattutto al cruciale compendio di *Critica e verità* apparso su "Marcatrè" nel 1966 (cfr. BARTHES 1966). Sulla scorta di questa indicazione, sembra a chi scrive che l'*Inciso* pubblicato da Celant su "Casabella" nel febbraio 1970, così come la destituzione dell'immagine e della parola che caratterizzano i contributi critici di quei mesi risentano di una più ampia lettura di Barthes. Intanto, i primi paragrafi di Inciso, dove si enunciano tutti i "condizionamenti " e le superfetazioni semantiche che rendono l'informazione in primo luogo una modificazione del messaggio sono molto vicini alle considerazioni iniziali del primo importante contributo di Barthes sulla fotografia, l'articolo francese del 1961 dedicato alla fotografia giornalistica, nel quale vengono definiti i gradi di denotazione e soprattutto di connotazione del reale nella fotografia e appunto messe a fuoco tutte le strategie che rendono del tutto fittizio il grado di "trasparenza" dell'immagine fotografica rispetto al reale (cfr. BARTHES 1961, pp. 127-129; la prima traduzione italiana è in BARTHES 1985, pp. 6-21, perciò molto dopo il testo di Celant, tuttavia le concordanze con la versione originale francese appaiono molto stringenti). Una traccia importante delle riflessioni sulla fotografia del 1961 si ritrova nella parte di semiologia della mitologia che conclude *Mythologies*, la raccolta di scritti di Barthes pubblicata in prima edizione nel 1957 e tradotta in Italia da Lerici nel 1962 (e più volte ristampata). L'equiparazione di immagine e parola nella costruzione del mito, lo spostamento dell'asse dal significato al significante nella comunicazione, il valore di significato che il segno stesso assume nella trasmissione del mito, il cortocircuito tra il dato naturale fittizio del mito a fronte della realtà storica della sua costruzione, e soprattutto la considerazione dell'anonimato del destinatario medio dei miti, di una inerte e inattiva società borghese rispetto alla quale la componente "storica", metalinguistica del mito stesso è totalmente sommersa, si ritrovano nella sintesi compiuta da Celant nei suoi contributi intorno all'Inciso del febbraio 1970. Si tenga presente che la traduttrice del libro di Barthes è Lidia Lonzi, sorella di Carla (il volume nella traduzione di Lonzi viene ripubblicato da Lerici nel 1966, e poi da Einaudi nel 1974, ed è stato letto da chi scrive in quest'ultima edizione, cfr. BARTHES 1974, pp. 189-238).

pubblicati a introduzione dei vari apparati del catalogo trova una sua prima formulazione proprio nell'articolo di "Sipario"[103]. L'approccio critico della lista, dell'elencazione di definizioni scelte di un concetto, emerge in fondo proprio nel marzo 1970, nell'introduzione a una selezione di lavori di Dennis Oppenheim pubblicata su "Casabella"[104], nella quale Celant propone una riflessione speculare a quella condotta su "Sipario": se in quest'ultimo caso l'attenzione è tutta sulla smaterializzazione della critica, nel primo viene introdotto il tema della smaterializzazione dell'arte, cioè del tratto distintivo di molte delle ricerche concettuali recenti, volte a risolvere in un'idea – e quindi in un'azione – spesso tautologica e impermanente la statuizione della propria esistenza e libertà, intesa innanzitutto come libertà dal consumo dell'oggetto. L'approccio enciclopedico diviene allora l'unica via per comunicare tutte le infinite possibilità di esistenza di un'arte così intesa, perché solo in questa forma è possibile la documentazione critica di un'arte che è a sua volta "informazione allo stato puro":

> Il lavoro artistico consiste nel processo mentale, è ancora più a monte della scelta duchampiana, che in fin dei conti si realizzava in qualcosa di oggettuale e di perituro, oggi si lavora sull'effimero permanente. La situazione operativa, nel campo dell'arte (vedere nell'enciclopedia le sue innumerevoli definizioni), è tesa infatti ad un "nulla di fatto", ad un "indefinito" mentale, ad un "pensiero" pensante, ad una "riduzione" concettuale, ad un'azione inattiva, ad una natura naturata, che sembrano condurre ad un nihilismo estetico. Gli artisti tendono sempre più a non definirsi, a non produrre, a non realizzare, a pensare soltanto, a diventare organismi ecologici, a conservarsi senza emettere energia, a privilegiarsi come lavoratori di pensiero e non-produttori di oggetti[105].

[103] "La critica è selezionante e giudicante, ha quindi potere discriminante, oltre che pettegola e predatrice è anche assassina. Distrugge per affermare la sua dittatura. I mezzi di informazione sono i luoghi dei suoi delitti. La critica è un ruminante vomitorio, emette continuamente una poltiglia indefinita e oscura che nulla ha che fare con il teatro e il suo doppio. La critica è un'attrice, recita la parte dello spettatore intelligente e colto, della prima donna che aspira ad essere sempre sulla scena" (cfr. CELANT 1970e). Le nozioni di commento, giudizio e pettegolezzo vengono poi riprese nell'elenco di definizioni e sinonimi di "testo" in TORINO 1970C, pnn. Per approfondire l'elaborazione di una cruciale nozione di "arte-critica", si rimanda a BELLONI 2015, pp. 66-70.

[104] CELANT 1970d.

[105] Cfr. CELANT 1970d, p. 42. Sul riferimento a Duchamp, si tenga presente l'enorme fortuna dell'artista di Dada soprattutto all'indomani della sua morte nel 1968. Il riferimento all'enciclopedia nel caso della definizione di arte è evidentemente teso a sottolineare, per contrasto, i significati eversivi attribuiti alla ricerca artistica recente da Celant, laddove le definizioni canoniche di "arte" ruotano sempre attorno a nozioni di produzione, manifattura, manufatto (si pensi al "nulla di fatto" celantiano), prontuari di regole, norme definite.

Colpisce il titolo dell'articolo, contenente la parola "archivio", autentico termine chiave per chiarire la posizione di Celant, ancora assente nella prima redazione di *Per una critica acritica*, ma prontamente integrato alla nuova versione edita su "Sipario" nel marzo 1970. Se nel dicembre 1969 si propone al critico il ruolo di "tecnico dell'informazione", nel febbraio 1970 – l'articolo su Nauman – quella di "curatore" di un'antologia di testi e immagini, è infine quello del compilatore il ruolo che Celant affida alla nuova critica[106]. Quella dimensione di "passato" come limite inevitabile del libro diventa una funzione storica di documentazione che associa al critico il ruolo di storico del presente, archivista delle ricerche recenti. L'intuizione di questo particolare ruolo della critica risente chiaramente di un più largo dibattito in Italia sulla funzione della critica d'arte contemporanea negli ultimi anni Sessanta, in cui a vario grado e in diverse forme sono state già proposte soluzioni di carattere documentario[107]. Dopo l'articolo *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso* della primavera 1969, fondamentale per i contenuti espressi e per il momento peculiare del dibattito critico nel quale si inserisce[108], un avvertimento della problematica da parte di Celant è in un articolo particolarmente caustico sulle molte rassegne d'arte e incontri realizzati nel 1969, nel quale l'autore propone una idea di "museo-diapositiva" che nella sua vocazione documentaria svolga una funzione realmente didattica sull'arte. È un contributo che è importante citare in questa sede, poiché spiega la scelta da parte di Celant di includere nel materiale esposto a Torino in *Conceptual Art Arte Povera Land Art* anche le circa 270 diapositive già

[106] Per una più ampia e dettagliata ricognizione sul tema, si rimanda a BELLONI 2015, pp. 76-85, dal quale sono state estrapolati i dati presentati sul tema.
[107] Tra tutte le alternative, si ricordi l'Arc/do – Archivio di documentazione sull'arte contemporanea e sulle pubblicazioni sperimentali e d'avanguardia – fondato a Milano nel 1966 da Daniela Palazzoli con l'editore Gianni Sassi, alla cui cura si devono i reportages sulla situazione internazionale pubblicati su "Marcatrè". L'esperienza viene lodata da Eugenio Battisti in persona sul primo numero del marzo 1967 di "Bit", cfr. BATTISTI 1967. Per un'approfondita analisi di questa vicenda nel contesto del dibattito critico italiano e in funzione degli sviluppi celantiani della critica, si rimanda alle già citate pagine di BELLONI 2015, pp. 79-80.
[108] Cfr. CELANT 1969b. L'articolo viene qui ora solo citato, si riserva all'introduzione del capitolo successivo una più precisa presentazione.

ricordate[109]:

> Basterebbe infatti cominciare a dotare ogni singola cittadina di un piccolo museo di diapositive, reperire un ambiente in cui proiettarle, organizzare piccole mostre didattico-informative proiettando a tempi lunghi immagini e riproduzioni, far seguire le stesse da un commento scritto o parlato […] si otterrebbe almeno la funzione di informare, ad un livello visivo abbastanza vicino all'originale, sull'esistenza di opere e movimenti storici contemporanei. […] La funzione dell'artista e del critico verrebbe allora ad essere capovolta: non più il guitto, ma lo storico e il documentatore di una situazione in divenire. Il critico potrebbe risultare il lettore della mostra, mentre l'artista colui che documenta, in caso contemporaneo, il lavoro riprodotto. […] La massima mobilità del museo sarebbe accompagnata dalla massima funzionalità e dall'altro quantitativo di informazione per il pubblico[110].

Al di là degli attributi tradizionali di commento riservati alla funzione del critico, si nota già una piena consapevolezza dei nuovi orizzonti documentari che porteranno poi anche alla sezione di diapositive della mostra torinese del 1970. È anzi importante ricordare che il primo incontro con gli organi direttivi della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino per organizzare una mostra di arte povera risalgono già al gennaio 1970[111], perciò le improvvise evoluzioni e gli scarti che abbiamo riscontrato nei contributi teorici di Celant dei primi mesi dell'anno rispetto a quelli della fine del 1969 si devono spiegare anche all'orizzonte di un impegno pratico molto importante, vissuto dal curatore e critico con immediata consapevolezza della portata di organizzare una mostra di arte contemporanea in uno spazio museale. Chiaramente Celant testa e misura il proprio impegno teorico di pari passo con l'evoluzione del progetto della mostra, già sapendo che il catalogo dell'esposizione deve risultare come il compimento degli sforzi di ridefinire un nuovo statuto della critica.

Lo si coglie perfettamente nell'articolo dell'aprile 1970 sull'arte concettuale, presentato come la "prima parte" di una più ampia ricognizione, la seconda parte della quale sembra

[109] Cfr. *supra*, pp. 9-10.
[110] CELANT 1969c, p. 8.
[111] Si ricordi la lettera di Celant a Mallè del 12 gennaio 1970, nella quale il critico si riferisce all'incontro svoltosi da poco con il direttore della galleria (G. Celant, lettera ds. a L. Mallè, s.d., n. prot. 1/1, 33, 12 gennaio 1970, SMO 685, ACMT).

essere proprio il catalogo della mostra torinese dell'estate successiva[112]. È in questo articolo che l'autore, ribadendo la radice "duchampiana" delle tendenze artistiche recenti di superamento dell'oggetto in favore dell'idea[113], mette a punto lo statuto "informativo" della nuova arte, e così della nuova critica; il lavoro artistico è del tutto "immateriale", esiste in termini di parola, di ipotesi, di idea, di progetto, di azione, perciò può esistere attraverso molteplici canali, ne è anzi potenziato, e facendo dello strumento di informazione stesso il suo proprio medium, supera la contingenza e la fisicità oggettuali:

> Un lavoro "a scomparsa totale", che trova nell'idea principio e forma, ragione ed uso, che ipotizza come suo medium ottimale la telepatia o lo strumento di informazione (tv, giornale, rivista, libro, fotografia, eccetera). Un'arte, attuata mediante parole, scritta o parlata, immagine prodotta o trasmessa, ipotesi pensata o realizzata, che non accetta di essere manipolata o mediata attraverso o canali tradizionali quali musei e gallerie, ma che si pone immediatamente all'interno degli stessi strumenti di comunicazione ed informazione, accettandone e esaltandone i valori interni e le implicazioni linguistiche […]. Il fatto di presentarsi come una scritta, un verbo, una definizione, un'ipotesi di lavoro, un'osservazione, una fotografia, un progetto, un calcolo, un'operazione filosofica, un concetto, una funzione, …., fa sì che la rivista, il libro, il giornale, diventino luoghi di informazione-apprensione-esposizione-visione-percezione-lettura-comunicazione[114].

Una simile lettura di "smaterializzazione" dell'arte, estesa anche agli interventi di Land Art[115], sorregge l'indirizzo critico ormai consapevole e messo a fuoco da Celant.

[112] Si tenga presente che la premessa all'articolo recita così: "le fotografie e gli scritti pubblicati sulla rivista costituiscono "una" forma della mostra "Conceptual art", curata da Germano Celant" (CELANT 1970f, p. 42). È evidente, come si vedrà nel paragrafo seguente, l'influenza di Seth Siegelaub (*infra*, pp. 62-73).

[113] Si tenga presente l'immediato revival duchampiano della fine degli anni Sessanta, centrato sulle attività milanesi di Arturo Schwarz – del quale a livello editoriale si ricordano i fascicoli curati per Fabbri nelle collane ad ampia diffusione de "I maestri del colore" (cfr. SCHWARZ 1966) e "Grandi monografie. Pittori d'oggi" (cfr. SCHWARZ 1968) – e accentuatosi all'indomani della morte dell'artista. In particolare si segnala l'edizione italiana della raccolta di scritti Marchand du sel, tradotta da Annina Nosei Weber, introdotta da Alberto Boatto e pubblicata da Marcello Rumma nel 1969 (cfr. DUCHAMP 1969a): la tipologia del testo e dei curatori dell'edizione – Anna Nosei Weber è moglie di John Weber, già direttore della sede newyorkese della Dwan Gallery e poi fondatore di una propria galleria nella stessa città, in stretto contatto con Castelli e Sonnabend in USA, e Sperone in Italia – favoriscono la più ampia circolazione del volume negli ambienti d'avanguardia, e la sua conoscenza da parte di Celant, che ne riporta traccia nell'articolo sull'arte concettuale qui considerato.

[114] Cfr. CELANT 1970f, p. 42. Gli artisti contemplati in questa prima indagine sono Robert Barry, Hamish Fulton, Gilbert & George, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Emilio Prini e Lawrence Weiner.

[115] L'articolo successivo a quello sulla Conceptual art è dedicato alla Land Art, corredato dalle illustrazioni di lavori di Michael Heizer, Christo e Claes Oldenburg con l'intento di contrapporre i primi due all'ultimo per dimostrare le qualità pressoché "antiestetiche" dei lavori di Land art, la cui dimensione sta non nel progetto ma nella sua realizzazione, nella dimostrazione del tempo lungo, dell'energia impiegata e della forza-lavoro adoperata per l'attuazione di mastodontici interventi ambientali impossibili da consumare e mercificare. Di fatto, anche se in controluce, emerge la consapevolezza della "smaterializzazione" non soltanto dell'opera ma anche dell'autore come artefice, data la necessità di impiegare mezzi e uomini per realizzare il lavoro, cfr.

Come si è visto ripercorrendone le tappe, emergono riferimenti a modelli stranieri, soprattutto americani. L'aggiornamento internazionale di Celant, in parallelo al suo posizionamento nel dibattito italiano, svolge un ruolo di primaria importanza che merita di essere approfondito.

I. 3. Informazione e *Information*: dialoghi internazionali

Insieme a Carla Lonzi, Gerry Schum – su cui si tornerà in seguito – e il proprio libro *Arte Povera*, uno dei modelli di riferimento contemplati nella prima redazione di *Per una critica acritica* è Seth Siegelaub. Nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, come già ricordato, uno dei testi critici, nella forma di indice del volume, è firmato da Lucy Lippard, altra cruciale voce critica nella messa a fuoco del concettuale americano, oltre che in quel momento compagna dello stesso Siegelaub. In aggiunta, emerge dai documenti d'archivio della mostra torinese che Celant effettua due soggiorni negli Stati Uniti nel 1970, proprio in vista della rassegna, tesi innanzitutto a misurare direttamente quanto già rielaborato in precedenza dai modelli americani[116].

I.3.1. Information */ 1: Lucy Lippard*

Lucy Lippard non è un nome del tutto inedito nel panorama critico italiano. Redattrice di alcune corrispondenze da New York pubblicate su "D'Ars Agency" tra 1966 e 1969[117],

Celant 1970g, p. 35.

[116] Sui due soggiorni del marzo e maggio 1970 si tornerà in seguito (*infra*, pp. 70-73).

[117] Con questi contributi, Lippard registra in presa diretta l'avvento delle strutture primarie e delle loro implicazioni "architettoniche" sulla scena di New York (le personali di Sol LeWitt e soprattutto di Carl Andre da Tibor de Nagy nel 1965, cfr. Lippard 1965a, p. 90), le ricerche "strutturiste" di Robert Mangold e le alternative spaesanti di Ed Kienholz (cfr. Lippard 1965-1966), l'evoluzione e le sottili ambiguità non strettamente pop di Oldenburg (cfr. Lippard 1966b), i dilemmi del Robert Smithson pre-Land art, vivacissimo nel contributo teorico ma non pienamente risolto nella forma, le qualità uniche di Dan Flavin, le operazioni anti-processuali degli oggetti di Donald Judd e Sol LeWitt (cfr. Lippard 1966c), il punto di sintesi sulle ricerche minimal e sistemiche fissato nella cruciale mostra *10* organizzata nell'autunno 1966 da Virginia Dwan (cfr. Lippard 1966-1967b, un articolo che di fatto sintetizza le ragioni più ampiamente espresse nella recensione americana della mostra, cfr. Lippard 1966-1967a), l'affermazione di Castelli sulla scena newyorkese attraverso la mostra del suo decennale (cfr. Lippard 1967c), fino ad arrivare al superamento di

Lippard è soprattutto autrice del già citato libro sulla Pop art tradotto in italiano per i tipi Mazzotta nel 1967, un libro immediatamente recepito dalla critica italiana più vicina agli artisti della nuova avanguardia[118]. Alla luce dei suoi cruciali contributi sulla situazione artistica recente, viene contattata prima del 25 febbraio 1970 da Celant per la redazione di un testo per il catalogo della mostra[119]. Quello che, nelle richieste di Celant, avrebbe dovuto essere un'indagine sulle ricerche internazionali, si risolve in un peculiare "indice" del catalogo torinese. Di fatto, Lippard dispone una sorta di mappa concettuale ordinata alfabeticamente, composta di concetti e termini che descrivono le diverse opzioni, tendenze, ispirazioni e ricadute culturali dell'arte post-minimalista: le implicazioni sociali dell'operare dell'arte[120], citazioni e lessico prelevati dalla sociologia e dall'antropologia[121] e dalle fonti maggiori del dibattito critico di quegli anni – innanzitutto Bachelard[122] e

tutta questa parabola nelle nuove ricerche di Earth e Land art (LIPPARD 1969a), oltre a denunciare la piega conservatrice della rappresentanza americana alla Biennale veneziana del 1966, dopo l'exploit della precedente edizione (bene per Ellsworth Kelly e Roy Lichtenstein, ma avrebbero dovuto essere rappresentati esponenti degli sviluppi più recenti dell'arte americana, cioè quegli artisti che preannunciano o partecipano dell'esperienza minimal, e la critica fa i nomi di Ad Reinhardt, Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Larry Poons e Larry Bell, cfr. LIPPARD 1966a). Per uno spoglio completo dei contributi di Lippard sulla rivista, tutti scalati tra 1965 e 1969, si rimanda alla bibliografia.

[118] Cfr. LIPPARD 1967a. Si vedano le parole con cui Tommaso Trini, recensendo il libro su "Domus", plaude ad uno studio finalmente in grado di restituire uno spaccato fedele e di prima mano sulla situazione artistica della Pop americana, sfrondandola da troppo immediati ed estranei richiami a presunti precedenti iconografici o stilistici (cfr. TRINI 1967e, laddove probabilmente il riferimento ai maldestri tentativi nostrani di leggere la pop americana è al volumetto di Enrico Crispolti edito per Fabbri l'anno precedente e di grandissima diffusione, cfr. CRISPOLTI 1966). Chissà che il lavoro sulla *Jackie* di Warhol realizzato da Boetti ed esposto alla Bertesca nel dicembre 1967 non sia stato stimolato anche dalla scelta di pubblicare sulla copertina del libro di Lippard due versioni in blu del quadro (cfr. AMMANN 2009, cat. 153, pp. 181, 315).

[119] G. Celant, lettera ms. a L. Lippard, s.d. (nota ms. di Lippard recita "answ. Feb. 25"), Lucy R. Lippard papers, box 5, fol. 4, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. Dalla stessa lettera si evince il progetto di Celant, parallelo alla mostra e al catalogo torinesi, di realizzare un volume di documentazione: "I am presently gathering another record-book concerning contemporary situation and I would be grateful whether you could be able to prepare a documentation of your recent works on essays on it (better on conceptual art, art povera, etc, from 1966 – eccentric abstraction – to 1969/70) in order to pubblish [sic] it (or a part of it) in my book". É chiaramente il progetto di "grande libro" menzionato nel catalogo torinese, e non realizzato.

[120] Il primo termine dell'indice è "APG", cioè l'acronimo dell'Artists Placement Group, organizzazione londinese nata nel 1966 per sostenere e promuovere interventi artistici al di fuori del sistema delle gallerie e in più diretto contatto con le realtà industriali e urbane (l'acronimo è seguito da una frase ripresa dai dibattiti e dai contributi teorici degli aderenti al movimento (cfr. LUCIE-SMITH 1969, p. 161, e poi APG 1970, p. 204). Segue immediatamente l'acronimo AWC dell'Art Workes Coalition, la già citata esperienza collettiva americana nella quale Lippard svolge un ruolo primario, cfr. LIPPARD 1970b.

[121] Le nozioni di "accessibility" e di "anthropo-cosmology" (da Edgar Morin), o frasi come "Adolescent refusal to accept any one else's experience for one's own" (cfr. TORINO 1970C, p. 190).

[122] Gaston Bachelard è l'autore di un libro cruciale per la messa a fuoco del dibattito critico internazionale:

McLuhan[123], riferimenti immancabili per quella generazione, e poi Foucault, Marcuse, Russell[124], figure chiave del dibattito psicologico e filosofico come Laing e Berlyne[125], nonché Edgar Wind[126] –, paradigmi del lavoro critico stesso[127], termini evocativi del lavoro di certi artisti[128] e definizioni comuni a diverse ricerche artistiche sui temi e i mezzi

Poetics of Space. Ripubblicato in inglese nel 1969, è "criptocitato" attraverso una serie di citazioni pubblicate nel libro: il passo dal romanzo *L'amoureuse initiation* (1910) di Oscar Milosz che recita "Away with boundaries, those enemies of horizons. Let genuine distance appear", la frase di Van Gogh "Life is probably round" e l'inesatta citazione dallo psicologo francese dell'Ottocento Jules Baillarger "Lowering the eyelids does not produce visual hallucinations only, but auditory hallucinations as well" (cfr BACHELARD 1969, pp. 181, 190, 232). Inoltre, direttamente da Bachelard discendono i concetti di "body-ego" e "muscular consciousness", già impiegati da Lippard in un cruciale articolo di qualche anno prima (cfr. LIPPARD 1966d, p. 35), "topo-analysis", nonché il binomio "material imagination", e così le citazioni "dream of high solitude", , lunghi passaggi sulla dialettica della divisione, il linguaggio filosofico, (cfr. BACHELARD 1969, pp. 173, 190, 211, 213, 214-215).

[123] Dal cruciale volume *Understanding Media* del 1964 provengono sia le frasi "TV generation rapidly losing habit of visual perspective" e "the world itself becomes a sort of museum of objects that have been encountered before in some other medium" (TORINO 1970C, p. 193; MCLUHAN 1964, pp. 198, 288), sia la citazione "Age of Jung and Freud is above all the age of the full gamut of self-critical attitudes" (TORINO 1970C, p. 190), una frase "depurata" del riferimento alla fotografia, dato che nel testo originario la frase di inserisce nella riflessione sulle modalità con cui la fotografia ha determinato e influenzato comportamenti, attitudini e autocoscienza degli individui: "The age of Jung and Freud", così recita la prima versione, "is, above all, the age of the photograph, the age of the full gamut of self-critical attitudes" (MCLUHAN 1964, p. 197).

[124] La voce "dispersive space" recupera la nozione di uno spazio di dispersione per l'episteme indicata da Foucault nel suo *Les mots et les choses*, tradotto in inglese con il titolo *The Order of Things* proprio all'inizio del 1970. Il nome di Marcuse compare di fianco a quello di McLuhan, cfr. TORINO 1970C, p. 192. Bertrand Russell è evocato attraverso il lemma "suspended judgement (Russell)", accenno a un tema – la sospensione di giudizio come termine della filosofia – trattato da Russell nell'antologia di saggi *Unpopular Essays*, edita nel 1950 e giunta alla diciassettesima ristampa americana nel 1969 (cfr. RUSSELL 1969, p. 27)

[125] Il binomio "chaotic nonentity" (TORINO 1970C, p. 190) si riferisce agli studi sull'ineffabile senso di disintegrazione del rapporto tra sé e corpo cui lo psichiatra Ronald David Laing dedica il proprio fondamentale studio *The Divided Self* edito negli Stati Uniti dal 1965. Chi scrive non è finora riuscito a individuare la fonte da cui proviene la frase dello psicologo anglo-americano Daniel Ellis Berlyne "There is a widespread fear of relating things that we regard as complicated and worthy of reverence with more elementary and prosaic things" (ivi, p. 193).

[126] Il fondamentale saggio di Wind *Art and Anarchy* (nell'edizione americana, cfr. WIND 1964, p. 1010) è la fonte, già impiegata da Lippard l'anno precedente nell'introduzione alla mostra *557.087* (cfr. SEATTLE 1969, pnn), delle voci "concentration, see Wind" e soprattutto dell'equazione "perpetual mobility in art = destruction of genuine concentration", in TORINO 1970C, p. 192.

[127] E' il caso di lemmi come "All-includive Index", "Anthological novel" (ivi, p. 190), "Criticism tells people what to see and how to see; without it they wouldn't see at all? Would it make any difference? To the artists? To Them?" (ivi, p. 191) o anche di "incomplete sentences instead of conventional literary approach. Too easy to clog up mental or physiological responses with irrelevant information" (ivi, p. 192).

[128] Innanzitutto, Lippard indica i due riferimenti cruciali per gli artisti concettuali: Duchamp e Reinhardt. Al primo riserva il gioco di parole "de Champ", ripreso poi alla voce "field, of, see du champs", recuperando così i pensieri intorno alla definizione di "machine agricole" data da Duchamp stesso al suo *Grande vetro*, così come appare nelle note pubblicate a New York per cura di Arturo Schwarz (cfr. DUCHAMP 1969b), su cui Lippard sta lavorando in vista della sua antologia di testi dadaisti (cfr. LIPPARD 1971b, pp. 144-154). Le voci riferite ad Ad Reinhardt sono "end, see Reinhardt", "one, see Reinhardt" e "Reinhardt, see many, beginning",

dell'informazione e della comunicazione[129], il tutto "camuffato" in mezzo alla lista alfabetica dei cognomi di tutti i principali esponenti delle ricerche attuali e a espressioni idiomatiche anglosassoni, 'spie' della convenzionalità del linguaggio stesso[130]. Si tratta insomma di una mappa concettuale nella quale Lippard riassume molti dei nodi cruciali già da lei affrontati negli anni precedenti[131], dove l'unico termine assente dalla lista è proprio quello afferente alla sfera del "concetto", un'area semantica non del tutto rifiutata in realtà, ma allontanata dall'operazione del critico e ricondotta al lavoro dell'artista, ribadendo quindi quel binomio arte-critica su cui si fonda buona parte della ridefinizione dell'impegno teorico sull'arte di questi anni[132]. Così strutturato, il testo di Lippard risulta

che citano i concetti chiave su cui si fonda il terzo dogma sull'arte come arte pubblicato da Reinhardt nel 1966 (cfr. REINHARDT 1966, rist. in KEPES 1966, pp. 180-183). Lippard dedica un'attenzione particolare all'artista alla luce delle ricerche sulla "dematerializzazione" dell'arte sin dal catalogo della mostra newyorkese del 1966 (cfr. L. Lippard, *Ad Reinhardt*, in NEW YORK 1966c, pp. 20, 22-23, 25-26). Venendo invece agli artisti più recenti, l'aggettivo "aerial" si riferisce alla "aerial art", ovvero la peculiare concezione dell'arte ambientale sviluppata da Smithson e presentata, in confronto con le ricerche di Andre, LeWitt e Morris, su "Studio International" l'anno precedente, cfr. SMITHSON 1969a. Oppure, la dicitura "et veritas?" associata a Flavin, laddove è sottinteso il termine "lux" che compone il motto di Yale e si identifica al contempo nella ricerca dell'artista sui neon (più avanti, si legge: "Flavin, see The Light"). Per ritrovare tutte le voci qui elencate, si rimanda a TORINO 1970C, pp. 191, 193.

[129] "ad, see Kaltenbach, Kosuth, Wilson" (ibid., p. 190). La più particolare notazione "Autostop, see Dibbets, Trini" (ibid.) è probabilmente riferibile alla visita che il critico fa all'artista in occasione della mostra di Amsterdam del 1969, nella quale Dibbets racconta a Trini del lavoro rappresentato da una cartolina raffigurante la sua casa, sulla quale è barrato il balcone dal quale a una certa ora di un certo giorno l'artista si sarebbe affacciato chiedendo un passaggio in autostop, cfr. TRINI 1969h, p. 47.

[130] Ad esempio, il pun "Absence makes the heart grow yonder", o l'espressione, tratta dai testi di Mercy Otis Warren, "America the Dutiful", o ancora l'espressione proverbiale "things fell into place", associata alle parole "piles" e "wholes" a loro volta riferite ai nomi di artisti come Andre, Anselmo, Heizer e Oppenheim, o il motto "honesty is the best police" riferito a un inesistente Latvan Greene, alter ego fittizio della stessa Lippard (come da lei stessa rivelato anni dopo, cfr. L.Lippard, *Escape Attempts*, in LOS ANGELES 1995, p. XV). Tra questi riferimenti trovano spazio anche i nomi dei poeti *maudits* Baudelaire e Mallarmé, la frase biblica "mene mene tekel upharsin" e la famosa frase pronunciata da Neil Armstrong sulla luna "That's one small step for a man, one giant leap for mankind" (TORINO 1970C, pp. 192-193). A questi si aggiungono anche citazioni di pop culture, come il riferimento all'autobiografia di Joan Baez, il verso "he must be goodlooking cause he's so hard to see" di *Come together*, brano di apertura di *Abbey Road* dei Beatles del 1969, oppure "I am a Camera", titolo di una famosa produzione di Broadway, o "Life can be Beautiful", storica soap opera NBC e CBS. Cfr. ivi, pp. 190-191, 193.

[131] Si veda la citazione di "decentralization", uno dei termini chiave coi quali Lippard descrive l'evoluzione del sistema dell'arte concettuale già in una cruciale conferenza tenuta il 29 novembre 1969 al Nova Scotia College of Art a Halifax, uno dei luoghi cruciali per le nuove ricerche artistiche statunitensi, cfr. KENNEDY 2012, pp. 26-27. Si noti soprattutto la doppia declinazione del termine "information", intesto come "in-formation" e "information as art" (TORINO 1970C, p. 192).

[132] La parola "conceptual" compare infatti solo in questa definizione: "credit, for term «conceptual», see LeWitt; for continued use of term, see Kosuth" (ivi, p. 191). La paternità della parola è quindi accreditata alle definizioni precisate da Sol LeWitt (cfr. LEWITT 1967 e le *Sentences on Conceptual Art* pubblicate nel gennaio 1969 sul periodico americano "0-9" e poi a maggio su "Art & Language", ristampate in ALBERRO-STIMSON 1999, pp. 106-108), e ribadite nella serie di articoli *Art after philosophy* da Joseph Kosuth, cfr.

assolutamente inedito non solo nel catalogo torinese ma nel panorama critico italiano più in generale: solo i contributi di Celant nello stesso si avvicinano in qualche modo a questo tentativo di "deverbalizzare" - nel senso della de-materializzazione – l'operazione critica. Come noto[133], il concetto di dematerializzazione riveste un ruolo chiave nell'approccio di Lucy Lippard, tale da rifondare di fatto le basi e le premesse dell'impegno critico: la più profonda attenzione per queste problematiche si sviluppa in Lippard intorno al 1968, perciò in un secondo momento rispetto a quei contributi prima elencati che hanno reso già familiare in Italia il nome della critica americana. Un punto di svolta è il celebre articolo firmato con John Chandler *The Dematerialization of Art*, pubblicato nel febbraio 1968 su "Art International"[134], sicuramente noto in quanto edito su una rivista di ampia e comprovata circolazione in ambito torinese (**fig. 53**)[135]. Senza addentrarsi in analisi già compiute, basti ricordare che nell'articolo la constatazione del superamento dell'oggetto da parte degli artisti delle tendenze concettuali in favore di un'arte intesa o come idea o come azione conduce all'affermazione della necessità di una dematerializzazione della critica stessa, non più "utile" nei termini di un giudizio espresso già dall'artista che fonda sull'idea la concezione artistica del proprio lavoro:

> Idea art has been seen as art about criticism rather than art-as-art or even art about art. On the contrary, the dematerialization of the object might eventually lead to the disintegration of criticism as it is known today. The pedantic or didactic or dogmatic basis insisted on by many of these artists is incorporated in the art. It bypasses criticism as such. Judgment of ideas is less interesting than following the ideas through. In the process, one might discover that something is either a good idea, that is, fertile and open enough to suggest infinite possibilities, or a mediocre idea, that is, exhaustible, or a bad idea, that is, already exhausted or with so little substance that it can be taken no further. (The same can be applied to style in the formal sense, and style except as an individual trademark tends to disappear in the path of novelty.) If the object becomes obsolete, objective distance becomes obsolete. Sometime in the

KOSUTH 1969 a-b-c.

[133] Per una più precisa messa a fuoco dell'evoluzione del pensiero di Lippard intorno all'arte concettuale, si rimanda a V. Bonin, *Lucy R. Lippard's Writing in and around Conceptual Art*, in NEW YORK 2012, pp. 31-69.

[134] Cfr. LIPPARD-CHANDLER 1968.

[135] Un fascicolo della rivista viene sfogliato da Maximilian, figlio di Christian Stein, in un lavoro specchiante di Pistoletto dello stesso 1968 (M. Pistoletto, *Art International*, 1968, carta velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, 230 x 120 cm, pubblicato in LUGANO-VALENCIA 2010, cat. 48, pp. 88-89, 168, 348).

> near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer. There will still be scholars and historians of art, but the contemporary critic may have to choose between a creative originality and explanatory historicism[136].

L'ipotesi cruciale di un nuovo e diverso impegno della critica alla luce dell'implicazione critica che la nuova arte concettuale racchiude in sé trova qui una precisa formulazione. Sono sostanzialmente le iniziative espositive e teoriche di Lucy Lippard e Seth Siegelaub, e la loro promozione in Europa, a determinare un nuovo modello di affiancamento dell'intervento artistico cui Celant, alla luce delle formulazioni italiane sulla critica acritica dei tardi anni Sessanta, guarda e aderisce per ampliare e determinare il proprio impegno teorico.

L'importanza stessa attribuita al momento espositivo come reale momento critico trova un fondamento nelle esperienze elaborate lungo la East coast statunitense: *Eccentric Abstraction* del 1966 già pone le basi di una ridefinizione dell'atto critico, nella misura in cui il titolo si applica simultaneamente a una mostra organizzata alla Fischbach Gallery in settembre-ottobre[137] e a un articolo su "Art International" di novembre[138]. In entrambe le occasioni, Lippard esprime le istanze di superamento delle rigide maglie dell'arte americana della prima metà del decennio – culminate nel recente fenomeno minimalista – e parallelamente dell'impostazione critica greenbergiana, sempre più incardinata su un concetto di *objecthood* percepito come sempre meno aderente alle ricerche artistiche più recenti: in questo senso, il lavoro di Lippard si aggiorna con grande precocità – forse addirittura anticipa – sul processo di sistematica storicizzazione di queste vicende che caratterizza la produzione critica statunitense dei tardi anni Sessanta, e che rappresenta un

[136] Cfr. LIPPARD-CHANDLER 1968, pp. 35-36.
[137] Cfr. NEW YORK 1966a. Non esiste in realtà un vero catalogo della mostra, se non due fogli di annuncio-invito su una plastica molto particolare con un breve testo di Lippard.
[138] Cfr. LIPPARD 1966d. L'articolo in realtà prende spunto dalla mostra omonima per offrire una ricognizione su un numero più ampio di artisti. Come già ricordato sopra, alcuni concetti chiave presentati in questo testo vengono poi ricordati a distanza di anni nell'indice del catalogo della mostra torinese.

ulteriore punto di partenza per la nuova riflessione critica sulle tendenze più recenti[139]. Ugualmente chiara, già nella selezione degli artisti esposti da Marilyn Fischbach – Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier e Frank Lincoln Viner – la connotazione politica e di rivendicazione sociale, segnatamente femminista, che caratterizza molto dell'impegno critico di Lippard in quella stagione, e che in generale rappresenta un tema sempre all'orizzonte nelle sue molteplici implicazioni nel caso americano. Dalla mostra del 1966, attraverso le due collettive organizzate tra 1968 e 1969 alla Paula Cooper Gallery, Lippard matura il proprio approccio critico nei cosiddetti *"number" shows*, quattro mostre intitolate in base al numero di abitanti della città ospitante[140], realizzati tra 1969 e 1973 a Seattle[141], Vancouver[142], Buenos Aires[143] e Valencia in California[144]. Le prime due esposizioni, ravvicinate nel tempo, sono

[139] L'aggettivo impiegato da Lippard nell'articolo è "nonsculptural" (cfr. LIPPARD 1966d, p. 28). La stessa autrice prende le distanze da questo termine nella ristampa del testo nella sua antologia di testi del 1971, dichiarando di fatto il repentino assestamento di ciò che cinque anni prima era ancora alternativo al gusto, cfr LIPPARD 1971a, p. 99. Del resto nel 1971, all'indomani dell'uscita di quella che è una storia dell'arte recente rivista alla luce dei propri contributi, Lippard trova sé stessa storicizzata in una curiosa ricognizione sull'arte degli anni Sessanta firmata da Nicolas ed Elena Calas (CALAS-CALAS 1971, p. 17). In mezzo, per citare solo un caso emblematico, c'è stata la cruciale risistemazione critica sull'arte minimalista condotta nell'antologia di testi curata da Gregory Battcock, che nell'introduzione ribadisce la natura essenzialmente scultorea dei temi e delle ricerche messe in atto dagli artisti della prima metà degli anni Sessanta (BATTCOCK 1968, pp. 19-36), e allestisce un'ampia antologia di contributi, non solo di stretta aderenza al minimalismo, ma anche dedicati a fenomeni collaterali come l'arte cinetica, o anche il tentativo di superamento stesso del minimal delle *Notes on Sculpture* di Robert Morris, ai fini di documentare l'ampiezza di riferimenti intorno alla vicenda di quell'arte: un'antologia che nelle intenzioni vuole testimoniare l'importanza della "nuova" arte minimal, di fatto ne sancisce la storicizzazione, includendo anche il cruciale *Art and Objecthood* con cui Michael Fried su "Artforum" nel 1967 sistematizza e applica le categorie greenbergiane sul modernismo alla situazione artistica recente, e il testo profondamente critico su quella ricerca artistica redatto dallo stesso Clement Greenberg per il catalogo della mostra *American Sculpture of the Sixties* dello stesso anno (ivi, pp. 116-147, 180-186). La formula piuttosto complessa e stratificata dell'antologia di Battcock – nella quale, come "precedente" di implicazione dello spettatore nell'opera, trova spazio anche Man Reading di Pistoletto (ivi, p. 33) – determina di fatto un modello di approccio "a più voci" attentamente organizzate da la cui traccia si ritrova anche in episodi successivi legati al concettuale, come il catalogo di *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (*infra*, p. 74-75)

[140] Per una ricognizione complessiva delle esposizioni, e del sempre più marcato coinvolgimento politico che Lippard manifesta da un'edizione all'altra, si veda BUTLER 2012.

[141] *557,087*, organizzata al Seattle Art Museum tra settembre e ottobre 1969, cfr. SEATTLE 1969. Per capire la crucialità della mostra nel solco di un momento critico di ricezione delle ricerche concettuali, si veda la recensione di Peter Plagens su "Artforum", cfr. PLAGENS 1969.

[142] *955,000*, organizzata alla Vancouver Art Gallery tra gennaio e febbraio 1970, cfr. VANCOUVER 1970.

[143] *2,972,453*, organizzata al Centro de Arte y Comunicación nel dicembre 1970, cfr. NEW YORK 2012, pp. 206-210.

[144] *c. 7,500*, organizzata in prima istanza nel maggio 1973 al California Institute of the Arts a Valencia e poi itinerante fino al febbraio 1974, cfr. NEW YORK 2012, pp. 248-261.

in realtà concepite autenticamente come tappe di un'esposizione itinerante[145], dove alle più recenti esperienze di arte "dematerializzata" si accompagna, nel catalogo, l'affermazione di un nuovo approccio critico. Infatti, il catalogo di entrambe le mostre è in realtà composto da 95 schede sciolte della grandezza di 10 x 15 cm, una per ogni artista chiamato a esporre[146], più le schede dedicate al testo critico (**fig. 54**). In questo modo, il catalogo accoglie nella sua stessa struttura la aleatorietà delle infinite possibili combinazioni e percorsi che le schede libere consentono di realizzare. La riduzione dell'apparato critico della mostra a una dimensione pressoché esclusivamente informativa – ribadita dalla forma stessa del catalogo – avvicina sicuramente le mostre organizzate da Lippard a quanto Celant propone nel catalogo della mostra al museo di Torino nel 1970[147]. Come ricordato dalla stessa autrice, un ruolo importante nell'elaborazione dei *"number" shows* è ricoperto dall'incontro con Seth Siegelaub, avvenuto dopo un viaggio in Argentina del 1968. Già nel testo per *557,087* Lippard riconosce a Siegelaub l'impegno di aver costruito un contesto adeguato e affine alle nuove proposizioni dell'arte concettuale, dato che

> Idea or conceptual art, like that of Darboven, Atkinson, Baldwin, Borofsky, Kawara or Kosuth, and physically extant but imperceptible art like Barry's, share basic conditions with all previous art. What is radically new is its context, the exhibition and dissemination possibilities (c.f. Seth Siegelaub's March and Summer shows, 1969, which took place all over the world – simultaneously or however the artists chose to govern their time)[148].

Anche successivamente, pur attribuendosi sempre la paternità del concetto di

[145] Le prime due vengono allestite da Lippard in persona a differenza delle successive, inoltre le mostre di Seattle e Vancouver propongono in larga parte gli stessi artisti, mentre la mostra di Buenos Aires è dedicata esclusivamente a personalità non rappresentate nelle due precedenti esposizioni, e c. 7,500, a sancire il pieno impegno femminista della curatrice, solo artiste donne, cfr. LIPPARD-HUDEK 2011 (consultato il 28 aprile 2016).

[146] Tutti gli artisti stranieri presenti a Torino sono già tra gli espositori delle rassegne organizzate da Lippard. Un ulteriore elemento di vicinanza tra i due progetti è l'importanza data ai film, ospitati in un apposito ambiente dei due musei che accolgono la mostra di Lippard, cfr. VANCOUVER 1970, pnn.

[147] Del resto, buona parte dei riferimenti elencati dall'autrice nell'indice della mostra torinese – come le citazioni da Laing, Marcuse e Wind – vengono già raccolti e articolati nel testo introduttivo a entrambe le mostre, in cui ogni scheda è "titolata"con una citazione, cfr. SEATTLE 1969 (ripubblicato in ALBERRO-STIMSON 1999, pp. 178-185). La citazione da altre fonti è sicuramente una parte imprescindibile nel processo di "spersonalizzazione" dell'approccio critico.

[148] SEATTLE 1969, pnn, rist. in ALBERRO-STIMSON 1999, p. 180.

dematerialization, Lippard afferma che chi ha veramente cercato di dematerializzare il momento espositivo e l'atto critico è Siegelaub[149]. La figura di Siegeluab è già stata approfondita come cruciale innovatore nelle pratiche critiche ed espositive dell'arte concettuale[150], mentre la misura della sua conoscenza in Italia richiede qualche ulteriore considerazione. Certamente, al 1970 il nome del critico-curatore-gallerista americano è ben noto, se addirittura un quotidiano non certo schierato dalla parte delle tendenze artistiche concettuali come il "Corriere della Sera", addirittura in lieve anticipo sulla stampa di settore, registra pressoché in presa diretta la mostra-catalogo *July August September 1969* in un elzeviro – naturalmente dal tono quantomeno perplesso – firmato dal corrispondente Lorenzo Bocchi[151]. Le mostre di Berna ed Amsterdam del 1969 certamente favoriscono

[149] "Seth and I lived together off and on for a couple of years and we came together around ideas that each of us was independently promulgating [...]. We were on the same page even though we were very different people, so it was only natural that we collaborated on each other's projects, even as it was very clear whose was whose. "Dematerialization" was my word; John [Chandler, NdR] and I hadn't considered applying it to curating as that wasn't a major interest of mine and he was coming from outside the art world. It was Seth who really dematerialized exhibitions, though he never used the word as far as I can recall" (cfr. LIPPARD-HUDEK 2011).

[150] Recentemente, lo Stedelijk Museum di Amsterdam ha dedicato alla figura del critico e gallerista la prima ricognizione monografica, sfociata in un catalogo alla cui cronologia si rimanda per avere un quadro completo del suo percorso, cfr. AMSTERDAM 2016. Un primo approfondimento misurato solo sulle cruciali iniziative degli anni Sessanta, prima del radicale distacco dalla scena artistica del 1971, è il volume di Alexander Alberro (cfr. ALBERRO 2003), che sviluppa la sua tesi di laurea dedicata proprio alle realizzazioni di Siegelaub nel campo della promozione e diffusione dell'arte concettuale.

[151] Bocchi, corrispondente da Parigi, prende le mosse dalla mostra personale di Dennis Oppenheim da Yvon Lambert per approcciare le nuove ricerche concettuali: "Si tratta di una nuova scuola che pone agli artisti problemi supplementari: i suoi adepti sostengono che le loro opere sono intrasportabili, distruttibili e invendibili. Il che è più esatto per le prime due caratteristiche che per la terza: paradossalmente quest'arte che sembra diretta contro le gallerie vede le riproduzioni delle sue "opere" esposte e messe in vendita nelle gallerie. […] Ma a New York, all'esposizione di undici "concettuali" organizzata da Seth Siegelaub non c'erano neppure quelle: soltanto un catalogo con una "idea d'arte" per ogni pagina. Per ammirare la caduta delle palle di gomma di Weiner occorreva disporre di una macchina da proiezione, per vedere il manifesto di Kosuth bisognava recarsi al tal numero della tale strada della città e così via. Nel catalogo c'era anche una pagina bianca. Concerneva una "idea d'arte" di Robert Barry, assolutamente invisibile, una nuvola di gas inerte liberata nell'atmosfera di Los Angeles" (cfr. BOCCHI 1969). I riferimenti agli artisti riguardano *Second Investigation (Art as Idea as Idea). Class 4, Matter. 1. Matter in General* di Kosuth - lavoro documentato anche nel risvolto della quarta di copertina della mostra torinese del 1970 (**fig. 52**) -, e *A Rubber Ball thrown into the American Falls Niagara Falls* di Weiner, pubblicato nella forma di quattro clip di fotogrammi dal film super8 girato da Hollis Frampton per documentare l'azione, cfr. SIEGELAUB 1969c, pp. 11, 21-22. Curiosamente, il catalogo riporta, di Robert Barry, *Psychic Series* (cfr. l'intervista dell'artista con Patricia Norvell il 30 maggio 1969, ALBERRO-NORVELL 2001, p. 97), e non il lavoro ricordato da Bocchi, che è invece *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion* realizzato dall'artista per la mostra promossa da Siegelaub nell'aprile 1969, la cui unica traccia tangibile, come noto, sono dei poster di 89 x 59 cm pubblicati e spediti dal gallerista stesso (cfr. ALBERRO 2003, pp. 118-121). Presumibilmente, Bocchi ne vede uno da Yvon Lambert e così lo sovrappone al "lavoro"

l'incontro con Siegelaub e le sue iniziative commerciali ed editoriali, come riporta Trini nell'ampio articolo del settembre di quell'anno, in cui recensisce entrambe le esposizioni e altre iniziative come *Earthworks* a Cornell University, facendo il punto sull'affermazione di un circuito internazionale di creazione, promozione e ricezione dell'arte concettuale[152]. È certo alla luce di quelle mostre che Achille Bonito Oliva compie un viaggio negli Stati Uniti nell'estate 1969 per approcciare le fonti di quel sistema, individuando in Siegelaub un modello di quel "nomadismo" di formule e progetti che caratterizza la nuova ricerca americana[153].

Tornando alle considerazioni di Trini nell'articolo del settembre 1969, la sottolineatura del ruolo del curatore e gallerista americano dal punto di vista dell'elezione del libro in quanto medium a campo di iniziativa artistica riecheggia chiaramente tre mesi dopo, quando Germano Celant esplicita il proprio omaggio in *Per una critica acritica* nel dicembre 1969, inserendo lo *Xerox Book* di Siegelaub tra le pratiche innovative di approccio all'arte recente, specificamente nella riformulazione delle modalità con cui il libro, la pagina stampata, comunicano i temi e le forme di quelle ricerche artistiche[154]:

presentato in *July/August/September 1969*.

[152] "I "media" sono le nuove zone operative conquistate da queste espressioni immateriali […]. Seth Siegelaub, che a New York edita libri d'artisti senza la minima enfasi sull'invenzione tipografica (la sua invenzione, semmai, è nell'avventura finanziaria), ne ha pubblicato uno in copie xerografiche: solo modo di restare fedele ai lavori degli artisti che hanno in genere adattato semplicemente le loro idee alla dinamica della lettura" (Trini 1969h, p. 47).

[153] "Qui lo spazio è abitato con una mentalità nomade, con zone più frequentate ed altre meno fitte e deserte […]. La riduzione a semplicità ha comportato anche una maggiore agilità delle strutture organizzative (le gallerie), che hanno stabilito contatti con questi artisti accettandone la discontinuità e la mobilità creativa. Così gallerie come la Castelli (che ha sostenuto la nascita l'esplosione e la lenta morte della Pop Art) e la Dwan (nella persona dura e netta di John Weber) ora appoggiano l'arte antiforma. Anzi conseguentemente è sorta la figura nomade di organizzatore di Seth Siegelaub, il quale si nega come gallerista (con un luogo fisso di operazioni) e si sposta velocemente in varie parti del mondo, dando la possibilità agli artisti di realizzare i loro gesti. Dunque una costituzione permanente di galleria effimera, che, come un circo, ha nella struttura la necessità del movimento. Il danaro dunque non diventa promozione sociale ma strumento di ampliamento della propria esperienza" (cfr. Bonito Oliva 1969a). A corredo dell'articolo viene pubblicata anche una fotografia dello stesso Siegelaub.

[154] Cfr. Celant 1969d, p. 44. Vedi *supra*, pp. 41-42. Come noto, quello che si conosce come *Xerox Book* è un volume tirato in 1000 esemplari nel dicembre 1968 da Siegelaub in collaborazione con il suo socio di allora Jack Wendler, inteso come una sorta di "catalogo-mostra" in cui le realizzazioni degli artisti – Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner – coincidono con lo spazio a loro lasciato nelle pagine del catalogo, cfr. Siegelaub 1968.

> Un libro che è diventato un lavoro artistico, in serie, in cui ogni copia "è" diversa dall'altra, a causa delle modificazioni portate dalla macchina. Un libro che documenta un'idea, ma che è anche esso un'idea, l'idea di un libro fatto direttamente dagli artisti, senza nessuna mediazione critica o tipografica, senza nessuna interferenza, se non quella della macchina xerox. Forse la sua è l'azione più essenziale, più diretta, ha messo completamente a disposizione degli artisti uno strumento di informazione, così come potrebbe fare per il cinema, la televisione, il registratore, l'unico pericolo è che il libro esalti in fin dei conti solo lo strumento xerox e non le idee che vi sono contenute. Ma questo è un discorso critico[155].

L'approccio "informativo" e di silenzio critico per liberare aree ulteriori d'intervento artistico sono certamente punti cruciali per Celant in quel momento, e certamente l'esposizione torinese del 1970 e il relativo catalogo si situano entro una forbice determinata da Lucy Lippard e Seth Siegeluab, cioè le due punte della fondazione di un nuovo approccio critico all'arte contemporanea negli Stati Uniti, sulle quali il critico italiano aggiorna temi e metodi misurati innanzitutto sul dibattito italiano della fine degli anni Sessanta, nel tentativo di avvicinarsi sempre più alla formulazione del messaggio critico come sistema di informazione più che di significato[156].

I.3.2. Information */ 3: Seth Siegelaub*

Certamente con Siegelaub il critico italiano condivide un certo rigore della selezione degli artisti e la focalizzazione pressoché esclusiva sul discorso artistico, a fronte dell'inclusività e dell'esplicita vocazione politica – di cui del resto l'inclusione stessa di un numero ampio di artisti non è che una manifestazione – affermate da Lippard in ogni suo progetto[157]. Sicuramente Celant conosce l'intervista concessa da Siegelaub a Charles Harrison pubblicata su "Studio International" nello stesso dicembre 1969, nella quale il

[155] CELANT 1969d, p. 44.
[156] La distinzione tra 'informazione' e 'significato' rimanda ai contributi di Umberto Eco che, come si è già detto, rappresentano il sostrato dell'evoluzione della concezione critica di Celant (*supra*, p. 42). In questa sede si accenna soltanto al mutamento in corso nel 1969 nel mondo artistico newyorkese, che si riflette nel nuovo impegno critico e nelle implicazioni politiche riscontrabili nei progetti di Lippard e Siegelaub. Per approfondire si vedano i riferimenti bibliografici nelle note che seguono. Per un accenno a quanto ampiamente fosse avvertita la messa in crisi del principio di autorità del critico e di tutti gli apparati del sistema artistico da parte delle ricerche artistiche più recenti, e la necessità di un rinnovamento, cfr. ROSE 1969b. Si tenga presente che l'articolo di Barbara Rose esce a stretto giro con le quattro interviste a Barry, Huebler, Kosuth e Weiner su "Arts Magazine" del febbraio 1969 (ROSE 1969a).
[157] Cfr. LIPPARD-HUDEK 2011, BUTLER 2012.

gallerista e curatore afferma la necessità di standardizzare il più possibile il formato della mostra in modo da far emerge i valori delle opere esposte e degli artisti rappresentati, e tuttavia riconosce al curatore il ruolo cruciale della scelta come intervento critico[158]. Tuttavia, *Conceptual Art Arte Povera Land Art* si distingue dal lavoro critico di Siegelaub per la stessa ragione per cui Celant chiude il suo articolo del 1969 con la sopraccitata acuta considerazione del rischio di autoreferenzialità dello strumento informativo, dato che un libro-mostra realizzato col metodo xerox sembra forse presentare innanzitutto se stesso e non il lavoro di quegli artisti che inevitabilmente devono fare i conti con i limiti e le possibilità di quel processo di stampa. La considerazione, oltre a richiamare il ruolo particolare che la macchina Xerox riveste in quel torno di anni anche in Italia[159], scopre un cortocircuito fondamentale che sta alla base di tutte queste asserzioni di silenzio della critica, e che sembra difficilmente risolvibile: ogni sistema di informazione, anche quello criticamente più "neutrale", impone ovviamente delle condizioni, rispetto alle quali anche la delimitazione apparentemente più larga possibile predisposta dal critico/curatore si qualifica ugualmente come una scelta. Celant sembra in realtà seguire più le intenzioni di Siegelaub che certe sue realizzazioni: il catalogo della mostra torinese, nella messa a nudo dei suoi stessi strumenti e apparati di comunicazione – il primato delle immagini, i testi come elenchi di possibili sinonimi o definizioni dei singoli termini con cui si nominano le parti che compongono usualmente un catalogo di mostra – di fatto incarna la constatazione espressa da Siegelaub nella già citata intervista con Harrison, che il critico svolge un ruolo

[158] Alla domanda circa le responsabilità del critico, Siegelaub risponde che esse riguardano "the choice of the specific artists and of the environment in which their work is to be placed", e successivamente articola che "we're all critics, the most important criticism being 'yes' or 'no'. After that his decisions should be in the realm of the practical and logistical, not the aesthetic. The organizer should have as little responsibility as possible for the specific art" (SIEGELAUB-HARRISON 1969, p. 202). Certamente l'impostazione tassonomica e la prassi museale che avvicina l'approccio di Celant a quello tenuto da Beeren per la mostra di Amsterdam di fatto accolgono l'auspicio espresso da Siegelaub che l'organizzatore si occupi più di questioni pratiche e logistiche.

[159] Su questo tema si farà cenno nel capitolo successivo.

certamente meno necessario con l'evoluzione delle nuove ricerche concettuali[160] e soprattutto che, avendo tanta arte recente rinunciato alla fisicità visuale propria della pittura e della scultura, la dicotomia tra 'contenuto artistico' e 'presentazione' dell'opera d'arte decade, e il catalogo in quanto tale può assurgere a mezzo della concezione artistica stessa, nel momento in cui la presentazione, che di un catalogo è il movente, diventa anche il motivo del lavoro artistico. Non si tratterebbe perciò di intervenire sul catalogo, ma piuttosto di concepirlo, nelle sue caratteristiche proprie, quale mezzo di "primary information" al pari del lavoro artistico stesso[161].

I limiti maggiori di questo approccio, oltre a quelli già individuati dallo stesso Siegelaub[162], risiedono tutti nell'applicabilità della concezione artistica in cui la presentazione tende a coincidere con l'elaborazione del messaggio a tutti i casi del sempre più ampio fronte del concettuale. Riportando la questione al caso in oggetto, certamente le vicende italiane rendono problematica una mera applicazione dell'approccio di Siegelaub, e di conseguenza Celant, in occasione della mostra torinese, opta per una soluzione ibrida, in cui la selezione rigorosa degli artisti, la concessione dello spazio di 36 metri quadri di libero intervento a ciascuno di essi e la costruzione stessa del catalogo si riallacciano chiaramente alle ipotesi di Siegelaub, senza accoglierne integralmente le proposizioni,

[160] SIEGELAUB-HARRISON 1969, p. 203.

[161] "Until 1967 […] the 'art' of art and the 'presentation' of art were coincident. […] But gradually there developed an 'art' […] wherein the problem of presentation paralleled one of the problems previously involved in the making and exhibition of a painting: i.e. to make someone else aware that an artist had done anything at all. Because the work was not visual in nature, it did not require the traditional means of exhibition, but a means that would present the intrinsic ideas of the art […]. For painting and sculpture, where the visual presence – colour, scale, size, location – is important to the work, the photograph of verbalization of that work is a bastardization of the art. But when art concerns itself with things not germane to physical presence its intrinsic (communicative) value is not altered by its presentation in printed media. The use of catalogues and books to communicate (and disseminate) art is the most neutral means to present the new art. The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary information about art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the 'exhibition' can be the 'catalogue'. I might add that presentation – 'how you are made aware of the art' – is common property, the same way that paint colours or bronze are common property to all painters or sculptors" (Ivi, p. 202).

[162] Relativi al rischio che la neutralità della critica possa diventare comunque un "marchio di fabbrica" di un organizzatore di mostre: è certamente una problematica che riguarderà anche Celant, come dimostra il caso del testo senza titolo nella mostra di Monaco del 1971 (cfr. MÜNCHEN 1971b) su cui si tornerà nella conclusione del presente lavoro.

mentre la concezione del testo critico al di là dell'approccio curatoriale riprende le opzioni "aperte" di Lippard alla luce di un retroterra italiano come quello di Lonzi. Di conseguenza, se l'organizzatore della mostra tende apparentemente a neutralizzarsi, il critico non si silenzia del tutto, ma trasforma il proprio lavoro in un imponente apparato di registrazione che supporta il discorso artistico. Il coinvolgimento di Lippard nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* si spiega in questo senso, e determina un approccio critico documentario, fondato sull'informazione e sull'archiviazione di dati, che giustifica ulteriormente quella impostazione storicizzante che abbiamo tratteggiato sopra[163]. L'ispirazione del progetto torinese, nel quale, come si è in parte già visto, confluiscono diverse iniziative forse inizialmente pensate separatamente[164], risponde quindi all'aggiornamento che Celant intorno al 1969-70 consuma sul complesso modello critico e curatoriale fissato negli Stati Uniti da Seth Siegelaub da un lato e da Lucy Lippard dall'altro. I contatti con entrambi da parte di Celant si fanno diretti dal 1969, come si può riscontrare dalle carte d'archivio, nel contesto dei rapporti tra Torino e gli Stati Uniti della fine degli anni Sessanta, per i quali, come noto, i "pionieri" del dialogo sono Pistoletto innanzitutto e poi Gilardi[165], il secondo anche nelle vesti di critico oltre che di artista. È

[163] Alla luce di questo quadro di riferimenti si può motivare anche la distanza tra il catalogo della mostra torinese e quello di *Op Losse Schroeven* – la mostra, delle due cruciali del 1969, più vicina a quella di Torino – in cui Beeren concepisce una sezione a sé dove ripubblica tutti i progetti su carta spediti dagli artisti, come una mostra parallela a quella realizzata nelle sale dello Stedelijk Museum (cfr. AMSTERDAM 1969, pnn; RATTEMEYER 2010, pp. 52-53).

[164] Al di là di quanto indicato sopra nella cronologia degli articoli di Celant tra 1960 e 1970, è proprio la corrispondenza con Lippard e Siegelaub a fornire alcuni elementi sui più ampi progetti coltivati dal critico italiano in quel periodo. L'ampia sezione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* dedicata alle diapositive sembra di fatto accogliere un progetto inizialmente pensato per una mostra esclusivamente di slides di 10-15 lavori per ciascun artista delle tendenze più recenti, quantomeno stando alla lettera spedita da Celant a Siegelaub il 10 luglio 1969, in cui chiede materiale di Barry, Huebler, Kosuth e Weiner (The Seth Siegelaub Papers. Gift of Seth Siegelaub and the Stichting Egress Foundation, Amsterdam, [I.D.3]. The Museum of Modern Art Archives, New York). In aggiunta, in una lettera non datata, ma situabile al febbraio 1970, a Lucy Lippard Celant chiede l'invio di materiali critici afferenti al periodo 1966-70 per un nuovo libro sulla situazione artistica contemporanea (Lucy R. Lippard papers, 1930s-2007, bulk 1960s-1990s. Archives of American Art, Smithsonian Institution). È presumibilmente il progetto di quel "grande libro" citato più volte da Celant nei suoi articoli e nello stesso catalogo dell'esposizione torinese del 1970, che di fatto è una prima ricognizione documentaria di un lavoro forse compiuto con la *Precronistoria* del 1976, cfr. CELANT 1976.

[165] Cfr. CONTE 2010, pp. 76-85. Un'ampia e articolata trattazione dell'approdo delle vicende dell'arte povera negli Stati Uniti, e del ruolo di Celant in particolare, è stata condotta da Raffaele Bedarida, che ringrazio

forse attraverso quest'ultimo che Celant entra in contatto con Lucy Lippard, poiché le lettere di Gilardi alla critica statunitense risalgono all'autunno 1967[166], all'indomani della personale in quella stessa Fischbach Gallery in cui Lippard cura *Eccentric Abstraction* l'anno precedente[167], e testimoniano una frequentazione piuttosto stretta. I contatti noti da parte di Celant risalgono all'inizio del 1970, e riguardano immediatamente la collaborazione al catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*[168], sviluppata anche negli incontri verosimilmente avvenuti durante i due viaggi americani compiuti da Celant quell'anno prima della mostra torinese, di cui si dirà a breve. È presumibile che i due si incontrino di persona a Düsseldorf in occasione di *Prospect 69*, crocevia essenziale nel processo di costituzione di una rete internazionali di rapporti[169], quando Celant è già al lavoro sul progetto torinese e certamente ne parla con Siegelaub. Il primo, per quanto circoscritto, affaccio del critico italiano sulla scena statunitense risale all'ambiziosa pubblicazione di *Arte Povera* alla fine del 1969, edito in contemporanea in quattro Paesi, tra cui gli Stati Uniti[170]; i primi contatti con Seth Siegelaub risalgono proprio al cantiere del

sentitamente, nell'ultimo capitolo della tesi di dottorato recentemente discussa (cfr. BEDARIDA 2016, pp. 194-256).

[166] Le carte di Lippard conservano due cartoline e una lettera spedite tra il 16 novembre e il 12 dicembre 1967, cfr. Lucy R. Lippard papers, 1930s-2007, bulk 1960s-1990s. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[167] La mostra, parte di una fitte serie di esposizioni dei *Tappeti natura* promossa da Ileana Sonnabend, si svolge dal 12 settembre al 5 ottobre 1967, e in essa Gilardi presenta 13 esemplari, cfr. la recensione, con tanto di fotografia dell'artista che allestisce la mostra, sul "New York Times" (REIF 1967).

[168] Si vedano le lettere dell'inizio e del 28 di febbraio e 14 e 16 aprile 1970 nelle quali Celant descrive il progetto torinese, rivolgendosi inizialmente a "Lippard" e poi dopo il viaggio americano di marzo alla più confidenziale "Lucy", cfr. Lucy R. Lippard papers, 1930s-2007, bulk 1960s-1990s. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[169] Sulla genesi e il significato della rassegna, seconda edizione dopo quella del 1968 organizzata da Konrad Fischer e Hans Strelow a seguito del rifiuto a Fischer a partecipare al Kunstmarkt di Colonia, e aperta a tutte le gallerie internazionali di tendenza (non solo a quelle tedesche come la fiera di Colonia), cfr. RICHARD 2009, pp. 94-96, CONTE 2010, pp. 165-167. Cfr. il catalogo-giornale della rassegna (DÜSSELDORF 1969), presentata in Italia su "Flash Art" (FLASH ART 1969a) e ampiamente recensita, e messa a confronto con l'edizione di Kunsmarkt di quell'anno, su "Art International" (cfr. STABER 1970).

[170] La reazione forse più significativa al libro di Celant è quella di Harold Rosenberg su "The New Yorker", all'interno di una più ampia ricognizione sulla "de-esteticizzazione" sancita dall'arte minimalista in poi. A fronte delle ricerche concettuali e di Earth art statunitensi, Rosenberg individua nel libro il lavoro di Dibbets, Long, Merz e Pistoletto come i casi più significativi sul fronte europeo, e accoglie positivamente non solo il volume in sé, ma anche, alla luce della sua concezione del rifiuto dell'estetica da parte di questi artisti, l'etichetta di "arte povera" per definire queste ricerche, poiché "works that costumarily present themselves at second hand and provide no pleasure to the senses certainly deserve to be called poor" (ROSENBERG 1970, p.

libro[171] e dall'invio continuo di materiali e cataloghi di mostre da parte di Siegelaub si sviluppano nei termini di un progetto di una mostra da Sperone dei quattro artisti-chiave intorno ai quali il gallerista americano costruisce la propria attività, cioè Barry, Huebler, Kosuth e Weiner, un progetto di fatto non compiuto in quella forma, ma realizzato come successione di personali e attraverso prime pubblicazioni d'artista delle neonate edizioni Sperone[172].

65). Il libro di Celant rimane un riferimento importante per l'elaborazione critica di Rosenberg anche negli anni successivi, come si vedrà in seguito.

[171] Una missiva indirizzata a Leo Castelli l'1 dicembre 1968 e da lui inoltrata a Siegelaub si può ragionevolmente ritenere il primo contatto tra i due (Siegelaub, [I.D.3]. MoMA Archives, NY). Riguarda l'invio di materiali fotografici relativi a De Maria, Morris, Nauman e Serra da includere nel libro. Alcuni appunti manoscritti di Siegelaub sulla lettera indicano i nomi di Virginia Dwan per De Maria e di "Ricke Cologne" e Dick Bellamy per Serra (suggerimenti che Celant segue anche in occasione della mostra del 1970, si vedano le voci dei due artisti nell'appendice A). La lettera è inoltre interessante per l'elenco di artisti da includere nell'antologia stilato da Celant, nel quale, rispetto alla selezione pubblicata, mancano i nomi importanti di Barry, Boetti, Fabro, Hesse, Huebler, Paolini, Penone, Van Elk, Walther e Weiner, e sono invece elencati Alan Saret, Jean-Michel Sanejouand e David Medalla, forse anche per presentare una lista di nomi più vicina ai gusti di Castelli. In ogni caso, le prime lettere a Siegelaub mostrano tutte le incertezze di un critico alle prese con le ricerche artistiche internazionali: una lista spedita il 10 gennaio 1969 (Siegelaub, [I.D.3]. MoMA Archives, NY) è certo molto più ampia e, se pure esclude ancora rispetto all'antologia di artisti effettivamente pubblicata i nomi di Paolini e Penone, tuttavia include i nomi di molti altri artisti come Bochner, Alan Ruppersberg, Sandback, Bollinger, Saret, James Turrell, Alice Adams, e anche figure come Michael Buthe, Bernard Höke, Olle Kaks, Neil Jenney, Richard Van Buren, a testimonianza della conoscenza ancora acerba e in formazione della situazione internazionale, misurata su *Op Losse Schroeven* e *When Attitudes Become Form* (cfr. AMSTERDAM 1969, cat. 5, 14, 27, 34; BERN 1969, cat. 15, 17-21, 41-42, 59, 83, 88-89), e soprattutto costruita in maniera palmare sulla cruciale ricognizione della ricerca artistica condotta da Trini nel febbraio 1969 per "Domus", dove tutti quei nomi sono citati, esaminati e talora anche documentati dalle fotografie di alcuni lavori (è il caso di Kaks e Höke, cfr. TRINI 1969c, pp. 46-47, 50). Nel marzo dello stesso anno, ringraziando Siegelaub per l'invio di un recente catalogo che presumibilmente è *January 5-31, 1969* (cfr. SIEGELAUB 1969a), chiede anche gli indirizzi, sempre per reperire materiali per il libro, di Terry Atkinson e Michael Baldwin del collettivo britannico Art & Language, James Lee Byars, Alex Hay, Robert Huot, Christine Kozlov e DeWain Valentine.

[172] Celant scrive, presumibilmente nell'estate 1969, esponendo sommariamente l'idea a Siegelaub e chiedendo indicazioni sulla sua realizzazione. La minuta della risposta di Siegelaub, datata 7 luglio, testimonia l'invio a Celant del catalogo di *July/August/September 1969* e ipotizza la realizzazione non di una collettiva, ma di quattro brevi interventi monografici uno di seguito all'altro, una *Psychic Series* da parte di Barry analogamente a quella presentata nel catalogo spedito (SIEGELAUB 1969c, pp. 3-5), un lavoro di Huebler da realizzarsi in situ, e, da parte di Weiner, un "boundary piece" (probabile riferimento alle variazioni sul tema del confine fisico e concettuale raccolti da Weiner in un libro mai pubblicato dal titolo *Terminal Boundaries* nello stesso 1969, cfr. LIPPARD 1997 (1973), p. 71) o "translation piece" (presumibilmente un lavoro analogo a quello poi realizzato nella cruciale "esposizione postale" *A Translation from One Language to Another* pubblicata nel decimo bollettino dello spazio olandese di Art & Project nel settembre 1969, cfr. NEW YORK 2009, p. 21). Al momento della redazione della lettera Kosuth non è ancora stato consultato. È significativo che Siegelaub chieda informazioni da Boetti e Prini. Come accennato nel testo, dopo la mostra di Andre che inaugura la nuova sede della galleria, vengono comunque realizzate, pur intervallate con altre mostre, le personali di Kosuth, dal 9 novembre 1969, di Weiner, dal 3 dicembre, di Barry, a cavallo tra il 30 dicembre 1969 e il 1970, e poi di Huebler, dal 24 marzo 1970 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, vol. 2, pp. 148-149, 153, 161). Inoltre, i primi libri d'artista editi dal gallerista torinese nello stesso 1970 contemplano *Traces/Tracce* di Weiner (cfr. WEINER 1970), il libro senza titolo di Barry (cfr. BARRY 1970), *Duration/Durata* di Huebler (cfr. HUEBLER 1970) e *Function Funzione Fonction Foncion Funktion* di Kosuth

L'incontro dei due in occasione di *Prospect 69*[173] segna certo un momento importante per questo progetto, dal momento che la partecipazione del curatore americano alla mostra tedesca si concretizza in quattro interviste agli artisti sopra citati, focalizzate sulle ipotesi progettuali da presentare alla rassegna, ispirate alle conversazioni con gli stessi artisti condotte da Arthur Rose su "Arts Magazine" all'indomani di *January 5-31, 1969*[174]. La tipologia di intervento artistico promossa da Siegelaub, totalmente "dematerializzata" e risolta esclusivamente nel contenuto linguistico delle quattro interviste, certamente si differenzia dal resto della ricerca artistica documentata dagli altri espositori[175], e rappresenta un'occasione di aggiornamento cruciale sulle più radicali proposizioni dell'arte concettuale statunitense in Europa[176]. Del resto, le parole dei quattro artisti dimostrano quanto alle loro riflessioni, accomunate dalla concezione di un'arte aperta alla realtà come campo di "possibilità", sia strettamente correlata la teoria curatoriale esposta da Siegelaub nella conversazione con Charles Harrison pubblicata su "Studio International" nel dicembre 1969: la consapevolezza con cui Robert Barry indica nella situazione in cui l'arte si presenta un fattore di condizionamento necessario del suo farsi[177], la nozione di

(cfr. KOSUTH 1970).

[173] Nella già citata minuta dattiloscritta del 7 luglio 1969 Siegelaub riassume i propri spostamenti autunnali che prevedono anche una sosta a Düsseldorf tra 25 settembre e 13 ottobre e in un'altra minuta del 4 agosto conferma la presenza in quel periodo nella città tedesca (cfr. Siegelaub, [I.D.3]. MoMA Archives, NY). Parallelamente al progetto di mostra non realizzata da Sperone la corrispondenza tra Celant e Siegelaub in questi mesi testimonia il rapido approfondimento dei rapporti tra i due, come nel caso della vendita di un lavoro non identificato di Andre per la quale Celant è consultato in vista di possibili contatti.

[174] Cfr. DÜSSELDORF 1969, pp. 26-27. Le interviste di Siegelaub di fatto presuppongono le domande di Arthur Rose, che a ciascun artista chiede una riflessione sul significato del proprio lavoro alla luce della svolta "concettuale" intervenuta nel percorso creativo di tutti e quattro, cfr. ROSE 1969a.

[175] Si veda la lettera ds. firmata da Konrad Fischer e Jürgen Harten in data 30 luglio 1969 (Siegelaub, [I.A.64]. MoMA Archives, NY), nella quale si chiede di indicare materiali, valori assicurativi, tempi di esecuzione e modalità di trasporto dei lavori degli artisti: le risposte appuntate da Siegelaub sul foglio indicano la totale assenza di qualsiasi dato materiale, oltre a specificare, di fianco alla nota circa la diffusione di informazioni sulla propria galleria, che "I am not a gallery".

[176] Il lavoro di Barry è qualsiasi idea l'intervista stessa possa suggerire, un lavoro "actual but not concrete"; Douglas Huebler progetta un ambizioso "Location piece" da realizzarsi in 24 fotografie id altrettanti momenti fissati a ogni "mezzogiorno" di punti del globo distanti l'uno dall'altro 15° di longitudine, così da coprire in totale l'intera superficie terrestre nel tempo di una rotazione completa sull'asse; Kosuth presenta nell'intervista una delle 15 sezioni della sua indagine *Class One: Abstract Relations* (*VII. Change*); Weiner enuncia una lunga azione di FLOATABLE OBJECTS THROWN INTO INLAND WATERWAYS ONE EACH MONTH FOR 7 YEARS (cfr. DÜSSELDORF 1969, pp. 26-27).

[177] "... language can be used to indicate the situation in which the art exists. For me, art is about making art,

"presentazione" esposta da Douglas Huebler come definizione di un lavoro artistico risolto nello statuto di documento e superamento dell'oggetto[178], le premesse filosofiche dell'arte come elaborazione innanzitutto di idee esplicitate da Joseph Kosuth[179], la totale apertura del lavoro di Lawrence Weiner alle più diverse possibilità di esistenza e di fruizione da parte dell'artista stesso[180], rappresentano altrettanti punti di fondamento della teoria e dell'attività di organizzazione e divulgazione di mostre di Siegelaub.

Parallelamente allo sviluppo del progetto torinese, i rapporti di Celant con Lippard e Siegelaub si rinsaldano intorno alla collaborazione al volume speciale di "Studio International" dell'estate 1970 curato dallo stesso Siegelaub secondo le modalità e i principi delle sue mostre-catalogo[181]. In quella sede, il curatore americano affida a sei

---

not about someone being aware of it" (R. Barry, ivi, p. 26).

[178] "The photographs really are documents and as such have no function as "representations" […]. My work in no way changes or is changed by the environment where it is experienced […]. My pieces are not visual so presentation is no issue […]. Now there is some work that has sacrificed the object altogether so there is no object to be owned […]. I am interested in transposing location directly into "present" time by eliminating things, the appearance of things, and appearance itself. The documents carry out that role using language, photographs and systems in time and location" (D. Huebler, ibid.).

[179] "My work is a continual kind of investigation, with no one particular part anymore important or final than any other. I try to keep away from thinking of works as individual "pieces" - which is a kind of thinking left over from sculpture: specific and more or less iconic […]. With my dictionary definition works it became evident to me that the form of presentation (photostats) were often being considered "paintings" even though I continually attempted to make it clear that the photostats were photostats and the art was the idea. After that series I began to use obvious media (newspapers, magazines, billboards, bus and train advertising, television) as the form of presentation. I felt this made it clear that the art is conceptual and not experiential. […] All my work exists when it is conceived because the execution is irrelevant to the art.. the art is for an art context only... and when it is presented via media it is for "mankind" not particular men..." (J. Kosuth, ivi, p. 27).

[180] "The work is public freehold. I myself am the receiver and have chosen to have it constructed. It is not for sale, whereas the information of its existence is made public. […] My request is sufficient ot satisfy myself that the piece is being built. […] If they [i lavori dell'artista] where not possible to be built they would negate the choice of the receiver as to whether they were built or not" (L. Weiner, ibid.).

[181] Si ricordi che, qualche mese prima, il periodico inglese accoglie un progetto di Lucy Lippard per certi versi accostabile a quello di Siegelaub. Nel marzo 1970 vengono infatti pubblicati in una sezione curata da Lippard alcuni dei lavori realizzati dagli artisti invitati alla mostra *Groups* organizzata nel novembre 1969 alla School of Visual Arts Gallery di New York. Come si evince dalla presentazione, la mostra si basa su alcune istruzioni inviate da Lippard agli artisti: fotografare una volta al giorno per una settimana un gruppo delle stesse cinque o più persone vestite e posizionate sempre più o meno nello stesso modo ogni giorno, scrivere dei testi di descrizione delle foto e organizzare la presentazione del lavoro secondo ogni sistema di abbinamento fotografie-testi possibile, a discrezione dell'artista. Dei ventidue artisti che rispondono all'invito di Lippard sono qui pubblicati i lavori di: Peter Tangen, Lawrence Weiner (che scrive "5 working class men" sotto ciascuna foto scattata da Meredith Whitepaper in un lavoro titolato, come la quarta opzione di installazione del lavoro indicata da Lippard, *4) Scramble the whole thing*), Adrian Piper, Jon Borofsky, Alejandre Puente, Alex Katz, Douglas Huebler (*Duration Piece # 14, October 1969*), Robert Barry, Peter Robbins, Francis Moyer, Stylianos Gianakos, N.E. Thing Co. e Leslie Miller. Nelle poche righe di introduzione, nelle quali peraltro implicitamente riconosce al lavoro di Huebler il primo stimolo a pensare a

critici vicini alle più recenti tendenze artistiche otto pagine ciascuno per presentare alcuni artisti, di fatto sancendo, nelle pagine di una delle riviste più "istituzionali" e riconosciute nei dibattiti sull'arte contemporanea, l'assestarsi di un fronte internazionale del postminimalismo. I critici coinvolti sono: David Antin, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard, Hans Strelow, e, appunto, Germano Celant[182], che presenta Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Prini, Pistoletto e Zorio[183]. Il parallelo con la mostra torinese del 1970 trova riscontro con i documenti d'archivio relativi al progetto, per il quale i primi contatti con la redazione di "Studio International" risalgono all'ottobre 1969[184]. Inizialmente Siegelaub sembra optare per una formula maggiormente inclusiva, forse di quattro pagine a testa per ogni critico, contemplando un numero maggiore di "voci" e pensando, per l'Italia, al critico che, alla fine del 1969, sembra forse più attento alle

un simile progetto, l'autrice individua nel delicato discrimine tra intervento artistico e dimensione "informazionale" - "informational" - della fotografia e del documento la chiave di molte delle nuove ricerche artistiche, e l'attenzione al tema delle infinite "possibilità" di risposta degli artisti alle istruzioni e di messaggi veicolabili dalle infinite combinazioni di parole e immagini e la dissociazione tra lavoro artistico e presentazione dello stesso mostrano l'evidente vicinanza ai temi di Siegelaub: " 'Groups' was less an art show than a visual-verbal experiment dealing with an imposed experience. The results are of value only (or largely) as responses to a particular situation by a particular 'class' of respondents: artists. As such, the exhibition is transferable into other media, such as this magazine, as well as other people, other situations" (LIPPARD 1970a, p. 93). Sulla pubblicazione su "Studio International", cfr. LIPPARD 2001 (1973), p. 120. Lippard mantiene e articola il meccanismo dell'istruzione come regola passibile di libere interpretazioni anche per la propria partecipazione a *July/August 1970*, per la quale dispone in sequenza gli artisti prescelti e invita ciascuno di essi a suggerire una "situazione" da sviluppare all'artista seguente secondo l'ordine indicato (cfr. SIEGELAUB 1970, pp. 33-40).

[182] Cfr. SIEGELAUB 1970. David Antin è un artista di performance e poeta americano, all'epoca professore d'arte all'Università della California di San Diego. Michel Claura è il fratellastro di Daniel Buren, e da avvocato diventa, intorno alla fine degli anni Sessanta, un promotore delle ricerche recenti, innanzitutto francesi, e organizza con Siegelaub la mostra *18 Paris IV.70* (cfr. SIEGELAUB-CLAURA 1970). Charles Harrison è assistant editor di "Studio International" e curatore di mostre cruciali come la tappa inglese di *When Attitudes Become Form*. Hans Strelow, critico d'arte tedesco, è amico d'infanzia e compagno di scuola di Konrad Fischer, con il quale organizzare le due cruciali edizioni di *Prospect*. Cfr. RICHARD 2009, pp. 77-79, 86, 90-91, 113-114.

[183] Cfr. SIEGELAUB 1970, pp. 9-16. Gli altri artisti coinvolti sono: Dan Graham, Harold Cohen, John Baldessari, Richard Serra, Eleanor Antin, Fred Lonidier, George Nicolaidis, Keith Sonnier (presentati da David Antin), Daniel Buren (presentato da Michel Claura), Keith Arnatt, Atkinson, Bainbridge, Baldwin e Hurrell di Art & Language, Victor Burgin, Barry Flanagan, Joseph Kosuth, John Latham, Roelof Louw (presentati da Charles Harrison), Robert Barry, Stephen Kaltenbach, Lawrence Weiner, On Kawara, Sol LeWitt, Douglas Huebler, N.E. Thing & Co., Frederick Barthelme (presentati da Lucy Lippard), Jan Dibbets e Hanne Darboven (presentati da Hans Strelow).

[184] Fin dall'inizio, per problemi di copertura dei costi, Siegelaub rassicura Peter Townsend circa la possibilità di recuperare molto dalla vendita internazionale del fascicolo, e fa immediatamente il nome di Carlo Giani di Mazzotta, che ne acquisterebbe 500 copie (cfr. la minuta ds. del novembre 1969 in Siegelaub, [I.A.82]. MoMA Archives, NY).

ricerche artistiche più recenti su un piano internazionale, cioè Tommaso Trini[185]. Evidentemente, il contributo di Trini nel catalogo di *When Attidues Become Form* influisce molto sulla sua iniziale inclusione[186], tuttavia si tratta di un pensiero molto fugace, che, certamente grazie all'incontro a *Prospect 69*, ai molti progetti in corso, soprattutto *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, e alla pubblicazione di *Arte Povera*, viene sostituito con il nome di Germano Celant molto presto; infatti, già il 3 dicembre 1969 Siegelaub redige la circolare ufficiale d'invito ai critici e curatori[187]. Essa viene in realtà spedita a otto personalità, ciascuna con otto pagine a disposizione, cui viene lasciata massima libertà (gli unici limiti sono relativi al divieto di scrivere un testo di presentazione degli artisti scelti, e alla necessità di non avere per uno stesso artista più di un "segnalatore"): oltre ai sei poi effettivamente documentati nel volume[188], Siegelaub scrive a Szeemann – che declina per i troppi impegni con l'organizzazione di Documenta V[189] – e Yusuke Nakahara, commissario della Biennale di Tokyo del 1970 dove partecipano molti artisti concettuali internazionali[190]. La prima selezione di artisti passibili di presentazione inviata da Celant

[185] Un appunto manoscritto di Siegelaub, verosimilmente risalente alle trattative preliminari con la redazione di "Studio International" per definire i costi dell'intera operazione, contempla il nome del critico italiano in una lista così composta: "Gerry Schum / Harald Szeeman [sic] / Tommaso Trini / Charles Harrison / Lucy Lippard / Claura /Calif – Germany / Canada / Japan". È un elenco di nove o dieci voci – il nome di Schum sembra aggiunto successivamente e verosimilmente rappresenterebbe la Germania – con le quali Siegelaub immagina di dare spazio a tutte le aree geografiche nelle quali tra 1969 e 1970 le ricerche concettuali hanno avuto una presentazione e un riconoscimento: Germania (Schum), Svizzera (Szeemann), Italia (Trini), Inghilterra (Harrison), East Coast statunitense (Lippard), Francia (Claura), West Coast, Canada e Giappone (cfr. l'appunto ms. in Siegelaub, [I.A.82]. MoMA Archives, NY).

[186] Cfr. T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in BERN 1969, pnn. Il testo è la ripubblicazione dell'articolo sulla situazione italiana dell'arte povera redatto per "Domus" nel gennaio 1969, cfr. TRINI 1969.

[187] Cfr. minuta ds. della lettera, 3 dicembre 1969, Siegelaub, [I.A.82]. MoMA Archives, NY.

[188] Una lista ds. con correzioni e aggiunte ms., in cui si legge la data "Dec 2 69", elenca le opzioni finali contemplate da Siegelaub: Lippard per la East Coast USA, David Antin per la West Coast (cancellato lo scrittore Howard Junker), Celant per l'Italia (senza alternative indicate), Claura per la Francia, Harrison per il Regno Unito, Hans Strelow per la Germania (cancellati il direttore del museo di Mönchengladbach Johannes Cladders, Paul Wember del museo di Krefeld, e Gerry Schum), Szeemann per la Svizzera (cancellato Jean-Christophe Ammann), Nagahara per il Giappone (suggerito da On Kawara, dato che il documento riporta solo l'appunto ds. di telefonargli) e, pare, Susana Torre per il Sud America. Stando al documento, Siegelaub rinuncia a rappresentanze specifiche per l'Olanda (i nomi indicati sono Jan Leering, Enno Develing e Wim Beeren), il Nord Europa (Pontus Hulten) e il Canada (Pierre Theberge e John Chandler).

[189] vd. lettera ds., 3 gennaio 1970, ivi.

[190] Cfr. TOKYO 1970. La minuta ds. della lettera con cui Siegelaub invita il critico giapponese a partecipare alla mostra conferma il ruolo di On Kawara nel suggerimento del nome e la volontà di documentare le ricerche artistiche che in Estremo Oriente più si accostano a quelle concettuali occidentali, cfr. minuta ds del

comprende alcuni stranieri – Barry, De Maria, Heizer, Long, Nauman, Weiner – e ovviamente buona parte degli artisti torinesi – Anselmo, Calzolari, Merz, Penone, Pistoletto, Prini e Zorio. Nella nota in cui Siegelaub raccoglie le preferenze ricevute dai critici spicca l'appunto "ask about Boetti Kounellis Paolini"[191], ma probabilmente Celant esclude alcuni artisti a lui meno vicini o comunque distanti dalla possibilità di un serrato confronto con certe ricerche internazionali sui temi dello sviluppo naturale e dei cortocircuiti linguistici dati dalla sovrapposizione di sistemi comunicativi diversi che il "canone" inizialmente presentato a Siegelaub invece consente. La lettera con cui Celant risponde all'invito, datata 11 dicembre 1969, è un documento molto sincero in cui lo spirito, più volte ribadito, delle iniziative editoriali e curatoriali del critico italiano tra 1969 e 1970 trova conferma, ovvero il desiderio di un posizionamento nel quadro critico internazionale, la volontà di accreditarsi come rappresentante italiano di quel fronte artistico convintamente internazionalista sostenuto dai galleristi in primis, e da critici, curatori e direttori di musei poi[192]. È forse anche alla luce dell'ampio raggio di ambizioni esposto dal collega italiano che Siegelaub lo invita ad occuparsi degli italiani – Penone, Prini, Merz, Calzolari, Boetti, Kounellis, Paolini, Zorio e Anselmo – e di Nauman[193]. In

19 gennaio 1970, Siegelaub, [I.A.82]. MoMA Archives, NY. Nakahara accetta l'invito (lettera ds. del 31 gennaio 1970, ivi), ma evidentemente gli impegni per la Biennale di Tokyo gli impediscono di corrispondere all'impegno preso.

[191] Appunto ms., 26 dicembre 1969, ivi.

[192] Cfr. G. Celant, lettera ds., 11 dicembre 1969, ivi. È un lungo resoconto delle attività del critico – la recente mostra di Weiner da Sperone, i progetti editoriali dei libri d'artista su cui si tornerà – che termina con alcune richieste che denunciano la volontà di riprodurre in qualche modo anche il modello di organizzazione di eventi rappresentato da Siegelaub: "4) Magazines / At this time I am not the italian [sic] or europian [sic] correspondent of any american [sic] magazine. I will be happy if you could send to me addresses and nominatives of magazines, who were interested in europian [sic] correspondence. / 5) Information / I am not interested in getting rich. I would be happy to make my work in radicalized manner, so I am interested in editing information, without any critic writing. In Italia [sic] there are many magazines, I hope to begin selling information or editing section (as you, I think). Perhaps I will edit a show of art povera at Museum of Modern art of Turin, in this case, I will ask you every information about recent american [sic] work. This will be the second case of our collaboration, after Studio International. / 6) University / I am very glad whether it would be possible to have also 6 month teaching job thank you very much!!" (ibid.). Se paragonate all'ingenuità delle prime liste di autori da includere nel libro *Arte Povera* spedite a Siegelaub e sopra menzionate, forse non sorprende che queste richieste di pochi mesi successive siano rimaste per il momento disattese, se non per la parte sulla "informazione" artistica.

[193] Minuta ms. s.d., ivi. L'indicazione di Nauman si deve intanto all'attribuzione di molti degli altri artisti

ultima istanza Celant, chiaramente in stretta collaborazione con la galleria di Sperone[194], opta per la già sopra ricordata stretta selezione di italiani. Con la partecipazione al numero-catalogo di "Studio International" certamente Celant trova quel riconoscimento internazionale cui ambisce in questo momento, sancito anche dall'arrivo, verosimilmente per la prima volta e per circa un paio di settimane tra fine giugno e luglio 1970, di Siegelaub a Torino[195], durante *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (**fig. 55-56**). La tappa italiana del viaggio europeo di Siegelaub è certo un segnale importante, e giunge dopo due soggiorni a New York compiuti da Celant quello stesso anno, sui quali è bene soffermarsi per approfondire un altro importante riferimento internazionale cui il critico italiano e la sua mostra a Torino "reagiscono".

I.3.3. Information */ 3: mostre a New York*

Il primo dei due viaggi del critico italiano a New York nel 1970 si svolge a partire dal 10 marzo[196], ed è inteso soprattutto a raccogliere notizie su un progetto di mostra come *Information*, curata da Kynaston McShine per il Museum of Modern Art, di cui Celant è già a conoscenza all'inizio dell'anno[197]. È una mostra per molti versi cruciale, a cominciare

stranieri indicati da Celant ad altri critici coinvolti nel progetto, più facilmente – ed economicamente – in contatto con gli esponenti della ricerca internazionale, ma resta comunque un'indicazione suggestiva, sulla quale si tornerà nel capitolo seguente.

[194] A titolo d'esempio, il lavoro di Penone da riprodurre nel fascicolo viene spedito direttamente da Pierluigi Pero per conto della galleria, cfr. la lettera ds., s.d. [ma post 2 maggio 1970], ivi.

[195] Cfr. la minuta ds. di lettera a Celant del 15 giugno 1970 in cui annuncia l'arrivo a Torino tra una decina di giorni, e la minuta di quella spedita nello stesso giorno a Michel Claura dove indica nel 25 giugno la data d'inizio della sua permanenza nel capoluogo piemontese. In una bozza ms. di lettera a Peter Townsend data 7 agosto 1970, si legge: "I traveled to Italy and spent 2 weeks at the sea (with Mario Merz), the returned to N.Y. in July" (ibid.). A quel soggiorno risalgono tre fotografie conservate nelle miscellanee di fotografie dei Siegelaub Papers, datate giugno 1970 e scattate sulle montagne piemontesi, nelle quali si vedono anche Daniel Buren, e Mario e Marisa Merz (Siegelaub, [I.A.119]. MoMA Archives, NY). Ringrazio Pierluigi e Valentina Pero per l'aiuto nell'identificazione delle persone ritratte.

[196] G. Celant, lettera ms. a L. Lippard, 28 febbraio 1970, Lucy R. Lippard papers, box 5, fol. 4, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. Si veda anche quanto scrive a Passoni in vista della mostra torinese: "Dopo il 10 marzo partirò per New York, per cui vorrei incontrarti molto prima per sapere cosa ne pensi del mio progetto di mostra. Gradirei infatti conoscere qual'è [sic] la tua idea sulle varie sezioni: mostra, film, diapositive, catalogo, in modo da recarmi in America con le idee chiare sul modo di agire" (G. Celant, lettera ds a A. Passoni, s.d., n. prot. 1/3, 210, 2 febbraio 1970, SMO 685, ACMT).

[197] Nella lettera a Mallè del gennaio 1970 già più volte citata si ricorderà che Celant, per promuovere il

dal titolo, e completa il quadro di quei riferimenti statunitensi così importanti nell'aggiornamento di Celant sui temi del cortocircuito tra arte e critica sotto il profilo del processo informativo e documentario, di cui già da qualche tempo il clima artistico newyorkese risente al punto da offrire già diverse opzioni all'interno di un approccio critico comune, come è il caso della 'mostra-archivio' *Art Concepts from Europe* organizzata da Pierre Restany alla galleria di Alfredo Bonino proprio nel marzo 1970[198] e soprattutto di *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, curata da Donald Karshan[199] al New York Cultural Center: la mostra inaugura il 10 aprile, ma dura fino ad agosto, e se verosimilmente Celant ha modo di conoscerne l'officina nel primo soggiorno, certamente la vede nel secondo viaggio americano del 1970, in maggio[200]. L'esposizione, oltre a suscitare un notevole

progetto torinese, scrive che "in questa maniera il museo di Torino si troverebbe allineato al Museo d'arte Moderna di New York che ha in programma la stessa mostra, però ad ottobre" (Id., lettera ds. a L. Mallè, s.d., n. prot. 1/1, 33, 12 gennaio 1970, ivi). La mostra si svolge in realtà dal 2 luglio al 20 settembre 1970, cfr. NEW YORK 1970e.

[198] *Art Concepts from Europe*, a cura di Pierre Restany, New York, Bonino Gallery, 10-28 marzo 1970. Non sembra esistere catalogo della mostra, che viene presentata dal curatore stesso, cfr. RESTANY 1970b. Destinata poi a spostarsi nella sede di Buenos Aires della galleria, la mostra rientra tra gli sforzi programmatici con i quali Restany proprio a cavallo del 1970 tenta da un lato di mantenere vive le implicazioni novorealiste a lui care e dall'altro di trovare, nel quadro degli sviluppi recenti dell'arte e della critica, un'opzione alternativa al canone fissato in Europa dalle mostre di Amsterdam e Berna. In questa circostanza, come da presentazione sopra citata del curatore su "Domus", la galleria viene trasformata in un "deposito d'archivi, una banca di idee" poiché ai cinquanta artisti invitati da ogni parte d'Europa viene chiesto di spedire, coi mezzi più vari, progetti, idee, "concetti" destinati non a essere realizzati, ma ad essere raccolti in ampie cassettiere a disposizione del pubblico. Il visitatore, assistito dal personale della galleria, può scegliere quali progetti visionare da una lista a disposizione all'ingresso, così da costruirsi un proprio percorso. Tra i partecipanti, si annoverano l'olandese Marinus Boezem, il tedesco Peter Brüning, l'italo-francese Gina Pane, gli italiani Eugenio Carmi, Bruno Contenotte, Paolo Icaro, Elio Marchegiani e Germano Olivotto, i francesi Christian Boltanski, Michel Journiac, Alain Kirili, Jean Legac e Jean-Michel Sanejouand, Alex Mlynarcik dalla Cecoslovacchia, Alina Szapocznikow dalla Polonia, il greco Constantin Xenakis, e ancora Antonio Dias e David Lamelas. Si tratta quindi di una compagine molto eterogenea di artisti e in larga parte estranea o liminare – per ragioni artistiche o generazionali – nel sistema europeo dell'arte concettuale, e pure ad esse affine. Celant avverte il "rischio" di eccessivo sfrangiamento e apertura del fronte delle tendenze artistiche recenti soprattutto lavorando a *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, come testimonia la risposta ad Aldo Passoni, che lo avverte del desiderio espresso dalla gallerista Françoise Lambert di includere anche Lamelas nella mostra: "Per Lamelas e le altre decine di richieste come questa credo bisogna soprasedere [sic] poiché ogni gallerista ha come minimo 2 o 3 nuovi artisti poveri dell'ultima ora, cioè 1969. Appena si è sparsa la notizia ho già ricevuto almeno 20 richieste di artisti per essere esposti […]. I nomi della mostra coprono il vero panorama di questa tendenza, oggi ci saranno oltre 100 artisti che si muovono in questa dimensione. La moda dilaga e bisogna guardare date e lavori" (G. Celant, lettera ms., 25 aprile 1970, n. prot. 1/9, 534, 29 aprile 1970, SMO 685, ACMT).

[199] Studioso di arte e soprattutto collezionista di grafica contemporanee, Karshan dal 1964 lavora al Museum of Graphic Arts ed è tra i fondatori, nello stesso 1970, del New York Cultural Center, cfr. RICHARD 2009, p. 111.

[200] Il secondo soggiorno si svolge all'inizio di maggio – entro il 22 del mese (cfr. la minuta ms. di telegramma

interesse soprattutto perché è la prima mostra nella quale viene istituzionalizzato il termine 'Conceptual Art', si caratterizza per la presenza esclusiva e "perturbante" di lavori su carta, soprattutto dichiarazioni e testi a stampa[201], esposti in teche o appesi al muro dietro pellicole di plastica come opere d'arte usuali, con l'eccezione di alcune installazioni come la *Information Room* di Joseph Kosuth[202]. La mostra è un viatico per molti temi sviluppati poi in *Information* e messi in agenda da Celant: la composizione stessa del catalogo, concepito come antologia di testi e articoli degli artisti espositori è forse un precedente all'ampia sezione dedicata alla "voce" degli artisti nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*[203]. Al di là delle opere esposte – comunque degne di nota, ad esempio per l'esaustiva presentazione del lavoro di On Kawara, rivendicata anche dal curatore come prima vera sanzione del ruolo cruciale dell'artista tra le tendenze più recenti – l'aspetto forse più interessante dal punto di vista dell'approccio di Celant ai modelli internazionali è

a Ian Wilson, SMO 685, ACMT), e prima della chiusura della mostra di Merz da Ileana Sonnabend (che termina il 13 del mese) ed è teso soprattutto a terminare la raccolta di diapositive e film sull'arte americana da proiettare poi in mostra (G. Celant, lettera ds. a L. Mallè, 21 aprile 1970, n. prot. 1/7, 537, SMO 685, ACMT).

[201] Alla mostra partecipano i membri di Art & Language, Rick Barthelme, Barry, Iain Baxter, Bochner, Buren, Donald Burgy, Ian Burn, James Lee Byars, Roger Cutforth, Dibbets, Haacke, Huebler, Kaltenbach, Kawara, Kosuth, Kozlov, Nauman, Oppenheim, Saul Ostrow, Piper, Ramsden, Ruscha, Venet, Ian Wilson e Weiner.

[202] La recensione di Hilton Kramer sul "New York Times" restituisce lo sconcerto di vedere materiali in buona parte stampati esposti come pezzi unici, e descrive l'installazione di Kosuth, composta di due tavoli da studio ricoperti di libri e xerocopie di tutti i testi fondamentali – artistici (libri e magazine di critica d'arte), filosofici (la filosofia del linguaggio di Wittgenstein o Riley) ecc. - della costruzione teorica dell'artista e, di conseguenza, di una parte importante del sistema dell'arte concettuale, che ad *Art after philosphy* di Kosuth deve molto (cfr. KRAMER 1970). Il lavoro di Kosuth è riprodotto a corredo della pungente recensione di Peter Schjeldahl sempre sul "New York Times", cfr. SCHJELDAHL 1970. Anche gli artisti di Art & Language organizzano una Press Room per documentare l'attività teorica della rivista, cfr. NEW YORK 1970b, pnn. Tra gli altri partecipanti, secondo le indicazioni del catalogo, Barry presenta il "resoconto" scritto di un pezzo della *Inert Gas Series* (l'intervento con lo xeno del 5 marzo 1969) e le frasi di *It Is Wholly Indeterminate* (pubblicate in Italia nello stesso periodo all'interno del libro senza titolo dell'artista americano edito da Sperone, cfr. BARRY 1970), Buren il testo *Beware!* (vedi la nota seguente), On Kawara *13.620 days*, i faldoni di *I met*, *I got up*, *I read* e *I went*, *CODE* e *Confirmations*, Kosuth anche cinque delle sue *Investigations* di *art as idea as idea*, Ruscha i suoi libri fotografici, Weiner *DISPLACED* e *A GLACIER VANDALISED*. Tra gli artisti che invece non presentano lavori testuali, Bochner espone alcuni *Measurement pieces*, Dibbets una *Perspective Correction*, uno *Shadow Piece* e un *Postcard Piece*, Kaltenbach le sue *Plaques* e una *Time Capsule*, Nauman due *sound tapes* e alcune fotografie, Venet le foto di *New York Stock Exchange Transactions*. A sé, inevitabilmente, Douglas Huebler con la combinazione di testo e fotografie di *Location Piece # 5 (Massachusetts-New Hampshire)* e *Duration Piece # 8 (Global)*. Cfr. NEW YORK 1970b, pnn.

[203] E forse risente di quell'istanza archivistica suggerita già nel 1968 da Battcock nella sua antologia sul minimalismo, vedi *supra*, p. 58.

il breve testo scritto da Karshan su un foglio sciolto inserito nel catalogo, e certamente noto al contesto italiano per la sua immediata ripubblicazione su "Flash Art"[204]. Animato verosimilmente dalla volontà di sgombrare il campo da definizioni vaghe e troppo comprensive di lavori di natura molto diversa tra loro – come ancora succede ancora con *Art in Process IV*, chiusa alla fine di gennaio del 1970[205] – l'autore lucidamente separa la più radicale Conceptual art, da lui appellata anche 'Post-Object Art', da tutti quei lavori che contemplano dei 'conceptual aspects', delimitando dunque per la prima volta con cristallino rigore le categorie e lo statuto delle varie forme di arte post-minimalista[206] e definendo con precoce chiarezza i fondamenti del concettuale:

> Post-Object Art is based on the premise that the idea of art has expanded beyond the object or visual experience to an area of serious art 'investigations'. That is, to a philosophical-like inquiry into the nature of the concept 'art' so that the working procedure of the artist not only encompasses the formulation of works, but also annexes the traditional one of the critic[207].

[204] Cfr. KARSHAN 1970a. Successivamente il testo viene pubblicato anche nel fascicolo del settembre 1970 di "Studio International", cfr. KARSHAN 1970b.

[205] La mostra, quarta di una serie di sei esposizioni organizzate da Elayne Varian nella Contemporary Wing del museo del Finch College di New York, un college femminile dedicato agli studi umanistici, accoglie lavori di Carl Andre, Lynda Benglis, Mel Bochner, Bill Bollinger, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Eva Hesse, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Van Buren e Lawrence Weiner, radunati sotto un'ampia definizione di Conceptual art, laddove l'interesse degli artisti per l'idea più che per l'opera finita induce Varian a includere opzioni molto diverse, e soprattutto a sostenere il primato dei condizionamenti spaziali e ambientali nella determinazione della forma dell'opera: "On of the basic differences between traditional and the new conceptual art is that the conceptual artist is more interested in the idea than in the finished piece. Whether the final work of art is constructed by the artist is, with a few exceptions, unimportant to him, but size is, as the piece must relate to the actual space in which it is to exist and specifications for this are determined by the artist. Conceptual art is cerebral, intense with an emphasis on the properties of the material and the idea" (E.H. Varian, *Foreword and Acknowledgement*, in New York 1969c, pnn). Come si vedrà a breve, le parole spese da Varian individuano un'arte che per Karshan è connotata da "Conceptual aspects", ma non è vera "Conceptual art", laddove quest'ultima è collocata in uno spettro che va da On Kawara a Joseph Kosuth.

[206] Le questioni legate alla rapporto tra gli artisti e la presentazione delle loro ricerche, in termini sia di confronto con i sistemi critici sia di una più ampia ricerca di uno statuto sociale e culturale della propria arte, sono temi già molto sentiti a New York quando Karshan organizza l'esposizione. Il caso forse più lampante del dibattito in corso tra gli artisti stessi su tutti i temi messi in agenda poi dalla critica e nelle mostre che si stanno qui osservando, è la trascrizione curata da Lucy Lippard di una conferenza svoltasi il 17 marzo 1969 al New York Shakespeare Festival Theatre nell'ambito di una rassegna chiamata "Issues in art", nella quale Carl Andre, Michael Cain del collettivo Pulsa, Douglas Huebler e Ian Wilson, coordinati da Seth Siegelaub e con ampi interventi dal pubblico di Robert Barry e Joseph Kosuth, affrontano la questione del tempo come condizione non solo del lavoro artistico – in termini sia processuali sia come soggetto del lavoro (temporalità o atemporalità) – ma anche della sua presentazione, fruizione e dialogo con la società contemporanea, pubblicata in forma di articolo su "Art International" nel novembre 1969 (cfr. LIPPARD 1969b).

[207] KARSHAN 1970a. La premessa del testo è la necessità, tutta americana, di separare le ricerche più recenti a quelle di radice minimalista, cui l'autore – citando Judd e LeWitt – attribuisce comunque il ruolo di

Forse la volontà tassonomica del titolo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* si deve anche all'avvertimento di una inapplicabilità alle ricerche poveriste e a quelle ambientali di una così rigorosa definizione del concettuale, e dalla conseguente volontà di svincolarsi dall'approccio iniziale – quello del periodo di lavorazione del volume *Arte Povera*, segnato dall'inclusiva istanza "dematerializzante" (non de- o post-oggettuale) dell'arte indicata nell'articolo di Lippard e Chandler[208] – di giocare quasi sulla prossimità e per certi versi sull'intercambiabilità delle varie etichette attribuite all'arte post-minimalista[209]. La complessità di una scena artistica nella quale alle asserzioni più radicalmente concettuali sembrano opporsi opzioni basate invece sulle situazioni ambientali e sulle premesse fisiche del lavoro artistico[210], è certo una delle ragioni

avviamento della svolta, ma che ritiene comunque distanti. Per Karshan la vera incarnazione dell'arte concettuale è il lavoro di Kosuth, e anche quello di On Kawara, mentre le poche righe dedicate ai lavori che presentano dei 'conceptual aspects' – di fatto tutte le sperimentazioni fotografiche documentate in mostra – mostrano un appiattimento sull'unica concezione della macchina fotografica come "an opinion-less copying device".

[208] Colpisce del testo di Karshan l'assenza di un riferimento alla materialità dell'opera. Al contempo, il riferimento all'oggetto ha un significato ben preciso nel contesto critico americano dal dopoguerra in poi, connotato, come noto, dalla dimensione "oggettuale", opaca, della superficie dell'opera d'arte indagata da Greenberg e dalla "objecthood" formulata dai suoi seguaci. Se si pensa al lungo elenco di nomi inclusi nell'articolo di Lippard e Chandler sulla "dematerializzazione" dell'arte – compresi anche alcuni esponenti della generazione minimalista – si spiega, per converso, la selezione e le variazioni terminologiche della mostra di Karshan. Che un dibattito fosse in corso all'epoca a New York sulle possibilità di definizione più o meno "aperta" delle nuove tendenze alla luce del tema dell'oggetto e della materialità del lavoro artistico, è noto, e comprovato da diverse fonti: nel caso in questioni, articoli come quello sulla "de-objectification" firmato da Ursula Meyer per "Arts Magazine" nell'estate 1969 segnano un punto di passaggio dalla "de-materialization" di Lippard alla "post-object art" di Karshan (cfr. MEYER 1969).

[209] Certamente la possibilità di vedere a New York, durante il secondo soggiorno, l'antologica di Robert Morris al Whitney offre a Celant una prospettiva per certi versi opposta a quella della mostra di Karshan. La coraggiosa impostazione storicizzante di ripercorrere il lavoro dell'artista fin dalle prime prove pre-minimaliste e ancora legate alle asserzioni neodadaiste di Jasper Johns del 1962 si radica nella volontà di presentare un lavoro di autentica scultura, secondo l'indirizzo dato dalla curatrice Marcia Tucker nel saggio in catalogo, nel quale l'autrice ritrova nel lavoro di Morris l'applicazione di una psicologia della percezione, dove l'esibizione e la riduzione a chiarezza delle implicazioni tattili, tecniche, processuali e visive della forma è in realtà l'occasione per riflettere sulle modalità sempre nuove della percezione come primo, insostituibile approccio dell'esperienza, e quindi dell'arte. Quasi in risposta alla "Post-Object Art" di Karshan, Tucker propone una ricerca artistica nella quale è l'oggetto innanzitutto a occupare lo spazio dell'arte originando tutte le possibili domande sulla nostra esperienza del mondo: "Morris' ideas can only be understood by our experience of the work itself. Because ideas are evoked by an object does not mean that these ideas can be understood apart from it. What we remember,finally, is not an idea about the thing, but the thing itself" (M. Tucker in NEW YORK 1970a, p. 11).

[210] Si tenga presente che negli stessi mesi in cui il New York Cultural Center ospita *Conceptual Art and Conceptual Aspects* e il Whitney Museum l'antologica di Morris, il Jewish Museum organizza la rassegna *Using Walls*, nelle due differenti iniziative *Indoors* e *Outdoors*, rivolte proprio a rappresentare il lavoro di artisti appartenenti alle tendenze più svariate – da Buren ad Allan D'Arcangelo, da Rayman a Weiner, da

dell'ampio spettro documentario di *Information*, la mostra del Museum of Modern Art dell'autunno 1970 di cui Celant è a conoscenza da inizio anno.

Presentata al museo in forma di più articolato progetto già dalla primavera 1969[211], la mostra sembra sulla carta fissare un modello che il progetto torinese di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* segue, laddove le intenzioni di McShine sono quelle di aprire la rappresentanza della scena artistica anche all'architettura, soprattutto alle opzioni di quella che sarebbe stata chiamata di lì a poco "architettura radicale". Scrivendo in merito ad Arthur Drexler, allora curatore del dipartimento di architettura e design del museo, McShine presenta la mostra così:

> …my exhibition "information" is primarily concerned with the strongest international art movement or "style" of the moment which is "conceptual art", "art povera", "earthworks", "systems", "process art", etc. in its broadest definition. The exhibition will demonstrate the non-object quality of this work and the fact that it transcends the traditional categories of painting, sculpture, photograph, film, drawing, prints, etc.[212]

Nei fatti, la rassegna assume un aspetto in buona parte molto diverso da quella torinese, e inevitabilmente più caotico agli occhi dei commentatori[213], poiché non vuole

Bochner a Robert Wiegand – accomunati dalla necessità della parete e dello spazio, o quello scatolare dell'interno o quello monumentale dell'esterno, per il proprio lavoro, cfr. NEW YORK 1970c-d.

[211] Inizialmente la mostra avrebbe dovuto prevedere anche interventi in altre zone della città e persino la realizzazione dei lavori di alcuni artisti nel loro Paese d'origine e la conseguente esposizione in mostra di documenti relativi a quei progetti. Si veda Ken Allan, *Understanding* Information, in CORRIS 2004, p. 144. Purtroppo, durante la permanenza di chi scrive a New York nell'a.a. 2014-2015, il fondo relativo a *Information* negli Exhibitions Files del Museum of Modern Art era inaccessibile a causa del progetto di digitalizzazione dei files di tutte le mostre del museo. Solo un fondo molto eterogeneo, composto in buona parte di materiali librari raccolti da McShine in vista della preparazione della mostra e dalle risposte dei vari artisti invitati, era consultabile. I dati sulla storia dell'esposizione provengono quindi dal saggio di Allan sopraccitato e da MELTZER 2006.

[212] K. McShine, lettera ad A. Drexler, 5 febbraio 1970, cit. in CORRIS 2004, p. 148.

[213] In particolare, Gregory Battcock sottolinea su "Arts Magazine", basandosi sulle informazioni reperite prima dell'esposizione, la difficoltà di una mostra in cui il materiale esposto, quello preannunciato e quello pubblicato sul catalogo non trovano spesso corrispondenza, e che non intende definire e fare chiarezza sulla ricerca artista contemporanea, e al contempo vede in *Information* il primo caso compiuto di applicazione della nuova figura di curatore, più attento alla comunicazione di un proprio approccio culturale che ai dati dell'arte, senza considerare la qualità effettiva delle diverse ricerche artistiche e le difficoltà di includere posizioni spesso eterodosse entro un unico riferimento, anche politicamente mancato (perciò *Misinformation* sarebbe stato forse più appropriato, cfr. BATTCOCK 1970a). In parte sulla stessa linea d'onda si pone il riferimento alla mostra all'interno del punto fatto da Les Levine per "Studio International" sulla situazione dell'informazione come parametro creativo e valutativo dell'arte stessa: una mostra senza selezione artistica precisa, di fatto finalizzata a fare del curatore stesso l'artista unico della mostra, e inevitabilmente irrisolta nel compromesso per cui la musealizzazione di queste esperienza ne sembra decretare anche la morte (cfr. LEVINE 1971, pp. 265-266). Sorprendente la recensione di David Shapiro su "Art News", dove otto complesse metafore e traslitterazioni letterarie descrive il senso di totale identificazione tra opera d'arte e

solo accogliere tutte le voci della ricerca artistica contemporanea, in qualsiasi medium sia sia espressa, ma anche tutte le istanze culturali, sociali e politiche che ad essa sono associate, in primis le vicende legate all'Art Workers Coalition, la cui pregnanza diventa inevitabile nel momento in cui la mostra vuole essere anche un'occasione di apertura e di polemica interna da parte del Museum of Modern Art, cioè una delle due istituzioni artistiche newyorkesi – l'altra è il Metropolitan Museum – maggiormente bersagliate dalle critiche, dagli scioperi e dai boicottaggi dell'AWC[214]. Le immagini dell'allestimento di *Information* (**fig. 57-60**), caratterizzate dalla concentrazione di molti lavori e materiali documentari di vario genere nei medesimi spazi, certo restituiscono un quadro imparagonabile alla mostra torinese, programmaticamente segnata dalla concessione di un ampio spazio a ciascun artista; d'altro canto, al di là dell'apparente "ecumenismo" della mostra[215], *Information* è chiaramente ispirata, nelle intenzioni e nelle parole del curatore,

operazione critica e l'autoreferenzialità di quell'arte e di quel modo di esporla in museo, in una continua metafora entomologica basata sul reimpiego del termine zoologico "conceptacle" in ambito di concept art (cfr. SHAPIRO 1970).

[214] Ivi, pp. 146-148, 151. Si tenga presente che la mostra apre nella calda estate di scioperi e proteste anti-bellici condotti dagli artisti a boicottaggio delle iniziative del Metropolitan Museum, e poi in polemica con l'ambiguo atteggiamento del Museum of Modern Art (cfr. le aperture espresse dal nuovo direttore del museo, John Hightower, in un'intervista a Lil Picard all'interno di un articolo sull'attività dell'AWC, PICARD 1970, pp. 20-24; per un resoconto sulle vicende dell'estate 1970 si veda BAKER 1970). Alcuni lavori presentati dagli artisti, tra cui quello forse più celebre, *MoMA Poll* di Hans Haacke, risentono di questo clima (**fig. 58**). Sotto questo profilo il progetto di McShine si allinea ai *number shows* di Lucy Lippard, ai quali lo accomuna anche l'insolita – e politicamente rilevante negli Stati Uniti del 1970 – apertura ad artisti latinoamericani. Anche se alcuni hanno inquadrato la loro presenza in una dinamica comunque egemonica che vede la rappresentanza nordamericana ed europea egemonica (CAMNITZER 2007, pp. 188-190), è comunque significativo che dei 93 espositori, nove siano latinos – e solo Rafael Ferrer impiantato negli Stati Uniti -, tra cui il collettivo Grupo Frontera, connotato da istanze fortemente politiche (cfr. NEW YORK 1970e).

[215] La varietà dell'ispirazione della mostra è ribadita anche in catalogo da una sezione conclusiva che raccoglie immagini di varia natura e provenienza accostate senza soluzione di continuità, forse ispirata dall'impaginazione del giornale "Newspaper" (CORRIS 2004, p. 146): alcuni contenuti trasmessi alla NASA durante l'allunaggio del 1969, la grande muraglia cinese, le famose foto *La terre en lévitation* e *Saut dans le vide* con Yves Klein, *3 Standard Stoppages* e *Handmade Stereopticon Slide* di Duchamp, fotografie dei Black Panthers, *Yard* di Allan Kaprow, immagini tratte da film brasiliani che raccontano le esasperate condizioni sociali e politiche del Paese in forma drammatica (lo still da *Antonio das Mortes* del 1969) sia comica (*Macunaima*, che sarà distribuito negli USA solo nel 1972), pagine del "New York Times" dedicate alla guerra in Vietnam, frammenti di film culto per le proteste giovanili come *Sympathy for the Devil* (versione USA di *One plus one*) e *Weekend* di Godard, la prima mostra di Gutai del 1955 e la famosa pagina del quarto fascicolo della rivista "Gutai" con il collage dalla recensione sul giornale delle forze americane "Pacific Stars and Stripes" con il titolo *Art is a Hole in the Ground*, una foto di Che Guevara a doppia pagina, la fotografia di due mani che rollano un joint, immagini da Woodstock, la fotografia di *Wall of Oil Barrels* di Christo, pagine di riviste di settore dedicate ai collettivi architettonici Ant Farm e Archigram, il manifesto del primo "Earth Day" del 22 aprile 1970, l'iconica immagine del Flower Power scattata da Bernie Boston il 21 ottobre

all'idea di arte contemporanea categorizzata in *Conceptual Art and Conceptual Aspects* come arte rigorosamente concettuale e quindi non oggettuale da un lato, e dal modello unico fissato da Marshall McLuhan dall'altro, con una conseguente attenzione alle componenti di sistema proprie della nozione di "informazione" che, pur se passibile delle diverse letture date dagli artisti, combina l'estetica dell'informazione con la tecnologia[216]:

> Those represented are part of a culture that has been considerably altered by communications systems such as television and film, and by increased mobility. Therefore, photographs, documents, films, and ideas, which are rapidly transmitted, have become an important part of this new work. This has led to an intellectual exchange and an international community of artists[217].

La convergenza tra ricerca tecnologica e artistica sotto il segno dell'informazione è

1967, la partita a scacchi di Duchamp e Eve Babitz fotografata da Julian Wasser al museo di Pasadena nel 1963 e un immagine dalla performance *Reunion* ideata da John Cage con lo stesso Duchamp nel 1968, uno degli schemi del *Blueprint for Counter Education* creato da Maurice Stein con Larry Miller a partire dal pensiero di Marcuse e McLuhan, il manifesto dell'esposizione *Poetry must be made by all! Transform the world!* svoltasi nell'estate 1969 al Modern Museet di Stoccolma, il poster *And babies?* disegnato dall'AWC in collaborazione con il MoMA, immagini e articoli sulla *Grand Orgy to Awaken the Dead* organizzata da Yayoi Kusama nell'agosto 1969 al museo, la celebre inquadratura dei cimiteri militari di *Oh! What a Lovely War* - film antimilitarista di Richard Attenborough del 1969 -, manifestazioni di nativi americani, uno still da *Bike Boy* – film di Andy Warhol con Bridgit Polk – o la celebre fotografia *Dust Breeding* con cui Man Ray riprende il *Grande Vetro* di Duchamp. A queste, si aggiungono diverse immagini "italiane": le fotografie dei progetti interattivi dedicati ai bambini al Moderna Museet di Stoccoloma, documentate su "Domus" nel 1969 (SYDHOFF 1969, p. 47), quelle del servizio di presentazione sulla stessa rivista della poltrona *Sacco* di Gatti, Paolini e Tedoro, uno dei motivi ispiratori dell'allestimento voluto da McShine per *Information* (DOMUS 1969a, p. 30), stills da *Fellini Satyricon*, *Il seme dell'uomo* di Marco Ferreri e *Zabriskie Point* di Antonioni (la famosa scena degli accoppiamenti nel punto eponimo della Death Valley), l'installazione dei cavalli realizzata da Kounellis all'Attico di Roma nel 1969, il manifesto della personale di Fabro alla Galleria de Nieubourg di Milano nel 1969 con l'*Italia d'oro* (esposto anche in mostra, **fig. 63**). Cfr. NEW YORK 1970e, pp. 144-191.

[216] Gli scritti di McLuhan svolgono un ruolo cruciale nella costruzione del progetto di *Information*, come testimoniano i molti documenti del suo pensiero, come tutti i fascicoli del 1969-70 della sua "DEW-LINE Newsletter", raccolti tra i materiali propedeutici ed infine esposti nella rassegna (Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [1.11.a-b]. The Museum of Modern Art Archives, New York). Per approfondire l'influenza del pensiero di McLuhan, sia nella nozione di "villaggio globale" sia nell'attenzione alla "museum communication" cui dedica un seminario al Museum of the City of New York nel 1967, cfr. Corris 2004, pp. 151-157. La funzione della mostra nel solco delle indagini allora diffuse tra artisti e critici statunitensi sullo statuto dell'informazione come condizione interpretativa del sistema globale da un punto di vista estetico e tecnologico è approfondita in MELTZER 2006, pp. 121-132.

[217] Così McShine negli acknowledgements del catalogo, cfr. NEW YORK 1970e, pnn. Il breve contributo del curatore all'interno del catalogo ribadisce e articola le implicazioni di sistema legate alle nuove asserzioni "informazionali" della ricerca artistica recente: l'intercambiabilità dei diversi media a disposizione degli artisti, il predominio dei mezzi di comunicazione nella costruzione della realtà e di un discorso sul mondo ma al contempo l'imprevedibile campo di opzioni con i quali gli artisti possono rileggere e impiegare i mezzi, l'affermazione di un "villaggio globale" nel quale gli artisti si spostano, comunicano, "trasmettono" le proprie opere da un luogo all'altro, con in conseguente décalage del "medium is the message" di McLuhan e del rapporto centro-periferia in favore di un "decentramento" dei luoghi di lavoro e vita degli artisti che, come già ricordato, è tema caro anche a Lucy Lippard (cfr. K. McShine, *Essay*, in NEW YORK 1970e, pp. 138-141).

tema precipuo del contesto culturale e critico statunitense: la nozione di informazione per Celant si declina nel senso di un'attività di documentazione e di neutralità dell'atto critico[218], non certo nei termini di elaborazione tecnologica di un messaggio e di dialettica tra significato e significante nel medium impiegato[219]. Ciò premesso, i punti di contatto e confronto tra *Information* e *Conceptual Art Arte Povera Land Art* esistono, e sono almeno di tre ordini.

Il primo riguarda lo spazio concesso ai film e ai video d'artista. Se nel caso della mostra torinese sicuramente il precedente di *Gennaio 70* esercita un peso, tuttavia l'ampia selezione e la messa in dialogo di produzioni italiane e straniere, certo non con i grandi numeri della scelta di video e film rappresentata nel museo americano[220], si motiva nella

[218] Il contributo al catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* segna forse il punto di massima tangenza tra le opzioni critiche di Celant e il contesto americano, laddove la scelta di impostare un "sommario" pone il contenuto dell'operazione critica in cortocircuito con la forma "editoriale" che essa assume (cfr. TORINO 1970C, pnn). In ogni caso, alcune tracce del riflesso in Italia del dibattito americano sull'arte "di sistema" sono facilmente rintracciabili e certamente note al critico genovese, si veda soprattutto l'inchiesta sulla situazione artistica in Francia – dove pure l'attenzione alla tecnologia in chiave cinetica è un tema cruciale – e Stati Uniti curata da Anna Nosei Weber e Otto Hahn per "Metro" nel 1968, con i contributi di critici e artisti tra cui Dan Graham, Kaprow, Judd, LeWitt e Smithson (cfr. NOSEI WEBER-HAHN 1968). Significativamente, il fascicolo di "Metro" dove è pubblicata l'inchiesta figura tra i materiali raccolti e consultati da McShine per la preparazione di *Information* (Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [1.57]. The Museum of Modern Art Archives, New York).

[219] L'importanza del tema del rapporto arte-tecnologia nel contesto newyorkese è comprovata dall'attività di Jack Burnham, già scultore nei primi anni Sessanta e docente alla Northwestern University. Nel 1968 pubblica un volume cruciale in cui rilegge la storia della scultura del XX secolo alla luce delle implicazioni sociali e culturali degli apporti tecnici e scientifici del progresso materiale, in un'ottica comparativa con le funzioni della scultura nelle società antiche (cfr. BURNHAM 1968), e nell'autunno dello stesso 1970 cura al Jewish Museum *Software*, una mostra centrata proprio sul rapporto tra tecnologia e arte concettuale, e sull'impiego dei mezzi di comunicazione da parte degli artisti (NEW YORK 1970f; cfr. l'ampia recensione della mostra, in rapporto proprio con Information, redatta da Dore Ashton per "Studio International", ASHTON 1970). L'esito certo più maturo di tutte le indagini condotte in questi anni, e del confronto con altre opzioni, come *Information*, è *The Structure of Art*, un volume del 1971 dove, per stessa ammissione dell'autore, le ipotesi tecnologiche degli anni precedenti sono ricondotte entro una più attenta indagine sulle fonti teoriche della linguistica e della teoria dell'informazione e dell'antropologia strutturale (cfr. BURNHAM 1971). Per approfondire la figura di Burnham e degli artisti concettuali più attenti agli apporti della tecnologia, cfr. SHANKEN 2002, SKREBOWSKI 2006 (visionato in data 3 giugno 2016), e MELTZER 2006, p. 125.

[220] Certamente la selezione dei film da parte di McShine influisce sulla scelta operata da Celant sul fronte degli autori stranieri, dei quali infatti i lavori esposti a Torino sono in buona parte presenti poi anche a New York (è il caso dei film di Baldessari, Beuys, Oppenheim e Serra), almeno stando alla lista pubblicata in catalogo di circa 130 film, pur con la specificazione che alcuni non si sono potuti proiettare per inconvenienti tecnici. Uniche eccezioni sono *Some of Red Seconds* di Barry e *Rub Down* di Sonnier, presenti solo a Torino. Anche *Hard Core* di De Maria, presentato in anteprima a Torino durante la mostra, si ritrova nella lista di proiezioni di *Information*. Sul fronte invece degli Italiani, il film in comune tra le due mostre è solo *SKMP2* di Patella (cfr. la lettera con cui Patella informa il direttore Mallè dell'acquisizione di due copie del film dal museo americano in occasione di *Information*; L. Patella, lettera ms. a L. Mallè, 17 maggio 1970, n. prot.

volontà di riconoscere spazio a questo medium recente maturata da Celant a contatto con la realtà statunitense e con le notizie circolanti sulla mostra del MoMA. Il museo torinese non proietta i film all'interno dell'avveniristica *Information Machine* firmata da Ettore Sottsass jr. per Olivetti nel 1968, utilizzata nella mostra newyorkese (**fig. 61**)[221], tuttavia i documenti d'archivio e le recensioni di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* testimoniano il peso dato alle proiezioni, svoltesi in diversi spazi del museo, nell'allestimento della mostra.

Il secondo termine di confronto è la concezione del catalogo della mostra (**fig. 62**). Chiaramente alla luce dei cataloghi di Lippard e Siegelaub, McShine esplicita una concezione "organica" della mostra, nella quale il catalogo è parte integrante dell'esposizione e veicolo delle visione complessiva del curatore[222]. È esattamente, come si è visto, lo stesso approccio di Celant, per il quale il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* non è altro che una sezione della mostra, in cui i testi critici assumono un ruolo peculiare. Se la presenza di un nutrito quanto selezionato apparato bibliografico in entrambe le pubblicazioni può di fatto rimandare ad altre "mappe concettuali" già predisposte in alcune cruciali iniziative dell'anno precedente[223], il vero punto d'incontro tra

E/L, 12/1, SMO 685, ACMT), mentre dalla lista in catalogo si apprende la presenza di *Costretto a scomparire* di Baruchello e, sotto il nome di Arte Povera, della registrazione su videotape di tutte le azioni filmate presentate come sezione "video-recording" a *Gennaio 70*, per una durata complessiva di circa un'ora e mezza. Per l'elenco di tutti i film e video, cfr. NEW YORK 1970e, pp. 193-198.

[221] Il dispositivo viene presentato nello stand Olivetti del Salone della Tecnica di Torino nel settembre 1968 ed è documentato su "Domus" come "la Macchina dell'informazione detta anche Jukebox dell'immagine o Caramella didascalica" (cfr. SOTTSASS 1968, p. 36): si tratta un'ampia struttura circolare composta da quaranta schermi per la proiezione simultanea a continua di materiali filmici, pensata appositamente per le mostre e per essere facilmente trasportabile in quanto composta di unità smontabili di poliestere rinforzato montate su una struttura metallica. Nell'allestimento americano il *Visual Jukebox* o *Information Machine* è documentato nel catalogo della mostra insieme ad alcuni progetti (NEW YORK 1970e, p. 194). Sul macchinario e il suo funzionamento all'interno del peculiare allestimento di *Information*, cfr. STANISZEWSKI 1998, pp. 277-282.

[222] "My essay is really in the galleries and in the whole of this volume" (NEW YORK 1970e, p. 141). L'aspetto che immediatamente colpisce nel catalogo di *Information* è la scelta di ricorrere a caratteri dattilografici nella composizione di tutti i testi, un dato certo non casuale e che, nella comune volontà di includere nel medesimo piano di qualsiasi lavoro in mostra quello che usualmente è considerato un apparato, si riallaccia alla uguale scelta adottata da Lippard nelle schede dei cataloghi di *557,087* e *955,000* e soprattutto a cataloghi come quello di *Konzeption/Conception* del 1969 e alla pubblicazione delle interviste a Barry, Huebler, Kosuth e Weiner curata da Siegelaub per il catalogo di Prospect 69 (cfr. la minuta ds. della lettera in cui si raccomanda con Jurgen Harten e Konrad Fischer di pubblicare i testi e le traduzioni tedesche "typed", Siegelaub, [I.A.64]. MoMA Archives, NY).

[223] In parallelo con la messe eterogenea di materiali esposte in mostra e con la sezione di fotografie del catalogo sopra citata, la bibliografia di *Information* è un'ampia ricognizione che accoglie non solo i principali

i due progetti è il contributo che Lucy Lippard firma per entrambe le pubblicazioni, e che se nel catalogo torinese viene rubricato come "indice", in quello di *Information* è inserito nella sequenza alfabetica delle pagine dedicate agli artisti partecipanti alla mostra, e perciò compare, come lavoro dell'artista Lippard, tra Sol LeWitt e Richard Long. Il legame tra i due testi è molto stretto, dato che vengono elaborati simultaneamente e in poco tempo da Lippard[224] durante uno dei suoi frequenti soggiorni a Carboneras, in Spagna, nella primavera del 1970, e che la struttura a indice pensata per il testo torinese avrebbe inizialmente dovuto ispirare anche il contributo per il catalogo di *Information*, se non fosse stato per una "assenza" di informazioni sufficienti sugli artisti e i lavori inclusi nel progetto al tempo della sua redazione. Al posto di un indice Lippard elabora comunque un testo diviso in tre parti, ciascuna strutturata come una lista di citazioni o riferimenti elaborati secondo un complesso sistema di istruzioni e anagrammi lessicali, tanto rigoroso quanto basato su condizioni del tutto aleatorie. Ne deriva un "situation/text" - secondo la definizione dell'autrice – intitolato $A_1B_2S_{19}E_5N_{14}T_{20}E_5E_5\ \ I_9N_{14}F_6O_{15}R_{18}M_{13}A_1T_{20}I_9O_{15}N_{14}$

testi degli artisti e dei critici coinvolti nelle ricerche documentate in mostra, ma anche i riferimenti culturali che ispirano le rivisitazioni critiche proposte (dagli scritti d'arte di Baudelaire, a McLuhan, da Cage a Duchamp, da Gombrich a Huizinga, da Malevitch a Mao Tse-Tung, da Levi-Strauss a Marcuse, da Quine a Sontag a Wittgenstein), e una vasta bibliografia storiografica, sociologica e antropologica sulle implicazioni politiche dell'attività degli artisti e del sistema di comunicazione (come il libro di Berger sulla realtà artistica sovietica, la ricognizione di Brown sulle tecniche di persuasione, i testi di Buckminster Fuller, le indagini di Keniston e Roszak sull'alienazione sociale della gioventù americana degli anni Sessanta). Le uniche voci italiane riguardano l'edizione americana di *Arte Povera* di Celant, il fascicolo 6-7 (primavera 1970) del periodico "Che fare" dedicato all'avanguardia artistica, e la rivista "Domus" come fonte di costante aggiornamento sull'arte recente (cfr. NEW YORK 1970e, pp. 200-205). La bibliografia di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, circoscritta al quinquennio 1966-1970, si limita solo a contributi legati alle nuove ricerche artistiche, offrendo semmai ampio spazio agli interventi di critici e artisti statunitensi a dimostrare l'aggiornamento compiuto da Celant: tra le opere di carattere generale figurano solo il volume del 1969 e il fascicolo de' Foscherari sull'arte povera curati dallo stesso Celant, *Autoritratto* di Carla Lonzi, e poi l'antologia sulla minimal art di Gregory Battcock e lo *Xerox Book* di Siegelaub, cfr. TORINO 1970C, pnn. In questo senso, la bibliografia del catalogo torinese amplia e articola le indicazioni essenziali offerte nella "Algemene bibliografie", anch'essa circoscritta dal 1966 in poi, pubblicata nel catalogo di *Op Losse Schroeven*, cfr. AMSTERDAM 1969, pnn.

[224] Significative le parole impiegate da Lippard in una lettera a Siegelaub dell'aprile 1970: "Also tossed off and sent off a couple of quaint little contributions to Kynaston's catalogue and Germano's. Couldn't do the index for the former, as material didn't get here in time, damn. Instead did an idiot thing involving AWC problems that MOMA probably won't print (but I do think the trustees and artists should have the mutual pleasure of each other's company more often, don't you?) Can't get too involved with that stuff while am so into book and will undoubtedly be sorry I sent them out" (L. Lippard, lettera ds. con correzioni ms., 22 aprile 1970, Siegelaub, [I.A.82]. MoMA Archives, NY).

$A_1N_{14}D_4$ $O_{15}R_{18}$ $C_3R_{18}I_9T_{20}I_9C_3I_9S_{19}M_{13}$, che ha molti punti di vicinanza con l'indice pensato per l'esposizione di torinese, e per capire il quale è forse utile riportare la premessa scritta da Lippard in nota alla prima pagina:

> The following instructions were sent to Kynaston McShine in lieu of an Index to the INFORMATION catalogue, for which the necessary information did not arrive in time. When I realized it would not, I decided to substitute some absentee information arrived at by chance. I opened a paperback edition of Roget's Thesaurus to ABSENCE, hoping to get some ideas. The book had been given to me, second-hand, by a friend in December 1969; I had not opened it until this point (Wednesday, April 15, 1970, 3:30 PM, in Carboneras, Spain). When I did so, I found not only the entry above (now cut and revised) but two red tickets, unused, inscribed as follows: Museum of Modern Art, FILM RESERVATION Wednesday Afternoon 3:00 PM Showing NOT FOR SALE Keller Printing Co. New York; the numbers on them were 296160 and 296159. These tickets determined the initial framework for the following situation/text. Quotations from and debts or references to the works of the following persons are included in it: Art Workers Coalition, Gaston Bachelard, Robert Barry, Frederick Barthelme, D.E. Berlyne, Mel Bochner, John Cage, Marcel Duchamp, Dan Graham, Latvan Greene, Douglas Huebler, William James, On Kawara, Joseph Kosuth, R.D. Laing, Sol LeWitt, Marshall McLuhan, Ad Reinhardt, Saint-Beuve. L.R.L[225].

Certamente il quadro di riferimenti elencati alla fine si ritrova nell'indice redatto per *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, e la componente aleatoria del prelievo del lemma "assenza" dal Thesaurus dei vocaboli inglesi di Peter Mark Roget[226] e del ritrovamento dei due biglietti numerati per una proiezione di film al Museum of Modern Art determina la struttura dell'intero testo, di fatto strettamente apparentato con le operazioni logico-aleatorie di molta arte concettuale statunitense. Infatti, dopo la presentazione di una rielaborazione della voce "absence" del thesaurus, mirata a selezionare tutti i sinonimi e i contrari e le espressioni relative alla nozione di assenza come ritiro da un luogo o una situazione, a evidente metafora di un atto critico inteso a lasciare libero il campo dell'intervento artistico, il saggio di Lippard inizia con la prima di tre parti, introdotta da

[225] NEW YORK 1970e, p. 74.
[226] Il ricorso a questa pubblicazione non è certo casuale, pensando alle ricerche statunitensi che, nell'ambito dei cortocircuiti verbovisuali intesi come presentazione di un nuovo statuto linguistico del lavoro artistico, ricorrono a dizionari e repertori di vocaboli e termini. Il Thesuarus di Roget è ad esempio alla base della *Second Investigation* condotta da Joseph Kosuth nel 1968 (in parte rappresentata proprio ad *Information*), composta di estratti da quel repertorio pubblicati nello spazio pubblicitario di giornali e quotidiani (cfr. ALLEN 2011, p. 39).

una citazione sul gioco come componente situazionale e dialettica tra istruzioni e libertà d'azione. L'autore della frase è riportato traslitterando in cifre ciascuna delle lettere che ne compongono il nome, secondo un gioco di sostituzioni alfanumeriche che ricorre per tutti gli autori dei passi citati nel saggio, la cui chiave è esplicitata dal titolo stesso del contributo di Lippard, da cui si capisce che l'associazione di lettere e numeri segue il principio sequenziale dei due sistemi alfabetico e numerico: la decrittazione consegna il nome di Marshall McLuhan[227]. Sotto gli auspici del teorico dell'informazione e dei sistemi di comunicazione, la prima parte del saggio è una lista alfabetica per cognome di tutti gli espositori, corredata da una citazione per ogni voce, selezionata dal patrimonio della biblioteca del Museum of Modern Art in base a un complicato sistema di combinazione delle sequenze alfabetiche e delle somme delle cifre che compongono i numeri di serie dei due biglietti trovati da Lippard nell'edizione paperback del thesaurus di Roget da cui è nata l'intera architettura del testo[228]. La seconda sezione del testo è certo quella più vicina all'indice per il catalogo torinese, e inanella in sequenza citazioni prelevate da quelle fonti cruciali per il dibattito critico statunitense, e per il percorso personale di Lippard, da cui vengono attinte anche molte delle voci dell'indice già analizzate in precedenza[229]. La sequenza di dichiarazioni tese ad argomentare la destituzione dell'interpretazione in favore

[227] "Games are situations contrived to permit simultaneous participation of many people in some significant pattern of their own corporate lives" (MCLUHAN 1964, p. 245, cit. in NEW YORK 1970e, p. 74).
[228] Ivi, pp. 74-79. Chiaramente il sistema prevede anche delle istruzioni da seguire nel caso in cui il cognome dell'artista non figuri nell'indice dei libri della biblioteca del museo, basate innanzitutto sulla ricerca del cognome con il maggior numero di lettere in sequenza uguali a quelle del cognome dell'artista. Nel caso degli artisti italiani, solo i riferimenti a Pistoletto e Prini conducono a due fonti ad essi riferibili (due articoli di "Art International", rispettivamente BLOK 1969, p. 51, e DORFLES 1969, p. 37), mentre per Paolini, Penone e Sottsass la ricerca viene stornata rispettivamente sul trecentista senese Paolo di Giovanni Fei, il manierista toscano Luca Penni e sull'artista cinetico venezuelano Jesús-Rafael Soto (cfr. NEW YORK 1970e, p. 78).
[229] Si tratta di prelievi da McLuhan, Saint-Beuve, James, Bachelard, Laing, Reinhardt, Cage e Berlyne, i cui nomi sono ovviamente sempre crittografati sotto forma di sequenze numeriche. Vi sono anche due citazioni da Latvan Greene, figura, come già ricordato (*supra*, p. 55), inventata da Lippard come una specie di alter ego, cui sono affidate delle riflessioni che riscrivono in forma più sintetica quanto già espresso nell'articolo sulla de-materializzazione dell'arte del 1968 (l'alternativa tra azione e idea nella definizione statutaria delle ultime ricerche artistiche, cfr. LIPPARD-CHANDLER 1968) e nella conferenza del 1969 al Nova Scotia College of Art and Design di Halifax.(la frammentazione come necessaria forma di adeguamento della critica alla nuova arte, cfr. gli appunti pubblicati in KENNEDY 2012, p. 27), cfr. NEW YORK 1970e, p. 80.

di una “assenza” del critico si chiude con l'indicazione di affidare al pubblico dei fogli su cui appuntare tutti gli eventuali errori riscontrati in mostra o sul catalogo, e di pubblicare poi i commenti più faceti in forma di recensione su periodici di settore. Come già ricordato, vi è un profondo sostrato politico nelle indicazioni di Lippard, lo stesso che viene esplicitato nella terza e ultima parte del saggio in sei istruzioni tutte relative alla messa in discussione del Museum of Modern Art come istituzione, alla lotta pacifista contro la guerra in Vietnam, al riconoscimento dei diritti di qualsiasi minoranza[230]. La misura della distanza tra il modello statunitense qui indicato, orchestrato tra le operazioni di Siegelaub e Lippard e variamente riassunto da McShine[231], e la sua interpretazione italiana offerta da Germano Celant risiede, come già ricordato, nell'assenza di esplicite implicazioni politiche da parte di quest'ultimo nella propria riformulazione del concetto di “informazione” come asse portante di un nuovo intervento critico con cui approcciare la nuova arte[232]. Significativamente, anche un critico comunque distante da Celant e da quel

[230] La nota conclusiva recita: “Xerox and publish as an insert to the catalogue of the INFORMATION exhibition, all available information on any extant proposed reforms concerning artist's rights, such as rental fees, contracts, profile-sharing, artists' control over works sold, shown, etc.” (ivi, p. 81).

[231] Si tratta non solo di una visione di sintesi sulle diverse opzioni critiche della scena newyorkese, ma anche di una loro interpretazione nel senso della strutturazione di un sistema vero e proprio, inteso come rete di comunicazione e distribuzione di informazioni nel quali si intendono inclusi gli artisti stessi. In questo senso McShine interpreta una linea già presente nella coscienza artistica (cfr. le indicazioni sulla “oral communication” e sull'identificazione della temporalità con il progresso tecnologico espresse da Wilson e Andre in LIPPARD 1969b, pp. 21-22) e soprattutto critica statunitense, come dimostrano l'articolo di “Artforum” firmato da Jack Burnham nel settembre 1969, con il quale diverse esperienze artistiche e curatoriali – Siegelaub compreso – di quell'anno vengono rilette alla luce di una ricerca concentrata sulla processualità come costruzione e interpretazione di un sistema, con tutte le implicazioni tecnologiche e di teoria dell'informazione del caso (cfr. BURNHAM 1969).

[232] Non a caso molti degli *statements* pubblicati nella sezione del catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* dedicata ai profili e alle didascalie dei lavori degli artisti coinvolti toccano proprio i nodi dell'informazione e della documentazione come nucleo della nuova ricerca artistica, ribadendo quindi il cortocircuito tra arte e critica di cui l'apparente silenzio del critico è diretta conseguenza. Si vedano, a titolo d'esempio: la sequenza logica di dichiarazioni sul processo espressivo del lavoro artistico e le sue possibilità di ricezione enunciate da Kaltenbach già in occasione di *One Month* nel marzo 1969 (cfr. SIEGELAUB 1969b, p. 16); la famosa presentazione del proprio lavoro in termine di documentazione delle possibilità spazio-temporali pubblicata da Huebler su *January 5-31, 1969* (SIEGELAUB 1969a, pnn); la copia dell'appunto manoscritto redatto da Mel Bochner su una delle dieci schede di accompagnamento alla *Measurement Series* esposta alla mostra *Art in Process IV* tra 1969 e 1970 (cfr. NEW YORK 1969c, pnn; MÜLLER 1969-1970b, p. 55); la dichiarazione di Jan Dibbets – in cui spicca la frase “I don't make the ETERNAL work of ART, I only give visual information” - già pubblicata in *Arte Povera* (CELANT 1969a, p. 103); l'articolo *Anti-form* di Robert Morris (cfr. MORRIS 1968); la *Introductory Note by the American Editor* pubblicata da Kosuth sul secondo fascicolo di “Art-Language” nel 1970 (rist. in LIPPARD 2001 (1973), pp. 146-149); la dichiarazione

sistema di promozione del concettuale che si va delineando tra Europa e Stati Uniti e nel quale si inserisce, ovvero Pierre Restany, quando ripercorre secondo il proprio punto di vista la situazione artistica in crisi a New York nello stesso fascicolo di "Domus" del giugno 1970 nel quale presenta la propria mostra *Art Concepts from Europe* alla Bonino Gallery, non può non includere il critico genovese nel panorama critico emergente intorno a quelle ricerche artistiche, e con un interessante inquadramento rispetto ad altri colleghi italiani:

> Ciò che conta in questo momento a New York è il cambiamento della psicologia collettiva, la volontà di apertura, di ricerca, di informazione; che si manifesta anche nella *nuova attitudine della critica che è venuta in luce, imperniata sull'osservazione e la testimonianza umana, e non sulla promozione sistematica*. I giovani critici che rappresentano questa nuova attitudine – Lucy Lippard, Gregory Battcock, John Perreault, David Bourdon e qualche altro, come Grégoire Muller, nuovo venuto a New York – incarnano la *dimensione americana '70 del dubbio e della ricerca*. […] Che differenza con l'Europa! La critica europea più preparata, e più avanzata, si preoccupa ancora, e "istintivamente" di una "continuità" culturale. Non ha fatto il salto. Tenuto conto dell'urto fra le generazioni, Tommaso Trini o Achille Bonito Oliva usano il linguaggio che avrebbe usato Argan alla loro età e in un uguale contesto. […] In questo momento, e in questo senso, la differenza fra Europa e USA è enorme. E non ha a che vedere con l'intelligenza o con la qualità dell'impegno critico dei diversi individui; è un fenomeno, è un modo di reagire, proprio dell'Europa. Da cui sono già estranei, tuttavia, alcuni casi: Celant in Italia, i promotori della land-art in Germania, il gruppo dei giovani critici parigini di "Chroniques de l'Art Vivant" (Olivier Nanteau, Cathérine Millet) e, forse, il critico dell'arte concettuale Michel Claura[233].

È all'interno della geografia di rapporti tratteggiata "in presa diretta" da Restany che Celant sembra volersi muovere all'apertura del decennio, ed è in questo solco che si spiega l'esperienza cui egli approda immediatamente dopo *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, ovvero la fondazione degli *Information Documentation Archives*, cui si accennerà in conclusione.

---

di Haacke dalla seconda parte del catalogo di *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (cfr. NEW YORK 1970b, p. 32); le *Sentences on Conceptual Art* pubblicate da Sol LeWitt inizialmente sul quinto numero di "0-9" del gennaio 1969 e tratte forse dalla riedizione su "Art-Language" del maggio 1969 (cfr. ALBERRO-STIMSON 1999, pp. 106-108).

[233] RESTANY 1970c, p. 44 (corsivi nel testo).

I.3.4. *Italiani a* Information

Il terzo ambito di confronto tra la mostra torinese e *Information* è la selezione degli artisti, poiché i due progetti condividono molti nomi, e non solo – come prevedibile – stranieri, bensì anche italiani: scorrendo il catalogo della mostra, oltre alle figure già ricordate[234], si incontrano i nomi di Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pisoletto ed Emilio Prini. Dai pochi documenti d'archivio a disposizione, la scelta dei quattro artisti risponde a ragioni diverse, laddove Pistoletto è nome ben noto negli Stati Uniti ormai da alcuni anni, al contrario degli altri tre.

Il caso di Paolini è quello forse più delicato; dal catalogo e dai documenti dell'esposizione risulta inviato il lavoro titolato *Raphael Urbinas MDIIII* del 1968 (**fig. 64**), anch'esso, come *Saffo (II)* esposta a *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, già presentato alla personale dell'artista alla Galleria De Nieubourg di Milano del 1969[235]. Si tratta di una minuscola "riproduzione fotografica in grandezza naturale" su tela emulsionata montata su tavola "della luce nel portale del tempio dipinto da Raffaello ne «Lo sposalizio della Vergine» cm 3,4 x 4,8"[236]. Dai documenti d'archivio si evince che l'opera non viene esposta pur se spedita[237], presumibilmente in ragione dell'incompatibilità delle indicazioni di

[234] In sintesi, le presenze italiane in mostra già citate sono: Gianfranco Baruchello (film), Luciano Fabro (la locandina della personale milanese del 1969), Luca Patella (film), Ettore Sottsass (il *Visual Jukebox*) e tutti i film degli artisti partecipanti a *Gennaio 70* riversati in unico videotape. Presumibilmente McShine viene a conoscere la ricerca filmica di Baruchello e Patella attraverso il catalogo dell'ottava Biennale di arte contemporanea di San Benedetto del Tronto del 1969 (una copia del catalogo è conservata in Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [II.11.b]. The Museum of Modern Art Archives, New York), nella quale, all'interno di una sezione apposita dedicata al cinema indipendente, vengono presentati proprio *Costretto a scomparire* di Baruchello e *SKMP2* di Patella, poi selezionati per *Information* (cfr. SAN BENDETTO DEL TRONTO 1969, pnn). Riguardo a Fabro, l'archivio di materiali raccolti per la mostra comprende anche i cataloghi delle personali dell'artista a Milano nel 1965 e 1969 e a Torino nel 1968 (cfr. MILANO 1965-1969b; TORINO 1968b).

[235] Cfr. DISCH 2008, vol. 1, cat. 157, p. 177; vol. 2, pp. 912-913

[236] Così recita la didascalia dell'artista stesso nel catalogo della personale da De Nieubourg, cfr. MILANO 1969a, pnn. Il lavoro, con la medesima didascalia, è già riprodotto nel dicembre 1968 su "Collage", a corredo di una recensione di Gillo Dorfles di Revort 2 a Palermo (cfr. DORFLES 1968b, p. 71).

[237] Nell'impossibilità di consultare l'archivio relativo alla mostra, chi scrive ha potuto comunque riscontrare queste informazioni tramite i documenti messi a disposizione da Maddalena Disch, che ringrazio. Da quei documenti (Reg. 934, The Museum of Modern Art Archives, New York), si ricava la notizia dell'arrivo dell'opera a New York e della sua non inclusione tra le opere esposte (cfr. anche la checklist della mostra, ivi).

allestimento dell'artista – relative alla necessità di esporre il lavoro in una stanza vuota o, a fronte delle prime resistenze di McShine, su una parete vuota[238] – con il display finale della mostra, teso a restituire il senso della complessità del sistema di informazione e comunicazione moderno attraverso la sovrapposizione e la compresenza ravvicinata di opere tra loro anche molto distanti. L'unica partecipazione effettiva dell'artista è quindi la pagina a lui dedicata in catalogo, dove figura l'opera che avrebbe dovuto essere esposta[239]. Tra tutte le esclusioni operate dal curatore della mostra, quella del lavoro di Paolini[240] dev'essere stata presumibilmente quella meno gravosa, poiché le indicazioni di allestimento e il tipo di opera inviate dall'artista ne denunciano chiaramente l'estraneità da

[238] Nel questionario inviato da McShine a tutti gli artisti invitati in mostra, compilato in data 18 aprile 1970, Paolini specifica che il lavoro deve essere sistemato "al centro della parete di un vano a sé stante, in cui non interferiscano altre opere", secondo un disegno allegato (Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.68]. The Museum of Modern Art Archives, New York). All'indomani dell'evidente diniego di McShine ad adottare una simile prassi espositiva, l'artista scrive: "I receive your telegram now. If it's impossible for you to build the space I suggested in my project, it will be enough to place the piece in the middle of a completely free wall" (cfr. G. Paolini, [traduzione] lettera ds. a K. McShine, 16 maggio 1970, ibid.).

[239] NEW YORK 1970e, p. 108. La pagina ripropone, tradotta in inglese, la didascalia che accompagna il lavoro nel catalogo De Nieubourg, sempre secondo le indicazioni di Paolini nel questionario inviato da McShine, al quale allega per l'appunto la pagina del catalogo milanese come modello da seguire (Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.68]. The Museum of Modern Art Archives, New York).

[240] Sempre dalla copia di una lista presente nell'archivio del MoMA relativo alla mostra e messa a disposizione da Maddalena Disch, si scopre che alla fine della selezione dei partecipanti e dell'allestimento la rassegna ha dovuto fare a meno di: *Seven Books* di Carl Andre (in realtà poi esposti in un duplicato della tiratura originale), *Self-Burrial* di Keith Arnatt (di cui altri cinque lavori sono esposti), *Lecher System* del gruppo britannico di Art & Language (il cui lavoro è già ampiamente documentato in catalogo, sia come collettivo sia per ciascuno dei membri), il film di documentazione di *MoMA Ice Piece* realizzato da Rafael Ferrer il 30 giugno 1970 (comunque le fotografie dell'azione e un altro lavoro sono presenti), *Light Corner Piece* di Barry Flanagan (comunque presente in mostra con due lavori), otto fotografie di Hamish Fulton (in mostra c'è un lavoro fotografico in quattro pannelli *Untitled*), due faldoni di *I Got Up* di On Kawara (già presente in mostra con cinque faldoni di *I Met*, dodici telegrammi di *Confirmation Series* e comunque sei mesi di cartoline postali da New York della serie *I Got Up* prestate da Konrad Fischer), il *Titled (Art as Idea as Idea)* di Joseph Kosuth dedicato alla definizione di *Radical* e *The Synopsis of Categories* e *The Sixth Investigation (Art as Idea as Idea). Proposition Two* dello stesso artista (comunque presente in mostra con l'iconico *One and Three Chairs*, acquistato dal museo per l'occasione, tre lavori *Titled (Art as Idea as Idea)* e *The Second Investigation (Art as Idea as Idea), Class Three: Physics, V. Mechanics*), cento acquerelli di Bruce McLean (di cui tre lavori sono esposti), due degli *Holograms* di Nauman, il libro fotografico *34 Parking Lots* di Ed Ruscha (altri quattro sono in mostra), un non identificato lavoro di Sanejouand, comunque documentato nell'esposizione, e 17 dei 39 photostats del lavoro di Erik Thygesen presente in mostra. La sorte di Paolini, per il quale l'esclusione del lavoro coincide con quella dell'artista stesso dalla mostra, sembra toccare anche a Robert Huot, Keith Sonnier (un non identificato video-tape) e Bernar Venet (*Untitled*, installazione con un televisore acceso solo su andamenti di borsa e programmi di matematica). Sempre dai documenti pare che anche il progetto di presentare il lavoro di Daniel Buren al posto degli spazi pubblicitari riservati al museo sui bus circolanti nei distretti di Brooklyn, Bronx, Queens e Staten Island non venga realizzato (cfr. Master Checklist, Reg. 0934, MoMA Archives, NY).

buona parte delle implicazioni linguistiche e processuali (per non parlare di quelle sociali o politiche) che accomunano molti dei partecipanti di *Information*. Del resto, alla sezione del questionario inviato dal MoMA in cui "If there is any further information that you think might be valuable or interesting, or if you care to make a general statement, we should appreciate it", Paolini scrive, citando una pubblicazione recente:

> Parafrasando lo scritto introduttivo alla mia ultima mostra, dirò: "Non posso affermare che la mia ricerca è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli errori di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia delle mie opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere[241].

Raphael Urbinas MDIIII, pur se precedente alla dichiarazione citata, sembra perfettamente in linea con queste parole, rientrando tra quei lavori nei quali lo sguardo

[241] G. Paolini, questionario ds. in data 18 aprile 1970, Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.68]. The Museum of Modern Art Archives, New York. Il testo viene pubblicato in prima battuta nel catalogo della personale alla Galleria Notizie di Torino del febbraio-marzo 1970 (cfr. TORINO 1970b, pnn) e riproposto, poco dopo la citazione nel questionario di *Information*, come introduzione in catalogo alla piccola antologica presentata nel padiglione italiano alla Biennale di Venezia di quell'anno (cfr. VENEZIA 1970, p. 73). Presumibilmente lo spunto di riflessione su Ingres viene rielaborato alla luce dell'antologia critica pubblicata nel volume dedicato all'opera completa del pittore nella collana dei "Classici dell'arte" Rizzoli, edito nell'aprile 1968, dove la scelta di Ettore Camesasca si appunta soprattutto su precoci indicazioni ottocentesche degli "errori" di Ingres nell'affrontare anatomie e dati di realismo e su riprese novecentesche del tema come chiave della modernità del pittore (particolarmente suggestivo per Paolini il passo di Palma Bucarelli, tratto dal catalogo della mostra *Ingres e l'Italia* dello stesso 1968, dalla critica intorno alla quale provengono molti dei contributi novecenteschi citati nell'itinerario critico, cfr. CAMESASCA 1968, pp. 9-13). La collana divulgativa di monografie Rizzoli è una fonte cruciale di prelievo per Paolini (cfr. la citazione di Cavalcaselle e Crowe ripresa dall'itinerario critico del volume su Piero della Francesca e pubblicata in *Una lettera sul tempo*, cfr. TORINO 1968d, p. 2, e il saggio relativo di Flavio Fergonzi in MILANO 2016, p. 26), e il volume su Ingres è certamente utilizzato dall'artista, come dimostrano i casi già noti del dettaglio della mano di Poussin da *Apoteosi di Omero* impiegato in *Poussin, che indica gli antichi come esempio fondamentale* del 1968 (DISCH 2008, vol. 1, cat. 153, p. 174; ricondotto alle tavole del volume Rizzoli in VIVA 2011, p. 78) e la trascrizione esatta del commento all'opera perduta *Scipione col figlio e i messi di Antioco* nell'omonimo lavoro del 1970-71 (cfr. la scheda in DISCH 2008, vol. 1, cat. 222, p. 230). A questi casi si può ragionevolmente aggiungere il prelievo della copia dell'*Autoritratto* di Raffaello (CAMESASCA 1968, fig. 112, p. 101) sovrapposta all'immagine dell'originale in *L'invenzione di Ingres* (1968; DISCH 2008, vol. 1, cat. 154, p. 174. La sfasatura tra le due immagini si può ottenere solo impiegando una fotografia del quadro come quella pubblicata nel fascicolo Rizzoli, fortemente scorciata soprattutto sul lato sinistro, laddove il quadro originale del museo di Montauban mostra un respiro addirittura maggiore intorno alla figura rispetto al quadro di Raffaello), e l'ingrandimento dell'anno apposto alla firma del ritratto di Philibert Rivière in *Un segreto* del 1969 (ivi, cat. 192, p. 205), tratto da una tavola sinottica delle firme di Ingres in CAMESASCA 1968 p. 85. Se non fosse datato 1967 dall'artista stesso (anche se la prima attestazione bibliografica è nella monografia del 1972, cfr. CELANT 1972o, fig. 52, p. 53), quindi precedente alla pubblicazione del fascicolo Rizzoli, anche *Alain Robbe-Grillet* (DISCH 2008, cat. 142, p. 163) potrebbe ricondursi agilmente tra le opere ispirate dal volume, dato il suggestivo parallelismo tra Ingres e lo scrittore stabilito da André Pieyre de Mandiargues in un'intervista su "L'Europeo" realizzata in occasione della mostra romana dello stesso 1968, e citata tra gli ultimi brani dell'itinerario critico (CAMESASCA 1968, p. 13).

dell'artista sulla storia dell'arte tende, attraverso un reimpiego filologicamente attento ai dati materiali e visivi dei riferimenti prescelti, a restituire e a ridefinire il ruolo della visione, e del medium come filtro e tramite di essa, in una *mise en abyme* tra ciò che l'opera è materialmente e ciò a cui essa rimanda[242]: in questo caso, una porzione infinitesima di una tavola ben più grande restituisce tuttavia, presa in sé e isolata dal resto, il senso dell'infinita espansione di un dato del tutto visivo come è la luce, e il procedimento di restituzione dell'immagine attraverso la tecnica di riproduzione da fotografia dell'opera mette a fuoco la natura materiale, concreta dell'immagine nel suo farsi come elemento che statutariamente ne influenza la visione (il bianco di quella luce è uniformemente bianco nella misura in cui il filtro della riproduzione fotografica altera e talora radicalizza i valori di trasparenza dell'immagine)[243]. Ci si muove perciò in un ambito piuttosto lontano dagli interessi di McShine e di quel sistema critico e artistico cui *Information* primariamente si riferisce; del resto, in un poscritto alla lettera con la quale invita l'artista italiano a partecipare alla mostra, il curatore americano specifica di essere "particularly interested in the 1964 photographs of yourself"[244], indicando, verosimilmente con una svista nella data, in quelli che si possono grossolanamente chiamare 'autoritratti' eseguiti dall'artista dal 1965 in poi un punto di incontro con le proprie predilezioni, forse forzando la mano sull'uso auto-assertivo del medium fotografico nella costruzione dell'immagine. Alcuni di questi lavori sono documentati in pubblicazioni certamente note a McShine[245], il quale non è certo

[242] Per una approfondita trattazione della complessità dell'approccio di Paolini all'immagine e alla riproduzione fotografica, e per un'analisi del ruolo della mostra De Nieubourg del 1969 nel contesto di questa riflessione, si rimanda al saggio di Denis Viva in BANN-SOUTIF-VIVA-ZAMBIANCHI 2016, pp. 57-77.

[243] Per una più completa disamina dell'opera, si rimanda al saggio di Daniel Soutif, ivi, pp. 109-117. Verosimilmente il dettaglio riprodotto nel lavoro proviene dall'immagine a colori del fascicolo Rizzoli dedicato a Raffaello (DE VECCHI 1966, tav. II), cui l'artista ricorre anche per l'immagine dell'autoritratto del maestro urbinate incrociata con la copia di Ingres in *L'invenzione di Ingres* (ivi, fig. 54, p. 95).

[244] K. McShine, minuta ds. di lettera a G. Paolini, 21 marzo 1970, Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.68]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

[245] La selezione di immagini di Paolini su *Arte Povera* non prevede alcuno dei lavori cui verosimilmente McShine si riferisce, mentre include *Raphael Urbinas MDIIII* (Celant 1969a, p. 150). Tuttavia, l'archivio consultato da chi scrive al MoMA conserva due fascicoli di due riviste italiane, "Metro" e "Flash Art" (Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [I.57/II.11.a]. The Museum of Modern Art Archives,

del tutto estraneo alle vicende dell'arte italiana contemporanea[246]; in questo caso inoltre si può verosimilmente dedurre dai documenti il fondamentale ruolo giocato da Celant in qualità di promotore dell'arte povera in molti degli incontri effettuati nei soggiorni a New York, forte delle fotografie del proprio archivio in continua crescita[247].

Presumibilmente è attraverso il medesimo tramite che McShine invita Giuseppe Penone a partecipare alla mostra, forse prospettando un dialogo con la Land Art americana[248]. Con l'artista, che per il catalogo invia il calco a frottage dell'impronta della suola della propria scarpa destra (**fig. 65**)[249], si ripete un copione non dissimile a quello relativo a Paolini; infatti, la prima ipotesi di partecipazione alla mostra è un progetto

New York), che ospitano riproduzioni di queste opere: *D867* del 1967 compare a corredo della ricognizione sulla scena artistica torinese pubblicata da Lea Vergine sul fascicolo di "Metro" nel 1968 che è esattamente quello conservato da McShine (cfr. VERGINE 1968, p. 143), mentre *Diaframma 8*, *Delfo* (entrambi del 1965) e lo stesso *D867* sono pubblicati a fianco dell'articolo di Tullio Catalano su Paolini pubblicato su "Flash Art" dell'estate 1969 (cfr. CATALANO 1969).

[246] Sull'onda dell'interesse per la scena artistica italiana espresso da Alan Solomon all'indomani della sua partecipazione come curatore del padiglione americano alla cruciale Biennale di Venezia del 1964, McShine, ancora in qualità di curatore di pittura e scultura al Jewish Museum, organizza insieme all'Istituto Italiano di Cultura, in contemporanea con la tappa newyorkese (sempre al Jewish Museum) della mostra *Young Italians* curata dallo stesso Solomon, tra maggio e settembre del 1968 una mostra sull'arte italiana recente. La mostra di Solomon documenta il lavoro degli artisti più giovani riunendo, entro una forbice compresa tra le opzioni figurative più vicine a una formulazione pop di Pistoletto e le ipotesi più "concretiste" di autocertificazione dell'opera attraverso la propria oggettualità di Castellani, lavori di Adami, Alviani, Bonalumi, Castellani, Ceroli, Laura Grisi, Kounellis, Lombardo, Lo Savio, Mambor, Pascali e Pistoletto (cfr. BOSTON-NEW YORK 1968), mentre l'esposizione curata da McShine si concentra sulla generazione immediatamente precedente, presentando il lavoro di Carla Accardi, Enrico Baj, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Andrea Cascella, Ettore Colla, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Achille Perilli, Arnaldo e Gio' Pomodoro, Mimmo Rotella, Toti Scialoja (cfr. NEW YORK 1968b).

[247] Nella già citata lettera a Paolini del 21 marzo 1970, McShine specifica che Germano Celant è a conoscenza del progetto e può forse essergli d'aiuto nella scelta del lavoro da inviare (Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.68]. The Museum of Modern Art Archives, New York). In aggiunta, in una cartella miscellanea relativa all'Italia si trovano le xerocopie di una serie di immagini di lavori del periodo 1967-69 di Boetti che il curatore newyorkese rispedisce a Celant in agosto, sostenendo di conoscere già in parte il lavoro dell'artista (Ivi, [II.11.a]), a riprova del lavoro svolto dal critico genovese.

[248] Si tenga presente che in *Arte Povera* del 1969 Penone è rappresentato dalle foto di *Alpi marittime* accompagnate dalla descrizione dell'azione compiuta, cfr. CELANT 1969a, pp. 168-173.

[249] Cfr. NEW YORK 1970e, p. 110. Il foglio originale inviato a McShine è ancora conservato negli archivi del MoMA, cfr. Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.70]. The Museum of Modern Art Archives, New York. Nella lettera di accompagnamento l'artista si raccomanda che venga rispettata la grandezza naturale originale. È perfettamente in linea con la ricerca sullo statuto fenomenologico dell'impronta come indice immediato dell'identità che ispira lavori coevi come *Rovesciare la propria pelle*, e che in fondo, ribadita dalla tecnica stessa del *frottage* come rilievo di impronte, si ricollega alla sensibilità tattile del rapporto con la crescita naturale tipico del lavoro dell'artista fin dall'inizio (cfr. l'intervista a B. Buchloch in BUSINE 2012, pp. 16-19). Il contributo è in linea con il catalogo di *Gennaio 70*, nel quale Penone occupa le due doppie pagine a lui dedicate con un ricalco a grandezza naturale del proprio braccio (cfr. BOLOGNA 1970, pnn). Sul lavoro di Penone si tornerà nel capitolo successivo.

intitolato *Demagnetized Floor of a Room* (**fig. 66**), che prevede l'allestimento di tre file di specchi lunghe circa 580 cm e alte circa 3,8 cm disposte su due pareti opposte di una stanza, due su un muro in modo da toccare con il lato lungo il soffitto e il pavimento e una sull'altro a metà esatta della sua altezza complessiva[250]: il progetto, strettamente connesso a due installazioni del medesimo titolo già presentate a Lucerna e a Tokyo, viene rifiutato per incompatibilità con gli spazi espositivi a disposizione, e sostituito con l'invio di quattro fotografie da parte di Sperone[251]. Anche se non descritte nella checklist della mostra, sono verosimilmente identificabili in quattro collages fotografici del medesimo formato con i quali l'artista presenta altrettanti progetti, descritti sul retro in un'etichetta dattiloscritta della Galleria Sperone, nell'ordine: *Project for the expansion of an arm into a wall (mirrored tube inserted into a wall, 4' 10" from the floor. The size of the tube is proportional to the size of an arm)* (**fig. 67**), nel quale l'artista copre interamente una fotografia della galleria di Sperone incollandovi sopra un ingrandimento fotografico della propria pelle del braccio in cui ritaglia un foro circolare di circa 8 cm attraverso cui si vede l'immagine sottostante; *Project for the expansion of a section of a neck (ring of mirror placed in a room 5' from the floor)* **(fig. 68)**, nel quale poco sotto la metà di un'altra fotografia della galleria l'artista incolla un ingrandimento di formato rettangolare lungo quanto la base dell'immagine ritagliato da una fotografia del collo; *Project for the expansion of a head in a wall (a mirrored skull-cup inserted into a wall, 5' 2" from the floor)* (**fig. 69**), in cui l'artista ritaglia una fotografia del proprio volto di profilo in due

[250] Cfr. G. Penone, lettera e progetto ms., s.d., e questionario compilato in data 10 aprile 1970, Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.70]. The Museum of Modern Art Archives, New York. Per una presentazione più dettagliata del progetto, si rimanda all'analisi dell'installazione di Lucerna nel capitolo successivo.

[251] Cfr. G.E. Sperone, lettera ds. a K. McShine, s.d., Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.70]. The Museum of Modern Art Archives, New York. La checklist ds. della mostra riporta l'indicazione "Untitled. nd, 4 photographs. Collection Galeria [sic] Sperone, Turin" (cfr. Master Checklist, Exh. Reg. 0934, MoMA Archives, NY). In quella stessa lettera il gallerista torinese invia quattro copie di *Traces*, il libro che Lawrence Weiner realizza con la galleria e che si affronterà successivamente (cfr. WEINER 1970): presumibilmente una di queste rientra tra i "3 booklets" dell'artista americano citati nella lista delle opere in mostra.

bande rettangolari di diversa larghezza e le incolla su un foglio di carta fotografica bianco in modo da lasciare tra i due ritagli una sottile striscia lunga quanto l'intera fotografia; *Project to return the image of the eyes (mirrored contact lenses)* (**fig. 70**), in cui l'artista incolla due ritagli circolari della medesima veduta fotografica di una strada di Torino ripresa attraverso una lente convessa in corrispondenza delle pupille del proprio volto ripreso di fronte. Quest'ultimo lavoro è quello destinato ad ottenere maggiore fortuna, ripreso e in vari modi e spesso rifotografato dall'artista stesso[252]: è verosimile che la mostra di New York sia la prima occasione espositiva nel quale il lavoro è presentato, e le quattro fotografie insieme rappresentano certo, per la loro stessa tecnica esecutiva, i lavori originali, ripresi poi in un'edizione successiva insieme a una quinta fotografia[253]. La visione diretta di quello che presumibilmente è il primo stato di *Rovesciare i propri occhi* ne chiarisce significativamente l'esecuzione – un collage di fotografie, non una fotografia dell'artista con indosso un paio di lenti specchianti, come invece usualmente viene presentato[254] – mentre l'insieme delle quattro immagini rappresenta un punto nodale del

[252] Esiste ad esempio una fotografia, titolata *Overturn the Eyes*, nel quale le "lenti" proiettano un'immagine diversa da quella del fotocollage mandato a New York, che nel gennaio del 1971 viene esposta a *Formulation*, la mostra di Christopher Cook ad Andover, Massachusetts, di cui si parlerà in conclusione (cfr. ANDOVER 1971, pnn; per l'opera, si rimanda all'appendice C). Ancora, esiste un lavoro chiamato *Progetto per lenti a contatto* e datato 1972, nel quale l'artista ha ritagliato dalla medesima ripresa frontale del volto a colori gli occhi, sostituendoli con due ritagli di due palpebre chiuse (il lavoro è documentato in VADUZ 2010, pp. 246-247).

[253] Esiste infatti un'edizione in cinque copie in cui, sotto il titolo di *Svolgere la propria pelle*, sono raggruppate le quattro fotografie più un'altra versione, di formato orizzontale, sempre titolata Progetto per la dilatazione di un braccio nel muro. Ogni fotografia è titolata, firmata e datata sul retro "giugno 1970" (una serie è stata battuta all'asta da Christie's il 14 ottobre 2011, cfr. la scheda consultata il giorno 4 luglio 2016 al seguente link: http://www.christies.com/lotfinder/photographs/giuseppe-penone-svolgere-la-propria-pelle—5486393-details.aspx. Un'altra serie è conservata nell'archivio Penone. Ringrazio sentitamente Paola Tartaglino per le informazioni condivise). Si tratta del primo progetto tratto dai quattro lavori mandati a *Information*, realizzato immediatamente prima della loro spedizione a New York.

[254] Si consideri del resto che al 1970 le lenti a contatto non sono ancora un bene così diffuso ed economico, ed anzi sono talora tema di dibattito e motivo di dubbio non solo in ambito oculistico (cfr. MEDICO 1969), ma anche per tematiche di carattere psicologico (STAMPA 1970a; DONNE 1970) o di sicurezza urbana e stradale (STAMPA 1970b; DOTTOR X 1970). Le lenti a contatto specchianti quando Penone realizza i primi lavori sono semmai solo quelle lucide impiegate come artificio nei film fantasy o di fantascienza, e non senza danni per le cornee degli attori costretti a indossarle (solo per citare alcuni casi noti a chi scrive, quelle usate da Gary Lockwood per impersonare Gary Mitchell nell'episodio pilota *Where No Man Has Gone Before* del 1966 della serie televisiva *Star Trek*, oppure le lenti di Laurence Naismith nei panni di Merlino nel film musicale *Camelot* di Joshua Logan del 1967, e infine, in anni più tardi, quelle indossate da Yul Brynner nel film *West World* – in italiano *Il mondo dei robot* – nel 1973). Ciò detto, negli anni Settanta la sperimentazione e il

lavoro di Penone nel 1970, teso a un'indagine del proprio corpo come parametro di misura e campo su cui istituire nuove ipotesi di contatto "fisico" con lo spazio e l'ambiente, esattamente in linea con quanto già compiuto sugli alberi del bosco di Garessio e con le parole pubblicate in occasione di *Aktionsraum* a Monaco[255], e alla luce verosimilmente delle suggestioni che l'artista ricava in quegli anni dal modello di indagine naturale di Leonardo da Vinci[256]. Il medium fotografico consente in questo caso all'artista di congiungere alcune esperienze di misurazione e visualizzazione dei processi dell'esperienza fisica testate nelle opere presentate alla fine del 1969 alla galleria Sperone –

commercio di lenti a contatto sempre più comode (cioè non più rigide ma morbide e ossigenate) ed economiche si evolvono rapidamente (cfr. SLATT-STEIN 1972), e certamente tra le molte versioni di *Rovesciare i propri occhi* Penone negli anni successivi al 1970 indossa anche lenti a contatto specchianti, come ad esempio sembra visibile da una fotografia dell'artista pubblicata in VADUZ 2010, p. 246 (in cui si scorge la locandina di *Vitalità del negativo*, e perciò plausibilmente scattata dal 1971 in poi).

[255] "Penso che tutte le cose inanimate desiderino un contatto con gli esseri che normalmente sono considerati viventi; è questa una attesa infinita. […] Racchiudere il pensiero nelle cose è possibile con l'azione. Non esistono schemi per farlo e l'azione che si svolge nel tempo può essere brevissima oppure infinita, lo sconcertante è che debba in ogni caso esistere l'immagine" (PENONE 1970, p. 2, rist. in TORINO 1970C, pnn; vedi *supra*, p. 21). Non si può non citare un lavoro dell'artista americano Stephen Kaltenbach, titolato *Mirrored Contacts* e parte della serie *Personal Appearance Manipulation*, a sua volta parte degli *Street Works* concepiti dall'artista al suo arrivo a New York, nel quale Kaltenbach incolla su una fotografia del proprio volto, in corrispondenza delle pupille, due ritagli circolari della medesima veduta convessa di una strada. Il collage fotografico è datato talora 1968 (cfr. PARIS 2016, pp. 179, 237 – nel catalogo il lavoro è confrontato proprio con i collage di Penone), talaltra 1970 (così nel sito dell'esposizione online del proprio lavoro concepita e sovrintesa dall'artista stesso nel novembre 2015, accessibile al link: http://www.anotheryearinla.com/2015_StephenKaltenbach_Annotations18.htm#18), e in ogni caso esiste un disegno della collezione di Herbert e Dorothy Vogel, datato 1969, che è chiaramente riferito a questo progetto (cfr. la pagina relativa al lavoro nel catalogo online della collezione, consultato in data 11 luglio 2016: http://vogel5050.org/#works/76387; sulla collezione Vogel, si veda il saggio di Ruth Fine in BALL 2008, pp. 1-23). Tuttavia è un lavoro che non risulta esposto a nessuna delle mostre cui l'artista partecipa entro il 1970, e non viene neppure citato nelle interviste o negli articoli più importanti di quel periodo. È perciò improbabile che Penone fosse a conoscenza del lavoro di Kaltenbach, semmai è un caso significativo di contemporaneo approdo, in due artisti ed entro due ricerche profondamente diverse, a una medesima soluzione figurativa.

[256] L'attenzione per Leonardo da Vinci è nota, come documentato alcuni *Progetti per Leonardo* del 1969 di cui si parlerà nel capitolo seguente. Alcune pubblicazioni della fine degli anni Sessanta offrono infatti all'artista un ampio spettro delle indagini leonardesche sulla natura e sulla visione, come nel caso dell'antologia degli scritti curata da Anna Maria Brizio ripubblicata nel 1968. In essa, un capitolo dedicato integralmente al Ms. D di ottica, ripropone le indagini di Leonardo sull'occhio e i raggi luminosi che attivano la visione, nelle quali il tema della continuità tra le cose che la pupilla determina attraverso la visione viene condotto a conclusioni suggestive se confrontate agli interessi di Penone in quel momento: "L'occhio non sarà mai capace del vero termine che han le figure di qualunche corpo campeggianti in loco remoto … dico che lo stremo di tal corpo non fia noto in che parte di tal campo sia terminato […]: la virtù visiva non è in punto, come vogliano e prespectivi pittori, ma è tutta in tutta la popilla, donde penetran le spezie delli obbietti dentro all'occhio in maggiore spazio che non è tal popilla; ma tanto son li simulacri più noti, quanto essi fien più vicini al centro di tal virtù, posta in detto spazio, e tanto meno, quanto da tal centro è più remoto..." (cfr. BRIZIO 1968, p. 405).

inevitabile non pensare a una connessione tra *Sbarra d'aria* e la sezione rettangolare che attraversa la foto della galleria in *Project for the expansion of a section of a neck*[257]– con i successivi sviluppi di indagine sul corpo – si noti l'attenzione, nei tre progetti di natura ambientale documentati nelle fotografie esposte a New York, a definire l'altezza a cui collocare gli elementi nel muro e nello spazio, sempre aderente all'altezza effettiva delle parti del corpo dell'artista di volta in volta citate. Al contempo, le quattro opere testimoniano una nuova concezione della fotografia rispetto alle precedenti realizzazioni dell'artista con questo mezzo: nessuno dei quattro lavori si riferisce effettivamente ad un progetto da realizzare e forza la logica della percezione dell'immagine fotografica documentando improbabili inserzioni di calchi del corpo dell'artista nello spazio materiale di una stanza attraverso l'impiego dell'apparecchio fotografico non come strumento di documentazione, ma con un approccio di manuale riappropriazione del mezzo meccanico attraverso la pratica del ritaglio e dell'incollaggio delle fotografie in nuove composizioni. Tale impostazione, nuovamente in linea con i dibattiti sulla "veridicità" dell'immagine prodotta meccanicamente (**fig. 71**)[258], sembra riallacciarsi, attraverso lo sguardo allo sperimentalismo in ambito filmico in quegli anni[259], a un filone dada-surrealista che, come si vedrà anche nel capitolo successivo, potrebbe giocare un ruolo significativo nella

[257] Come nelle istruzioni relative ai progetti fotografici, così nella prima mostra personale da Sperone del dicembre 1969 Penone presenta tre lavori – *Indicazione del pavimento*, *Indicazione del muro* e *Sbarra d'aria* – attentamente allestiti in modo da visualizzare non solo lo spazio "fisico" della galleria ma l'esperienza "tattile" e percettiva dell'artista stesso, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 152.

[258] Si veda, a titolo d'esempio, un testo cruciale come *Artificio e natura*, nel primo capitolo del quale Gillo Dorfles discute le possibilità di contraffazione proprie dei mezzi di registrazione e di comunicazione, a cominciare dalla fotografia (DORFLES 1968a, pp. 35-49), di cui riporta anche una testimonianza con il ritratto del pittore Robert Duncan eseguito da Marianne Adelmann, un fotomontaggio accompagnato da una suggestiva didascalia: "La fotografia, nella sua resa in apparenza obiettiva del mondo esterno, è tra i più singolari mezzi di mistificazione. Qui l'elemento naturale del muro e dell'uomo sono fusi attraverso l'artificio meccanico in maniera da offrire un curioso esempio di interdipendenza di natura e artificio" (ivi, tav. 3).

[259] La suggestione della visione "convessa" dell'immagine fotografica nei ritagli delle pupille, e la sovrapposizione di immagini attuata attraverso il collage, può forse risentire anche di esperienze come quella di *Vedo, vado!* di Luca Patella, premiato a Venezia nel 1969 ed esposto a *Gennaio 70* a Bologna, perciò facilmente noto a Penone (alcuni fotogrammi significativi di suoi film sono riprodotti su "Domus" nel 1969, cfr. PIVANO 1969, p. 47).

formazione del vocabolario di Penone in quel momento (**fig. 72-74**). Le parole con cui Raoul Hausmann introduce il fotomontaggio, forse note a Penone, sono indicative della vicinanza di approccio e prospettive tra l'artista italiano e una sua probabile fonte:

> Furono essi [i dadaisti] i primi a usare il materiale fotografico per aggiungere una nuova unità con elementi strutturali di natura spesso contraria, sia in senso materiale che in senso spaziale, un'unità che strappava una immagine visivamente e concettualmente fedele di quel caotico periodo di guerra e di rivoluzione. […] l'elemento ottico dell'immagine rappresenta un mezzo estremamente versatile che, nel caso specifico, permette al fotomontaggio di trarre dai suoi contrasti strutturali e dimensionali, come ad esempio tra il ruvido e il liscio, o tra immagine panoramica e quella da vicino, tra prospettiva e superficie piatta, la più grande varietà tecnica oppure le più nitide elaborazioni dei contrasti formali... La capacità di combinare i contrasti più indovinati, di soppesare gli equilibri, insomma l'elemento propriamente dialettico della forma, che è nella natura stessa del fotomontaggio, gli assicura un'esistenza lunga e feconda di sviluppi...[260]

Del resto, anche se avviene pochi mesi dopo la realizzazione dei quattro fotocollages per *Information*, la pubblicazione proprio a Torino in ottobre di *Oggetti d'affezione* di Man Ray nella collana 'Einaudi Letteratura' – un volume inedito e cruciale, che non traduce

[260] R. Hausmann, *Definizione di fotomontaggio*, citato nel volume Mazzotta sul dadaismo (RICHTER 1966, pp. 139-140), parte di una collana ad ampia diffusione (cfr. anche il pamphlet di Hausmann riprodotto ivi, tav. 49. L'invenzione dadaista del fotocollage, prima versione del fotomontaggio, è spesso associata proprio al motivo dello specchio, come strumento per una continua *mise en abyme* dell'immagine e della fotografia stessa: un caso verosimilmente noto all'artista è il collage fotografico *Alla maniera di Delvaux* di Marcel Duchamp, nella collezione Schwarz di Milano, esposto alla mostra sul Surrealismo alla Galleria d'arte moderna (TORINO 1967d, cat.77, p. 57) e documentato a colori in diverse pubblicazioni ad ampia diffusione all'epoca, nel quale il motivo dello specchio circolare può aver suggestionato l'artista anche per la realizzazione delle versioni di *Demagnetizzazione di una stanza* alle mostre di Lucerna e Tokyo (**fig. 72**, cfr. SCHWARZ 1968, tav. 184; SURREALISMO 1969, tav. 11); alcuni fotocollages di Hausmann (*Tatlin a casa sua*, in RUSSOLI 1967, p. 105), così come i fotomontaggi degli *Autoritratti* di Francis Picabia o Max Ernst del 1920 (ivi, pp. 288, 295; RICHTER 1966, tav. 76) possono anche aver suggerito la tecnica all'artista soprattutto nella sovrapposizione di immagini di diverse grandezze a fini di ricostruzione anatomica. Sul tema poi del contatto del corpo, della pelle come superficie imprimibile e sviluppabile, del frammento, già espresso nel frottage pubblicato nel catalogo di *Information*, la fotografia di *Torture-morte* di Duchamp nella monografia di Schwarz può aver esercitato una suggestione (cfr. Schwarz 1968, tav. 204). Si ricordi inoltre il collage di Prevert *Uomo, donna e bambino* pubblicato nell'antologia Mazzotta del Surrealismo (cfr. WALDBERG 1967, tav. 114), dove la compenetrazione di figure umane e muratura avviene con un principio di abbreviazione dei rapporti verosimilmente suggestivo per Penone. La stessa natura fittiziamente progettuale dei fotocollages dell'artista italiano può echeggiare una più ampia conoscenza delle implicazioni meccaniche di Duchamp, la sua ricerca di una esattezza che dia all'opera d'arte "la bellezza dell'indifferenza" nei progetti intorno al *Grande Vetro*, e l'attenzione stessa all'ottica ai fini di "rappresentare una dimensione superiore nei termini di una inferiore" (cfr. SCHWARZ 1968, pp. 16-21, 31-33; RUSSOLI 1967, p. 87): la fotografia stessa del *Grande Vetro* al Museo di Philadelphia impiegate nelle pubblicazioni più diffuse su Duchamp, ritagliata esattamente ai bordi dell'opera così da togliere il dato di profondità all'ambiente che si vede attraverso il vetro rotto e solcato da forme geometriche dell'opera, determina un'ambiguità di misurazione degli spazi tutta risolta sul piano dell'immagine, così importante a quella data per Penone (**fig. 73**, cfr. SCHWARZ 1966, tavv. XIV-XV; SCHWARZ 1968, tav. 97).

nessun altro studio sull'artista ma raduna in rassegna cronologica gli oggetti e gli assemblaggi realizzati nel corso di una vita e soprattutto le fotografie che l'artista ne ha tratto – segna l'approdo di un'attenzione già ampiamente diffusa in città per il dadaismo negli anni precedenti, e, leggendo un certo lavoro fotografico nei termini della ricerca e dell'affermazione di assoluta continuità e sovrapponibilità tra realizzazione dell'oggetto e fotografia, offre elementi suggestivi per capire in quale modo quel lavoro abbia potuto essere inteso da un artista torinese (**fig. 74**)[261].

Tornando a *Information*, dei quattro Italiani invitati alla mostra, Pistoletto è certo l'artista più noto negli Stati Uniti e a Kynaston McShine. Tuttavia, a differenza delle superfici specchianti con cui l'artista costruisce la propria reputazione internazionale nel corso degli anni Sessanta, Pistoletto – che tra 1969 e 1970 è totalmente immerso nell'esperienza collettiva dello Zoo[262] – invia una copia de *Le ultime parole famose*, il suo testo programmatico del 1967, del quale chiede a McShine di eseguire un ingrandimento fotografico in modo da realizzarne una copia in grandissimo formato (**fig. 76**), possibilmente da esporre sul pavimento di una stanza vuota[263]: ovviamente quest'ultima

[261] "Lo spettatore non subisce, fa, anzi: rifà il meccanismo, il gioco delle parti, la molteplicità delle presenze, in un processo unitario, secondo "una semplice immagine poetica". E, ne viene di conseguenza, l'autore è pure spettatore, allo stesso modo di chi guarda il lavoro già fatto: che è producibile e riproducibile. Sicché l'oggetto perde il proprio valore di irriproducibile realtà aggiunta al reale, di una nuova cosa aggiunta alle altre, per imperiosa necessità stilistica, per combinazione emotiva o individualistica. La fotografia non altera questa unità autore-spettatore, anzi la moltiplica e la convalida, la riafferma, e la oggettiva. […] questo non è un volume di riproduzioni di oggetti di Man Ray, ma sono gli oggetti di Man Ray tout-court..." (P. Fossati, nota in RAY 1970, pp. 258-259). Il progetto di un volume di lavori dell'artista risale già alla primavera 1969, cfr. RUSSO 2014, p. 265). Inoltre, si ricordi che intorno al 1970 si verificano già alcune significative occasioni di contatto con le sperimentazioni fotografiche dada e con Man Ray a Torino, come la mostra personale alla Galleria Il Fauno nel 1969 (poco dopo la personale da Marconi a Milano), lo studio sull'attività fotografica di Man Ray a cura di Argan per la collana di ricerche sull'arte contemporanea "Nadar" della Martano editore (cfr. ARGAN 1970). Non si dimentichi poi che nella stessa collana quell'anno esce lo studio sul Dada zurighese di Luisa Valeriani (cfr. VALERIANI 1970), nel quale anche la ricerca fotografica trova ampio spazio.

[262] Un manifesto di questa nuova condizione di lavoro e di quanto cruciale sia per l'artista è la lettera manoscritta inviata ad Ammann e pubblicata in anastatica nelle pagine dedicate a Pistoletto nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati*, nella quale l'artista descrive il proprio ritiro a Corniglia insieme ai 12 ragazzi dello Zoo: "Je crois que Sperone vous aurat expliqué que maintenant je suis part d'un group qui se appelle "Lo zoo" nous travaillons phisiquement et directement. Je ne travaille plus dans une sense individuel" (LUZERN 1970, pnn).

[263] M. Pistoletto, lettera ms. a K. McShine su carta intestata "Galleria dell'Ariete", s.d. [ma 6 aprile 1970], Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.72]. The Museum of Modern Art Archives, New York. Le indicazioni sull'esposizione del lavoro vengono scritte e corredate da un veloce schizzo della

clausola, legata alle più recenti esperienze espositive dell'artista[264], è irrealizzabile, ed è documentata fotograficamente sul catalogo della mostra (**fig. 75**)[265].

Il caso di Emilio Prini è parzialmente diverso dai precedenti ed è certo quello maggiormente in linea con le ricerche post-oggettuali della Conceptual art americana, data la graduale sottrazione nel suo lavoro della presenza fisica dell'intervento artistico in favore dell'enunciazione non figurale di un pensiero in forma informativa e relazionale (cioè di comunicazione)[266]. La presenza del tutto ipotetica e virtuale del lavoro dell'artista, statuito e presente senza essere ricondotto a una dimensione fisica precisa, giunge proprio intorno al 1970 a un momento cruciale di svolta, dove la proposizione sulla "non presenza" del lavoro come sua dimensione propria investe anche l'artista stesso. Nel caso della mostra newyorkese, stando alla checklist la partecipazione dell'artista si risolve nel solo catalogo, nel quale viene pubblicato su un'unica pagina il complesso "collage" di frasi, fotografie e

collocazione del libro in una sala vuota nel questionario spedito a tutti gli artisti invitati a *Information*, compilato da Pistoletto in data 6 apriel 1970, cfr. ibid. Su *Le ultime parole famose* si rimanda alla nota già scritta, vedi *supra*, p. 14. In un momento di ripresa di un impegno teorico velato di ricerca di un cortocircuito tra verbalizzazione e espressone artistica, manifestato ne *L'uomo nero*, il ritorno dell'artista sul suo iniziale "manifesto" è certo significativo. Si ricordi che *Le ultime parole famose* viene anche pubblicato integralmente nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, nella sezione dedicata agli artisti espositori (cfr. TORINO 1970, pnn).

[264] Probabilmente la formula del questionario con la richiesta di istruzioni e progetti per installare i lavori suscita in Pistoletto l'idea, nuova per lui a quelle date, di contribuire al catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* con la pubblicazione della lettera già citata ad Ammann, e di otto schizzi a pennarello di altrettanti ipotesi di installazione in diverse stanze dei due striscioni – replicati in quattro lingue – con i quali Pistoletto effettivamente partecipa all'esposizione. Gli striscioni recitano rispettivamente *Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente / maggio 1970. Pistoletto* e *Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente / maggio 1970 Pistoletto*: con essi l'artista, che è effettivamente presente in quasi tutte le mostre collettive più importanti tra 1969 e 1970 (tranne forse la sola biennale di Tokyo), propone in una forma immediata una riflessione sulla nuova condizione dell'arte recente aggiornata sulle ricerche concettuali internazionali, secondo cui, attraverso l'immissione di contributi teorici e verbalizzati all'interno del campo della creazione artistica, consente all'arte di accogliere in sé l'aspetto proprio della scrittura stampata, ovvero l'ubiquità contro la tradizionale unicità dell'opera visuale (cfr. LUZERN 1970, pnn). Del lavoro di Pistoletto nel 1970 si tratterà più ampiamente nel capitolo successivo.

[265] Cfr. NEW YORK 1970e, p. 112. L'ingrandimento fotografico del libro di Pistoletto è forse riconoscibile in un volume sottile e di grande formato esposto su un basso piedistallo in una installation view della mostra conservata nell'archivio fotografico del MoMA, circondato di altri lavori in forma di libro o comunque di dichiarazione scritta.

[266] Come già emerso nella voce relativa all'artista dell'appendice A, il lavoro di Prini è di ricostruzione estremamente difficile per la scarsità di informazioni e documenti e la tendenza dell'artista stesso a rimodulare di volta in volta il proprio passato. Ogni riferimento all'artista in questo studio è misurato sulle informazioni presenti in VADUZ 2010, pp. 273-285 e nel saggio del 2010 di Celant pubblicato in CELANT 2011, pp. 282-297.

immagini che occupa due pagine del volume *Arte Povera* del 1969, dove le 34 ipotesi di azione e le immagini cui si sovrappongono evocano e riassumono il lavoro di Prini fino a quella data[267]. Dai documenti d'archivio emergono tuttavia dati relativi a un progetto per l'esposizione stessa, forse non realizzato: "Informatemi possibilità trasmissione miei messaggi, in arrivo via telex, attraverso il sistema microfonico del museo. Possibilità registrazione audio visiva miei messaggi attraverso TV circuito chiuso del museo"[268]. Non si ha notizia dell'eventuale realizzazione del progetto, che tuttavia si può presumere che sia rimasto sulla carta (un lavoro così "sinestetico" non sarebbe certo sfuggito ai recensori e la checklist della mostra non lo cita), e con il quale Prini dimostra la volontà di proseguire la propria indagine sui meccanismi di ripresa audio-video come dimensione propria dell'operare artistico, che, attraverso il ricorso all'inevitabile referenzialità dei media, riduce al grado minimo di manipolazione l'intervento dell'artista e rappresenta al meglio quel senso di "presenza" attraverso l'assenza di qualsiasi dato materiale o fisico ricercata da Prini secondo quella "polarità" costitutiva del suo lavoro, in linea con il progetto di *Magnete*[269] presentato in forme diverse a *Konzeption/Conception* nel 1969 (**fig. 149**) e a *Gennaio 70* e *Conceptual Art Arte Povera Land Art* nel 1970 (**fig. 35-36**).

Ammettendo che il progetto proposto da Prini non abbia trovato accoglimento, il dato

[267] Cfr. NEW YORK 1970e, p. 113. Le 34 frasi sono in realtà relative ad azioni di carattere biografico o concettuale, ma anche a pensieri o forme testuali e di comunicazione le più varie, e nascono in prima istanza marcate su fogli di piombo esposti alla personale dell'artista dal titolo *Pesi Spinte Azioni 1967-1968* alla Galleria La Bertesca di Genova nel luglio 1968 e in parte già lette a voce alta da Prini percorrendo i quattro angoli di una stanza nell'occasione di *Teatro delle mostre* alla Tartaruga di Roma nel maggio dello stesso anno (cfr. TRINI 1968e, p. 42; al lavoro accenna anche nel profilo dell'artista nell'articolo sui poveristi per "Domus", cfr. TRINI 1969a, p. 47; cfr. anche PRINI 1968a-b). Nell'impaginazione delle due pagine del volume del 1969 riprodotte in *Information*, le 34 frasi si sovrappongono a immagini evocative del lavoro di Prini del 1968, come fotografie dell'artista che corre, altre immagini (talora con l'artista raffigurato) del contesto urbano, e, sull'altra pagina, una carta stradale della riviera di Levante su cui sono indicati dei punti neri e la descrizione manoscritta di un progetto "La costruzione dei cartelli continua durante la mia vita" (cfr. CELANT 1969a, pp. 214-215; CELANT 2011, p. 291).

[268] E. Prini, telegramma a K. McShine, s.d., Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [IV.73]. The Museum of Modern Art Archives, New York. Un altro telegramma s.d. relativo alla medesima richiesta specifica "trasmissione sonorizzata".

[269] Cfr. CELANT 2011, pp. 288-296.

comune alle collaborazioni dei quattro artisti italiani a *Information* è la mancata realizzazione in tutto o in parte delle ipotesi iniziali di partecipazione e installazione. È certo questo un dato interessante, che si può valutare nel più ampio orizzonte di quanto, al di là delle fascinazioni e dei tentativi di avvicinamento al modello critico statunitense da parte di Germano Celant, gli artisti italiani in primo luogo abbiano percepito, fatto proprie o rielaborato istanze della ricerca concettuale internazionale nel proprio lavoro del 1970, quando ormai, come si è visto, la rete internazionale di promozione dell'arte più recente si è ormai assestata.

II. AL DI LÀ DELLE ETICHETTE
Il lavoro degli artisti intorno al 1970

Il tema della presenza o dell'assenza di contatti e di punti di incontro e confronto tra artisti italiani e stranieri nell'ambito delle ricerche latamente concettuali all'inaugurazione del decennio è un tema complesso, che se non si può certo esaurire nella sua completezza può nondimeno essere approcciato attraverso alcuni casi significativi. Prima di affrontare direttamente il lavoro di alcuni artisti di gravitazione torinese[1], è bene analizzare alcune premesse. Come noto, infatti, il tema sul banco all'indomani dell'inaugurazione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* è la sopravvivenza stessa dell'Arte povera come esperienza collettiva – le premesse di "guerriglia" del 1967, qualora mai siano effettivamente esistite, sono certo ormai accantonate al 1970 – laddove il fronte di artisti riunito da Germano Celant si trova a confronto con un duplice moto di apertura e allargamento dei ranghi: il primo – già osservato – è determinato dalla diffusione delle ricerche concettuali internazionali attraverso un solido sistema di gallerie, curatori, critici e musei, mentre il secondo, di carattere prettamente nazionale, è connotato dall'emergenza, per ragioni sia di mercato sia di aggregazione di nuove figure in parallelo con il precoce processo di storicizzazione dell'arte recente di cui anche la mostra al museo di Torino – come si è visto – partecipa, di altre figure e diversi percorsi, paralleli a quelli dei poveristi "storici".

[1] La scelta di concentrarsi su Torino è legata alla volontà di seguire lo sviluppo degli artisti più vicini a Sperone e di calarne il lavoro nel più ampio contesto di una città: in questo senso, il caso di Luciano Fabro, gravitante su Milano, e di Jannis Kounellis, basato a Roma, è talmente legato ai rispetti contesti culturali cittadini di appartenenza che si è ritenuto di citarne il lavoro senza effettivamente approfondirlo in questa sede. L'assenza di Marisa Merz da pressoché tutte le occasioni espositive e bibliografiche trattate in questa tesi, con l'esclusione di *Gennaio 70*, ugualmente ha indotto chi scrive a non riservare per ora troppo spazio all'artista: non è certo una figura lontana, e anzi accompagna passo passo il lavoro degli artisti qui citati e spesso è presente alle occasioni qui presentate, tuttavia la rarità di riferimenti all'artista e le conseguenti difficoltà di datazione dei suoi lavori necessitano di uno spazio specifico che esulerebbe dal campo di questo limitato studio.

II.1 Premesse. La critica e gli artisti 1969-70

Per approcciare la questione è opportuna una riflessione preliminare su alcuni spunti critici italiani tra 1969 e 1970, in parte già accennati in precedenza, che offrono un'ulteriore contestualizzazione al lavoro critico di Germano Celant e dimostrano quanto sia avvertito, all'indomani di articoli come quello di Lippard e Chandler sulla dematerializzazione dell'arte, il problema della "definizione" del lavoro artistico e della sua applicabilità alle ricerche artistiche italiane. Già nel marzo 1969, ben prima di *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Gillo Dorfles firma su "Art International" un articolo significativamente titolato *Arte concettuale o arte povera?*, nel quale passa in rassegna alcuni recenti accadimenti artistici alla luce della precoce osservazione della difficoltà di includere molte delle espressioni artistiche recenti europee – e italiane in particolare – entro un'etichetta comune. Riprendendo sostanzialmente i nodi sollevati da Tommaso Trini nel celebre articolo di presentazione dei poveristi su "Domus" nel gennaio del 1969[2], Dorfles sintetizza spunti e dibattiti precedenti per argomentare che, a fronte dell'eccessivo rigore definitorio che il termine 'arte concettuale' impone, non si può non ammettere che

> Che il termine di "arte concettuale" sia poco adatto a descrivere le opere di alcuni artisti come Flannagan [sic], Morris, Long, Dibbets, o, in Italia, Zorio, Boetti, Pistoletto, lo prova il fatto che molto spesso questi artisti sono tra i meno consapevoli di ciò che è posto alla base del loro operare e si affidano, in definitiva, all'istinto, alle sollecitazioni del caso, o al gusto del contrasto. Né ci sembra che sia appropriata l'etichetta di arte "*anti-formal*", che talvolta è stata adottata proprio a indicare la voluta trascuratezza compositiva di alcune di queste opere. Dobbiamo allora accettare il termine di "*arte povera*" proposto molto accortamente da Germano Celant? Ma con il pericolo del facile *pun*: arte povera = povera arte! Senza dire, poi, che, tradotto in altra lingua di diversa struttura sintattica dell'italiano, […] si avrebbe […] grave danno per la dignità di questo genere artistico […]. Vogliamo, allora, parlare, come alcuni propongono, di "arte microemotiva"? Ma, quanto a emotività, quasi tutta l'arte oggettuale e strutturale si trova in queste condizioni, sia che si tratti di macro o di micro-strutture. Mi limiterò allora ad adottare provvisoriamente il termine di "*arte*

[2] Con grande acutezza, Trini riconosce l'emergenza di un contesto internazionale entro cui spontaneamente ricerche condotte in diversi Paesi convergono e si confrontano: alla fluidità e alla mancanza di etichette di questa condizione corrisponde l'apertura del lavoro artistico all'identificazione con qualsiasi materiale e strategia linguistica, con lo spettatore e l'intervento diretto del corpo nell'azione intesa come segno di vita. È una lettura cruciale per avviare uno sguardo alle opere degli artisti italiani. Per approfondire, cfr. Trini 1969a, pp. 45-46.

> *situazionale*" a indicare che queste opere, più che a mirare ad una strutturazione definitiva e oggettualizzata di elementi a se stanti mirano alla creazione di "stati d'animo", stati di tensione, situazioni di disagio, di peso, di contrasto, e rimandando il lettore per ulteriori precisazioni ad un volume di prossima pubblicazione (a cura di Celant, presso l'editore Mazzotta di Milano) che porterà il titolo di "*Arte povera o l'attitudine al precario*". Infatti, credo che l'attitudine al precario ossia ad una situazione transeunte, che venga cristallizzata solo per permettere il verificarsi d'una peculiare *situazione*, sia proprio il momento più interessante della maggior parte di queste opere[3].

La lunga citazione riassume le problematiche sopra citate, basate sull'evidenza rappresentata dalle opere rispetto alle istanze definitorie, e con un interessante affaccio sul primo "cantiere" del volume di Celant che sembra inizialmente recepire queste difficoltà[4]. Il tema della precarietà di un'arte radicata e iscritta nella temporalità e nella aleatorietà del concetto di situazione viene a Dorfles certo da esperienze come la rassegna di Amalfi dell'ottobre 1968, che è infatti tra le iniziative recensite nell'articolo ora citato, e si misura chiaramente con certe vicende di trapasso tra la fine dell'informale e la nuova ricerca artistica ad apertura degli anni Sessanta a lui ben note[5], e risponde, oltre al già citato resoconto di Trini, ad altri tentativi di definizione della ricerca artistica recente esplicitamente citati, come l'*Anti-form* di Robert Morris[6] e l'*arte microemotiva* di Piero Gilardi. La riflessione condotta da Gilardi sull'arte microemotiva[7] merita attenzione particolare, alla luce del coinvolgimento di artisti italiani – segnatamente Mario Merz e

[3] Cfr. DORFLES 1969, p. 35. Corsivi nel testo.
[4] La versione finale dell'edizione italiana del libro non presenta alcun sottotitolo, mentre nelle due edizioni in lingua anglosassone i rispettivi sottotitoli allineano diverse ipotesi di definizione della nuova ricerca artistica con soluzioni abbastanza diverse: l'edizione inglese, edita Studio Vista, sembra riprendere il tono dell'articolo di Dorfles nel sottotitolo *Conceptual, Actual or Impossible Art?*, alludendo forse al dibattito allora in corso nella dottrina estetica anglosassone sulla definizione metafisica dell'arte e quindi di una "possible art" contrapposta alla limitazione della definizione dell'arte alla "actual art" (inizialmente riassunti in LEVINSON 1979); l'edizione americana invece, pubblicata da Praeger, propone nel sottotitolo una più piatta elencazione *Earthworks Impossible Art Actual Art Conceptual Art*, nella quale alle categorie evocate nell'edizione inglese si aggiunge la tendenza prettamente statunitense degli Earthworks, documentata nell'antologia di artisti.
[5] Cfr. DORFLES 1968a.
[6] Cfr. MORRIS 1968.
[7] Sul ruolo cruciale di Gilardi nella connessione tra la realtà torinese e la scena artistica internazionale si è già accennato in precedenza e si rimanda a CONTE 2010, pp. 168-188. L'articolo sull'arte microemotiva viene pubblicato inizialmente sulla rivista olandese "Museumjournaal" (Gilardi 1968c), poi in inglese su "Arts Magazine" (Gilardi 1968d) e infine in italiano sulla rivista torinese di cinema indipendente "Ombre elettriche" (cfr. Conte 2010, pp. 185-186).

Gilberto Zorio – in un quadro più ampio della scena artistica internazionale: infatti, grazie ai continui viaggi tra Europa e Stati Uniti tra 1966 e 1968[8], Gilardi acquisisce elementi sufficienti per individuare tra le nuove forze dell'arte internazionale alcune ricerche, pure molto eterogenee, indirizzate al superamento delle strutture primarie minimaliste in favore della congiunzione e del reciproco assorbimento di elementi tradizionalmente distinti e opposti, come la forma esterna dell'opera e il suo processo creativo, il tempo dell'azione del creatore e quello della percezione dello spettatore, al fine di esprimere quella che l'artista definisce "energia primaria" – terminologia scientifica che indica il nucleo psicologico e fisico primo dell'azione, l'intenzione cosmica originaria da cui scaturiscono sia la composizione della materia, sia l'opposta entropia – attraverso l'impiego di materiali 'eretici', come l'aria o certi elementi chimici – la *Steam Chamber* di Morris o le ricerche di Zorio – o la ricerca di un contrasto e di una voluta reciproca contraddizione tra contenuto logico dell'opera e forma – lo stiramento del proprio nome al neon di Nauman, o ancora l'impiego del neon insieme a forme "archetipiche" nei lavori del 1967 di Merz[9]. I contorni

[8] Una traccia dei viaggi in Europa e negli Stati Uniti di Gilardi si trova nei resoconti pubblicati su "Flash Art" innanzitutto nell'occasione della personale americana da Fischbach nel settembre 1967 (cfr. GILARDI 1967a) e proseguiti poi con una presentazione della scena artistica newyorkese sullo scorcio di quell'anno, tra la mostra di Flavin da Kornbell, la funk art e le proposte entropiche di artisti come Nauman o Eva Hesse (cfr. GILARDI 1967b), il resoconto degli incontri con Flanagan o Long a Londra e poi con Konrad Fischer e Beuys a Düsseldorf in compagnia di Paolo Icaro (cfr. GILARDI 1968a), il viaggio ad Amsterdam in compagnia di Trini e la conoscenza di Van Elck, Beeren e Boezem, alla luce della quale l'artista mette già in evidenza i punti del suo contributo teorico sull'arte microemotiva pubblicato di lì a poco: "Parlando con Tom Trini dicevo che ad Amsterdam non c'era una situazione d'avanguardia stretta e differenziata da quelle che ho trovato a New York o a Londra; anzi c'è una forte, anche se inconsapevole, unità di intenti tra i vari centri; semmai sono gli artisti che si distinguono individualmente, soprattutto per i loro personali difetti, ma che comunque sono accomunati da un tipo di ricerca che elimina le distinzioni sociologiche che invece servivano al tempo del Pop. Io sento che in questo momento la ricerca di taluni artisti italiani non è differente da quella di Bezem [sic], o di Long, o di Naumann [sic] e questo non perché si sia creata una universalità di linguaggio ma anzi perché lo si è superato attraverso una visione primaria e una concreta prospettiva individualistica" (cfr. GILARDI 1968b). A questi contributi bisogna aggiungere il già ricordato resoconto da New York pubblicato su "Pianeta fresco" nel dicembre 1967 (cfr. GILARDI 1967d), mentre successivo agli articoli sull'arte microemotiva è il resoconto dell'incontro con Pontus Hulten e Olle Kaks a Stoccolma (GILARDI 1968f). La collaborazione con la rivista si chiude all'indomani di una diatriba tra Politi e Ileana Sonnabend relativa alla possibilità di pubblicare fotografie delle mostre della galleria parigina a condizione della cessazione della collaborazione di Gilardi, che ha nel frattempo rescisso un contratto di esclusiva con la Sonnabend, commentata dall'artista stesso con una lettera di polemico rifiuto di tali dinamiche e di fatto di riconoscimento della fine di quell'idea internazionale di arte coltivata fino ad allora (cfr. POLITI 1969; GILARDI 1969).

[9] I parametri entro cui si svolge l'indagine di Gilardi sono naturalmente tra i riferimenti cruciali di quella

non certo definiti della definizione proposta da Gilardi e l'eterogeneità degli artisti raggruppati[10], così come le difficoltà riscontrate da Dorfles nel rendicontare le diverse opzioni critiche di approccio a quest'arte, si devono innanzitutto al momento in cui queste indagini vengono prodotte e pubblicate, laddove il quadro internazionale è ancora in divenire, prossimo, ma non certo compiuto, all'organizzazione delle diverse ricerche artistiche entro raggruppamenti meglio definiti, come gli *Earthworks* o la *Conceptual Art* di Donald Karshan, per approdare alla quale le esperienze inanellate da Seth Siegelaub tra 1969 e 1970 e le nuove opzioni critiche dei *number shows* di Lucy Lippard sono necessarie.

Ai dubbi di Dorfles Celant, che attraversa un momento di riassestamento del proprio orizzonte critico, come sopra ricordato[11], risponde poco dopo con una dichiarazione di assoluto empirismo in cui l'impossibilità di dare una definizione comune del critico si specchia nell'individualità dei singoli casi rappresentati dagli artisti:

---

generazione artistica, ossia l'antropologia strutturale di Lévi-Strauss – la nozione di ritualità e la dinamica individuale/collettivo in particolare – e, esplicitato più volte dall'autore, la sociologia dei media di Marshall McLuhan. Nell'esemplificare la distinzione tra minimalisti e artisti "microemotivi", e da lì concludere sul senso complessivo del lavoro di questi ultimi, Gilardi scrive: "whereas Bell's subjects ran through the void and came to life "solely in the moment of impact with the plenum", those of Van Elk live in fluid form astride the plenum and the void. The entire group of microemotive artists has developed a free and open language which produces not only the traditional subject-matter of art but often takes on the flavor of a happening and reaches its concrete form in sensorial (Boezem), perceptive (Viner), scenic (Kaks) or ecological (Long) environments; in addition, there are imaginary "events", such as the *Weather Report* of Boezem, the Perennial Volcano of Zorio and the "geographical structures" of Long. These new turns of language correspond to the methodological innovations which are at present influencing the whole of the cultural environment of the Occident. The trend of the microemotive artists would seem to be toward a collective and universal "perceptive ritual"; as a mental circuit it is free but entire, as is the "electrical information" circuit proposed by McLuhan" (GILARDI 1968d, p. 51).

[10] Scorrendo l'articolo di Gilardi, si incontrano i nomi di Alice Adams, Marinus Boezem, Lars Englund, Bernard Hoke, Eva Hesse, Robert Israel, Olle Kaks, Richard Long, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, George Passmore, Irving Shaw, Keith Sonnier, Ger Van Elk, Frank Viner e Gilberto Zorio. È evidente la suggestione di mostre come *Eccentric Abstraction* del 1966. Gilardi non vede la mostra, risalendo alla primavera 1967 il suo primo viaggio a New York (con Pistoletto, cfr. CONTE 2010, p. 170), ma la conosce bene, dati i rapporti con la galleria di Marilyn Fischbach, nella quale viene ospitata la prima mostra americana dei suoi *Tappeti natura* nel settembre del 1967 e i precoci e stretti contatti con la stessa Lippard (cfr. il primo capitolo).

[11] A corredo della prima uscita di *Per una critica acritica* su "Casabella" nel dicembre 1969, ossia nello stesso momento in cui esce *Arte Povera*, sono riprodotte immagini di Long, Heizer, Oppenheim, Penone, Prini e Zorio tutte tratte dalle tavole del volume e rigorosamente senza didascalie (cfr. CELANT 1969d, pp. 42-43).

> Il rapporto col mondo non deve avvenire che attraverso la nostra esperienza. La ragione inganna l'uomo, la vera realtà è poetica, immaginaria e meravigliante, si offre al di fuori delle regole, è imprevedibile e contingente: bisogna quindi liberare energia e non ripensare alle proprie idee […]. Una cultura empirica che esce dall'esperienza normale per modificare la sua coscienza di se stesso. […] Di conseguenza impossibilità a credere nei modelli linguistici e nei codici che rispondono ad una regolarità, ad una sintassi, ad una necessità sociale e moralindustriale [sic]. Tabula rasa quindi degli archetipi esistenti e della storia, ricerca della morte linguistica e comunicativa, totale avversione al discorso e aspirazione all'afasia, per una progressiva identificazione di coscienza e praxis. Prima scoperta di questa spoliazione, il tempo lungo e la dimensione della durata senza scadenze, la ripetizione dei gesti, segni di una temporalità infinita. […] Finito il tempo delle risposte, bisogna solo offrire delle domande, confondere le idee, sollevare le contraddizioni, togliere energia immettendola […]. L'opera diventa dunque plurisensa, acquistando tanti significati quanto sono coloro che la esperiscono, negandosi ad ognuno di essi, autosignificandosi come oggetto assoluto e come entità infinita. Un frammento di lavoro, dilatato e dilatabile, che dice rimandando ad altro[12].

Sono parole estremamente consapevoli, e addirittura profetiche, se commisurate all'evoluzione della situazione critica italiana oltre che dell'approccio di Celant, e cadono in un momento di passaggio del critico, che non ha ancora elaborato la teoria della "critica acritica" e poi dell'approccio archivistico e informativo di cui si è trattato nel precedente capitolo ma, avvertendo la confusione generale nella definizione statutaria della nuova ricerca artistica, prende posizione rispetto a quell'approccio "in negativo" e di fiancheggiamento degli artisti che è il tema fondamentale del dibattito in quel momento. Si è voluto citare diffusamente l'articolo qui, e non nel capitolo precedente, perché è sembrato a chi scrive inserirsi perfettamente nel dibattito che qui si sta tratteggiando e soprattutto avvicinarsi al lavoro degli artisti con una coscienza rispetto alla quale il volume Arte Povera della fine del 1969 e la mostra torinese del 1970 – che pure sviluppano motivi qua presenti e articolano la selezione di artisti che già qui viene segnalata[13] – sembrano piuttosto lontani. Infatti, la risposta ai dubbi di Dorfles cui Celant approda in ultima analisi, alla luce della necessità anche strategica di un'apertura internazionale avvertita dal critico

[12] CELANT 1969b, pp. 32-35. Il riferimento a Dewey evocato nel titolo e citato all'inizio del capitolo si ritrova poi nell'introduzione di *Arte Povera*.

[13] Il critico cita già nell'articolo della primavera del 1969 molti dei nomi che si ritrovano nel volume *Arte Povera* e in *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, dando spazio anche alle riproduzioni di lavori di Walter De Maria, Hans Haacke, Emilio Prini, Richard Long e Dennis Oppenheim (ivi, pnn).

nel contesto che si è descritto nel capitolo precedente, è inizialmente l'estensione dell'Arte povera, nell'omonimo volume, come etichetta onnicomprensiva, e successivamente, con la mostra di Torino del 1970, la sua giustapposizione alle definizioni di Conceptual Art e Land Art, quasi a presentarla come punto di raccolta e coinvolgimento per tutte quelle ricerche artistiche chiaramente post-minimaliste, ma non radicalmente post-oggettuali, concettuali o tecnologistiche, cioè per tutti quei lavori connotati, per dirla con Karshan, da "Conceptual Aspects".

II.1.1. *L'Italia da fuori. Un caso*

Parallelamente all'evoluzione dell'approccio "internazionalista" di Celant, si assiste tuttavia a un processo contrario di definizione nazionale della ricerca artistica italiana: bisogna rimontare nuovamente all'articolo di Trini per trovare una prima evidenza di come il caso italiano abbia agito come prova della complessità e della fluidità delle ricerche artistiche post-minimaliste al di là di ogni etichetta possibile, e, comprensibilmente, allargare lo sguardo alle riviste d'arte straniere per ritrovare uno sguardo alla peculiarità italiana di quell'arte, identificata con la definizione di "arte povera". Proprio i due critici sopra citati, Dorfles e Trini, sono chiamati nel marzo 1970 a curare un numero speciale del bimestrale francese "Opus International" sull'Italia, il primo fascicolo dedicato alla situazione artistica di un Paese straniero. Stando alle parole con cui il condirettore Jean-Clarence Lambert presenta il numero:

> alors que Paris semble se diriger vers un louis-philippisme résigné, il nous a paru opportun de montrer comment, en Italie, l'activité artistique se radicalise, en vue de ce dialectique dépassement qui doit faire suite à la période négative d'abolition de l'art par laquelle nous passons. Dans notre actuel contexte socio-politique, de répression plus ou moins subtile, mais à peu près générale, l'art maintient la liberté comme force révolutionnaire, grâce à un certain nombre d'artistes dont OPUS souhaite demeurer le lieu de rencontre et de confrontation, qu'ils vivent à Milan, Turin, Padoue, Rome ou Prague, ou Belgrade ou New York[14].

[14] Cfr. LAMBERT 1970.

Lo speciale si inscrive in una rivista che, dalla fondazione nel 1967, gradualmente e in controtendenza con i periodici ufficiali di settore in Francia, cerca di allargare lo sguardo oltre il resoconto della scena artistica francese[15], soprattutto attraverso le corrispondenze dall'estero firmate, per l'Italia, dallo stesso Tommaso Trini e talora da Anne-Marie Boetti[16], e, al marzo 1970, si è appena aggiornata sulle nuove ricerche artistiche della generazione più recente a livello internazionale[17] inserendosi nel dibattito sulla definizione di quelle ricerche proponendo la divisione tra Arte povera, Conceptual art e Land art che Celant stesso segue di lì a poco nella mostra alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Le ragioni del fascicolo interne alla tematica sono rintracciabili nell'articolo di Gillo Dorfles, che rintraccia nelle vicende artistiche italiane dagli anni Cinquanta in poi delle peculiarità che inducono non solo a identificare i confini geografici con un preciso campo di attitudini artistiche, ma anzi a rilevare la permanenza di divisioni

[15] Dei direttori del periodico, Lambert è proprio quello che mostra una precoce apertura verso tendenze di superamento dell'oggetto, a partire dalle ipotesi di Marcel Duchamp, cui naturalmente la rivista dedica ampio spazio, cfr. LAMBERT 1969. Un viatico privilegiato per approcciare la scena concettuale internazionale è naturalmente il lavoro di Daniel Buren, cfr. GASSIOT-TALABOT 1969.

[16] Si veda ad esempio la recensione delle personali di Anselmo e Zorio da Sperone nella corrispondenza dall'Italia di Trini dell'aprile 1969 (TRINI 1969e, p. 140)

[17] Sul numero precedente, Catherine Millet, collaboratrice fissa di "Chroniques de l'Art Vivant" - il periodico forse di maggiore aderenza alle tendenze artistiche concettuali – pubblica un articolo sull'arte concettuale alla luce della mostra di Leverkusen *Konzeption/Conception*, nel quale con grande chiarezza argomenta i nodi e le contraddizioni insiti nell'etichetta di arte concettuale, e alla luce delle difficoltà di raggruppamento degli artisti sotto una troppo stringente definizione di un'arte tutta misurata sull'idea, indipendentemente e oltre il supporto, e sulla sua comunicazione a uno spettatore partecipe, chiarisce che un termine certamente comune a molte delle ricerche presentate a Leverkusen è il superamento dell'oggetto inteso come modalità formalista nel processo artistico, non come esito dello stesso (cfr. MILLET 1969, pp. 20-21). Al di là dei giudizi e delle predilezioni, la notazione di un artista non più marginale o isolato ma pienamente immerso nei sistemi organizzativi e di comunicazione della società, e la premessa della differenza assoluta tra arte concettuale, Earth Art e Arte povera, sono certo dati rilevanti ai fini del discorso che qui interessa presentare. L'indifferenza e la depersonalizzazione del supporto di realizzazione e comunicazione del lavoro artistico – per cui molto spesso i lavori concettuali sono materialmente eseguiti da altri – marcano il divario maggiore tra arte concettuale e arte povera. Millet riprende quanto scritto alla luce della mostra di Leverkusen poco dopo su "Chroniques de l'Art Vivant": "L'Art Conceptuel se différencie de "l'Art pauvre" dans la mesure où l'oeuvre est dépersonnalisée totalement y compris au moment du choix. Les objets d'un Beuys correspondent à ses propres obsessions; avant de se consacrer à un tel problème scientifique ou économique, Bernar Venet demande leur avis à des spécialistes. Autre exemple: un Kounellis entreposera des pierres dans une galerie pour le plaisir d'un contact avec la matière, ses motivations seront toutes sentimentales. Mais Burgy ramassera un morceau de roche dont il fera faire une très précise analyse géologique; son travail tendra à une connaissance objective et non plus intuitive" (cfr. MILLET 1970a). Si noti l'impiego di una nozione ampia del termine "arte povera", misurato non solo sul caso italiano ma comprendente anche il lavoro di Joseph Beuys.

comunali nel momento in cui i singoli centri sembrano ancora avere un ruolo nella determinazione delle scuole artistiche: anche l'Arte povera, riconosciuta come la più passibile di aperture internazionali, non sembra alla fine esente da questa impostazione[18]. Nella serie di articoli che compongono il fascicolo, organizzati sostanzialmente secondo la forbice individuata da Dorfles[19] tra arte attenta e permeabile alle strutture tecnologiche della società moderna[20] e arte di reazione a quel sistema tecnico-razionale, i contributi relativi all'Arte povera, idealmente il nucleo principale del secondo fronte, sono firmati da Achille Bonito Oliva e Marisa Volpi Orlandini[21]. L'articolo di quest'ultima riprende la struttura di *Nuovo alfabeto per corpo e materia* di Trini, organizzato per profili individuali di ciascun artista, e tuttavia segue un filo molto preciso, sul quale trovano spazio solo, in ordine di apparizione, Manzoni, Fabro, Mochetti, Paolini, Merz e Kounellis. Il filo conduttore, alla luce del silenzio dei significati ricercato da Duchamp, è il rifiuto individuale della dimensione estetica del lavoro artistico – intesa come inevitabile compromissione con superfetazioni filosofiche e decorative[22] – in favore di quel "grado

[18] Le differenze generazionali si sentono nel momento in cui il breve articolo di Dorfles, fondato sulla lettura delle vicende artistiche entro le coordinate dell'evoluzione sociale e politica del Paese, risulta comunque illuminante nel momento in cui si sofferma sull'artigianalità dell'astrazione italiana di Fontana o Bonalumi, mentre meno preciso e necessariamente limitato nella lettura dell'Arte povera come mera reazione "antiborghese" alla società dei consumi, di fatto ricaduta nelle dinamiche del mercato internazionale laddove un approccio anti-consumista non può che ricadere nella realizzazione di un "prodotto" se prima la società e la politica non si smarcano da quel sistema fortemente influenzato dagli Stati Uniti (cfr. DORFLES 1970a, p. 18).

[19] Unica vera eccezione, il contributo di Enrico Crispolti sulla nuova figurazione degli anni Sessanta, che, formulato come una lista programmatica di caratteristiche storiche e un diagramma di nomi disposti prima per aree di interesse poi per cronologia di apparizione sulla scena artistica, raggruppa di fatto tutte quelle tendenze e quegli isolati, tra Pop italiana, realismo e nuovo surrealismo e astrattismo, lasciati fuori dalle maglie serrate della dicotomia suggerita da Dorfles (cfr. CRISPOLTI 1970).

[20] L'articolo di Lea Vergine sui collettivi dell'arte cinetica (cfr. VERGINE 1970a) e quello di Giovanni Maria Accame su Munari, Castellani e Mari (cfr. ACCAME 1970) rientrano in questa prima "ramificazione".

[21] L'assenza di Germano Celant non stupisce, nel momento in cui si consideri che nello stesso mese ripubblica su "Sipario" l'articolo *Per una critica acritica* (cfr. CELANT 1970e), e in quel periodo va maturando quel peculiare approccio curatoriale e archivistico cui già si è accennato (si veda la lettera di rifiuto alla partecipazione all'incontro dei critici a Montepulciano nel luglio 1970 pubblicata in BELLONI 2012, pp. 135-136).

[22] L'attestazione di una separazione tra ricerca artistica e preoccupazioni estetiche risente della rapida diffusione degli articoli pubblicati da Joseph Kosuth alla fine del 1969 su "Studio International", il primo dei quali argomenta proprio questo tema, cfr. KOSUTH 1969a, pp. 135-136. Chiaramente Duchamp è diffusamente citato dall'artista come precursore di questo approccio.

zero" dell'esperienza dell'arte e della vita declinato nei termini di un rifiuto radicale di qualsiasi implicazione estetica del segno e dello spazio dell'arte da parte del precursore Manzoni, e di una purificazione dei segni dai significati in Fabro, di un ritorno alle dimensioni percettive e psico-fisiche fondamentali dell'esperienza in Mochetti, della ridefinizione quasi filologica dello statuto puro della visione in Paolini, della libertà "romantica" di impiegare i materiali più poveri per esprimere uno slancio vitale primario in Merz, del ritorno "antropologico" al primario e a una condizione primitiva continuamente ribadita in Kounellis[23].

La lettura e soprattutto la selezione di artisti proposte da Volpi Orlandini, e ancora di più, e in altro modo, l'articolo di Bonito Oliva, segnalano l'assestamento, proprio nel momento delicato di inadeguatezza di tutte le etichette elaborate nei due-tre anni precedenti per una scena artistica così fluida, di un approccio dichiaratamente lontano da quanto Celant va proponendo con la sua "critica acritica"[24]. Bonito Oliva, che all'inizio del 1970 è sull'uscio della propria definitiva affermazione sulla scena critica[25], si insinua nel

[23] "L'un des aspects qui m'intéressent le plus chez des artistes come Manzoni, Fabro, Kounellis, Paolini, Mochetti ou Merz, est le caractère de provocation qu'assument leurs gestes et leurs inventions contre la redondance des significations, contre la cohérence d'un rôle, et aussi contre toute possibilité abstraite d'en definir le sens (par exemple, contre ma tentative de les rassembler ici). Les gestes et les inventions de Duchamp ont ouvert une ère de méditation que bien peu, à mon avis, ont comprise […]. Si, comme il a été écrit récemment, Duchamp refuse l'épiphanie esthétique, l'illumination que procure un secteur d'expérience élaboré historiquement par la pensée occidentale, s'il découvre en elle une ambiguïté compromettante, ce n'est pas pour réaffirmer le super-ego ou autre modèle de comportement. Il refuse tout simplement une réponse illusoire pour reconduire avec une élégante ironie la pensée vers l'énigme" (VOLPI ORLANDINI 1970a, p. 39).

[24] Sempre nel medesimo articolo, la prima notazione di Volpi Orlandini riguarda appunto il ruolo del critico, definito in netta opposizione alle funzioni di organizzatore culturale e di archivista proposte, sulla scorta di Siegelaub e degli altri modelli sopra citati, da Celant: "Je trouve équivoque d'attribuer au critique la fonction d'arbitre et d'organisateur culturel. Qui s'identifie avec cette fonction peut se retirer: elle acquiert des caractéristiques de plus en plus stériles et répressives. Cependant, le passage de l'invention à la percpetion reflète la dialectique même de la recherche et je pense que c'est dans cet espace que chacun peut situer ses propres observations, sans pour cela lancer des formules publicitaires, ou faire des bilans" (ibidem). Significativamente, il fascicolo successivo di "Opus International" pubblica in una nota di redazione una lettera con la quale Marisa Volpi prende le distanze dal titolo con cui il proprio articolo è pubblicata (*L'art pauvre*) dichiarando di non aver mai inteso raggruppare in alcun modo gli artisti citati e di aver indicato quale titolo per il proprio contributo la semplice elencazione dei cognomi dei sei artisti presentati (la lettera è pubblicata in "Opus International", n. 17, aprile 1970, p. 56).

[25] Alla primavera del 1970 risale l'avvio del cantiere di *Amore mio* a Montepulciano. Per un profilo approfondito dell'approccio critico di Bonito Oliva a quelle date, cfr. BELLONI 2012, pp. 126-127.

territorio che Celant intende lasciare libero, e rivendica al critico una funzione discorsiva che, in parallelo con la liberazione del lavoro artistico da troppo vincolanti schemi di significazione ed espressione, sviluppi un'analoga libertà di fiancheggiamento e confronto con gli artisti[26]: l'articolo si inserisce in un momento di passaggio, e recupera innanzitutto i temi del rapporto liberato tra artista e mondo, e il conseguente universo di segni a disposizione come prolungamento dell'immaginazione dell'uomo, già messi a fuoco nell'occasione del vero esordio del critico, ovvero la rassegna romana de *Il teatro delle mostre* del 1968[27], articolando il motivo della "visione grammaticale" a identificare il percorso individuale dei singoli artisti, secondo una lettura che di lì a poco diventa uno degli assi portanti del primo contributo critico organico di Bonito Oliva, ossia il volume *Il territorio magico*[28]. Conseguenza naturale della sottolineature dell'immaginazione individuale come cifra del lavoro artistico è la dismissione di qualsiasi etichetta di gruppo, nessuna delle quali viene impiegata nel testo[29], in favore semmai di una rassegna che, appuntandosi sul nucleo dell'Arte povera soprattutto torinese, ne apre il fronte ad accogliere due altri nomi di estrazione romana: in ordine di comparizione, si susseguono brevi presentazioni di Pistoletto, Pascali, Kounellis, Zorio, Prini, Calzolari, Anselmo, Merz, Mattiacci, Boetti e De Dominicis[30], accomunati da un processo di appropriazione,

[26] BONITO OLIVA 1970a, pp. 30-31.

[27] Il titolo stesso dell'articolo, *La chiffre de l'homme*, riprende la medesima terminologia impiegata per decifrare i lavori degli artisti alla mostra alla Tartaruga, come segno della totale identificazione tra artista e opera nei termini di un'azione che si fa gesto, e quindi di un oggetto che sia fa esperienza: "La costante di tutti questi gesti, anche di quelli posti in essere alla Tartaruga, rispondono al criterio di restituire dentro di sé, anche la cifra dell'uomo. Nel procedimento certo della situazione effimera realizzata si rivendica giustamente lo spazio per l'uomo. Un uomo però liberato dalle leggi economiche che normalmente lo governano. La prima trasgressione, sia per l'artista che per lo spettatore, è quella di presenziare in una situazione che non ha attitudini mercificanti ma soltanto estetiche" (BONITO OLIVA 1968, p. 5).

[28] BONITO OLIVA 1971, pp. 26-27: il capitolo su *L'atteggiamento grammaticale* è di fatto una traduzione italiana dell'articolo del 1970 per "Opus International". Si ricordi poi che la trattazione condotta dal critico su "Opus International" ha una sua articolazione più o meno coeva nelle ampie considerazioni generali premesse alla recensione di *Gennaio 70* su "Marcatrè" (BONITO OLIVA 1970b, pp. 70-72).

[29] Men che meno la nozione di Arte povera, cui Bonito Oliva sostituisce un riferimento preciso alla pratica di "pauperizzazione" cui gli artisti sottopongono il proprio approccio ai materiali espressivi, ai fini di far emergere pienamente l'esclusiva traccia del proprio corpo come gesto e azione, cfr. BONITO OLIVA 1970a, p. 31.

[30] Nel testo introduttivo, Bonito Oliva scrive: "En Italie, la tentative de grammaticalisation du monde a été le

nelle modalità più varie – da quelle parascientifiche a quelle parodistiche, ma sempre esplicitamente soggettive – di spazio, materie o tempo, e dal loro impiego come segni per indicare un accadimento, una condizione effimera ma presente nella quale i limiti tra artista e spettatore, nei termini di creazione e percezione e di individuo e società, si fondono in uno spazio "magico" ricreato dall'arte[31].

Incastonati entro la struttura sopra ricordata[32], i due articoli di Achille Bonito Oliva e Marisa Volpi Orlandini ribadiscono pertanto l'estrema complessità e fluidità di approcci al lavoro artistico contemporaneo in Italia e, facendolo dalle pagine di una rivista straniera che si sta aggiornando al passo dei nuovi fenomeni della scena internazionale, di fatto identificano questa complessità con la specificità del caso italiano. Provare a capire meglio la sovrapposizione di voci diverse nel panorama artistico torinese, e misurarne le possibilità di confronto con la scena nazionale da un lato, e quella internazionale dall'altro, può illuminare questa situazione, alla luce di alcuni casi selezionati cui occorre ora guardare.

---

fait d'artistes tels que Pistoletto, Pascali, Kounellis, Zorio, Prini, Calzolari, Anselmo, Merz, Mattiacci, Boetti, De Dominicis, Penone, etc. Tous ont pris vis-à-vis du monde une attitude eudémoniste assurant, à travers leur propre "faire", la possibilité d'un accomplissement heureux et global" (ibid.).

[31] Ivi, pp. 31-33. La conclusione dell'articolo, che riassume i punti di comunanza tra gli artisti citati, e introduce il tema del "territorio magico" enuclea temi ripresi e talora sviluppati nell'omonimo libro della fine dell'anno seguente (BONITO OLIVA 1971).

[32] Tommaso Trini firma un breve contributo, nel quale ripercorre casi di presunta collaborazione tra arte e architettura dai neon di Fontana fino alle ricerche cinetiche e al design di Mari e Munari e auspica, per la ricerca artistica recente, una vera integrazione con gli spazi architettonici, a cominciare da quelli espositivi (cfr. TRINI 1970c). Infine, come appendice al fascicolo, viene pubblicato un articolo con cui Antonio Del Guercio, dal punto di vista di un intellettuale organico al PCI, delinea un quadro della scena artistica recente nel quale la correlazione tra arte e dinamiche politiche e sociali rende particolarmente difficile trovare una misura comune, e induce a considerare artisti più vicini al partito, esponenti in gran parte di una pittura realista, come le migliori risposte dell'arte italiana del momento, a fronte di soluzione semplicistiche e di superficiale contatto con il contesto sociale e politico, cfr. DEL GUERCIO 1970. Non a caso, l'articolo viene introdotto da una breve nota redazionale che ne chiarisce l'estraneità dal programma di contributi organizzato da Dorfles e Trini e ne attribuisce l'invito al più conservatore, e compagno di schieramento politico di Del Guercio, Gerald Gassiot-Talabot.

II.2 Gli artisti / 1: Torino e Lucerna

Un buon punto di partenza per guardare il lavoro degli artisti torinesi è di nuovo *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, nella quale, come già ricordato, la compagine italiana copre quattro anni di vita dell'Arte povera a partire da pezzi ormai storici di Boetti, Fabro, Merz, Paolini e Pistoletto fino a soluzioni più recenti di Anselmo, Calzolari, Kounellis, Penone, Prini e Zorio[33]. Se a questo insieme si aggiungono le proteste condotte da un Piero Gilardi ormai estraneo alla pratica artistica e fortemente polemico verso il sistema internazionale dell'arte[34], il quadro della situazione può dirsi completo. L'attività di questi artisti nella primavera-estate del 1970 non può considerarsi disgiunta dalla proliferazione di grandi rassegne collettive spalmate su tre continenti, cui più volte si è fatto riferimento, e un capitolo significativo e finora poco considerato nel quadro delle mostre internazionali cui partecipano gli artisti italiani è certamente la mostra inaugurata poco prima della rassegna torinese, dal titolo *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, curata da Jean Christophe Ammann al Kunstmuseum di Lucerna dal 31 maggio al 5 luglio 1970[35]. La scarsità dei materiali d'archivio e di recensioni della

[33] Per una dettagliata ricostruzione della mostra, si veda l'appendice A.

[34] Mirella Bandini ricorda l'artista come contestatore a fianco di Armando Puglisi, già scultore e promotore delle lotte politiche e di contestazione a Torino dalla fine degli anni Sessanta, cfr. Bandini 1991, p. 87. Sulla maturazione di una più esplicita adesione politica alla luce della delusione per l'integrazione dei fenomeni d'avanguardia a un sistema mercantile, cfr. Conte 2010, pp. 187-189. In particolare nell'intervista con Francesco Manacorda, pubblicata in inglese da Christian Rattemeyer, Gilardi stesso ricorda l'episodio di protesta all'indomani della contestazione della mostra di Berna, espressa nel rifiuto a pubblicare un testo in catalogo e in una controversia con Szeemann: "I told him that some other artists and I would come and protest with placards outside the kunsthalle during the opening. I tried to involve other artists in this action, but they didn't go along with it – they were weak and didn't have much political awareness. However, we did perform another kind of protest like this in Turin for the first big Arte Povera show at the Galleria Civica d'Arte Moderna (GAM), titled 'Conceptual Art, Arte Povera, Land Art', which Germano Celant curated in 1970. We hung a banner across the balcony of the GAM and we sat in a circle on the floor in a room, where we read excerpts from Mao about culture. It was a small gesture of cultural revolution" (Rattemeyer 2010, p. 236). Può darsi che la forma di protesta come happening data da Gilardi alle sue nuove implicazioni politiche gli provenga anche dall'azione compiuta da Rafael Ferrer a New York in occasione di *9 at Leo Castelli*, dalla quale l'artista è escluso, quando sparge foglie sulle scale all'esterno della Castelli Warehouse, all'ingresso della galleria di Castelli sulla 77th e nel vano ascensore del palazzo sulla 57th dove ha sede anche la galleria Dwan (ivi, p. 43). I frequenti soggiorni di Gilardi a New York, e la sistemazione del suo studio proprio in un angolo del magazzino della Dwan Gallery (così racconta l'artista nell'intervista a Bertolino e Pola del 2009, in Barbero 2010, pp. 284-285), possono averne favorito la conoscenza.

[35] Cfr. Luzern 1970. Per una ricostruzione delle opere esposte, si rimanda all'appendice B.

mostra sulla stampa internazionale di settore – la compresenza di due Biennali a Tokyo e Venezia e un'edizione del Kunstmarkt di Colonia necessariamente hanno il sopravvento sulle ricognizioni della scena artistica d'inizio estate – hanno indotto a trascurare l'esposizione[36], la quale in effetti non sembra presentare particolari aspetti di novità. Tuttavia è un evento che merita attenzione nel quadro della ricognizione che qui si sta conducendo, e che è lo stesso entro cui la colloca Tommaso Trini nell'unica segnalazione di rilievo su un periodico di settore, "Domus", all'interno di un più ampio articolo dove vengono indicati anche i casi di *Information* e di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* come capitoli diversi di un medesimo sistema, centrato per quanto riguarda l'Arte povera su Celant e soprattutto su Gian Enzo Sperone[37]. Nata verosimilmente nel solco delle iniziative promosse da Gian Enzo Sperone per promuovere internazionalmente il lavoro degli artisti italiani più legati alla propria galleria[38], è una mostra dal taglio diverso rispetto a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* e condivide con il fascicolo speciale di "Opus International" del marzo dello stesso anno l'intento di presentare la ricerca artistica italiana all'estero come un caso in sé significativo per complessità di soluzioni e originalità di

[36] Anche il completissimo repertorio di Sophie Richard non cita l'esposizione. La scarsità di notizie conservate negli archivi del museo di Lucerna, la recente scomparsa di Ammann, l'emigrazione, già dalla fine degli anni Settanta, verso il Brasile di Pablo Stähli, artista e fotografo ufficiale della mostra, rendono difficoltosa la ricostruzione della rassegna. Ringrazio tuttavia Maddalena Disch e Noah Stolz per l'aiuto nel reperimento di materiali fotografici e rassegna stampa.

[37] "La giovane avanguardia italiana selezionata da Jean Christophe Amman [sic] per il Kunstmuseum di Lucerna (Svizzera) si compone del gruppo di base a Torino, galleria Sperone, e di quattro artisti distaccati dalle gallerie Notizie, Torino, e L'Attico, Roma. È cioè l'effettivo dell'arte povera così come si è presentato per la prima volta in una esposizione all'estero, dal 31 maggio al 5 luglio scorso. Sotto il titolo "Processi di pensiero visualizzati" hanno esposto Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Kounellis, Maini, Mattiacci, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Salvo e Zorio. Le presenze nuove sono quelle di Giorgio Griffa, Roberto Maini e Salvo: il resto, tutto il resto, è noto. Amman ci ha offerto un'utilissima antologia (in tedesco) di quelle esperienze italiane più recenti che si raggruppano e si degruppano a seconda dei punti di vista. La prospettiva, ora, è concettuale; ieri si diceva "visivo", "vedere" (Paolini lo dice tuttora ed è il tema delle sue ultime mostre), oggi si deve dire in genere (generico) "pensieri visualizzati". In catalogo è ristampato il trittico dei testi critici di Germano Celant usciti nel '67-68. Non è stato invece pubblicato quel testo teorico che l'arte povera, dopo quattro anni di esistenza operativa, sta ancora aspettando" (Trini 1970g, p. 49).

[38] Nel medesimo articolo citato nella nota precedente, Trini conclude in merito al caso della mostra al museo di Torino: "È stato il coronamento dell'operazione politica iniziata da Celant tre anni or sono, affermata poi da Gian Enzo Sperone con un'autentica capacità inventiva che ne fa il vero "cervello" dell'arte povera" (ivi, p. 50).

approccio a temi universalmente condivisi dalla scena concettuale. Al contempo rientra nel programma di iniziative con il quale Jean-Christophe Ammann, giunto da poco alla direzione del museo di Lucerna dopo un biennio come assistente curatore di Harald Szeemann a Berna, promuove la scena artistica più recente con mostre collettive e personali[39]. Vi partecipano tutti i nomi principali dell'Arte povera – Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini e Zorio – con l'aggiunta del marchigiano, ma di gravitazione romana e a fasi alterne presente con gli altri nelle mostre storiche dell'arte povera dal 1967, Eliso Mattiacci, e di tre recenti "annessioni" al quadro dell'arte italiana presentato nella galleria Sperone, ovvero il torinese Giorgio Griffa, il genovese Roberto Maini e il torinese adottivo (siciliano di nascita) Salvo. Rispetto alla "geografia" di gallerie tracciata da Trini nel commento sopra citato, i due artisti provenienti dalla galleria Notizie sono Fabro e Paolini, mentre Kounellis e Mattiacci rappresentano il versante romano de L'Attico, alla luce verosimilmente di un programma di coordinamento tra le tre gallerie su cui si fondano anche alcuni prestiti di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*.

Celant, impegnato nell'organizzazione della mostra torinese e in ogni caso estraneo alle dinamiche di un'esposizione come quella svizzera, tesa a corrispondere ad altri interessi, non firma alcun saggio per il catalogo della rassegna, che comunque ospita le traduzioni tedesche dei tre articoli "fondativi" che il critico genovese scrive agli albori

[39] Al tempo della mostra degli artisti italiani, Ammann è in forze come direttore del museo di Lucerna da poco più di un anno, dopo essere stato per un paio d'anni assistente di Szeemann alla Kunsthalle di Berna. Viene indicato dallo stesso Szeemann nel ristretto comitato organizzatore della quinta edizione di Documenta nel 1972, e dirige il museo svizzero fino al 1977, organizzando una serie di mostre monografiche dedicate ai protagonisti del concettuale internazionale – offrendo spazio anche a Boetti, Penone e Zorio (cfr. RICHARD 2009, p. 90, 214, 396). Nonostante dall'autunno 1968 sia a Lucerna, Ammann segue in qualche modo anche le fasi di organizzazione di *When Attitudes Become Form* (cfr. AMMANN 1969, pp. 47-49). La mostra degli artisti italiani rientra in un progetto più ampio teso a confrontare le ricerche artistiche condotte dagli artisti svizzeri e italiani, per mostrare scambi e differenze tra due identità nazionali confinanti e soprattutto l'apertura della comunità artistica svizzera: immediatamente prima di *Processi di pensiero visualizzati*, cura al museo una collettiva di artisti svizzeri – comprese figure come Markus Raetz e Urs Lüthi – intitolata *Visualisierte Denkprozesse* (15 febbraio-29 marzo 1970). Questo aspetto è stato trattato in una recente mostra curata a Lucerna da Noah Stolz (cfr. LUZERN 2015, pp. 5-15), che ringrazio sentitamente per la disponibilità.

della parabola poverista[40], introdotti da un testo di Ammann concepito come una puntuale ricognizione informativa sul lavoro recente di ciascuno degli artisti in mostra – un testo quindi del tutto estraneo alle dinamiche critiche sopra ricordate per i coevi contributi di Celant, e al contempo utilissimo per ricostruire le partecipazioni a *Processi di pensiero visualizzati*[41].

II.2.1. (non) si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente *(Pistoletto)*

Un cappello concettuale all'intera iniziativa e al quadro del sistema dell'arte al 1970 è offerto dalla partecipazione di Michelangelo Pistoletto, che installa tra l'esterno e l'interno del museo due striscioni con le scritte *Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente* e *Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente* (**fig. 106-107**)[42]. L'accenno all'apparente contraddizione tra assenza e presenza in un momento di proliferanti occasioni espositive risente, nell'impiego dello striscione e nella velata ironia che connota l'operazione, delle esperienze teatrali condotte con il gruppo de Lo Zoo[43], che,

[40] Si tratta della prima pagina del testo dal titolo *Arte povera* redatto nel settembre 1967 per il catalogo di *Arte povera Im-spazio* alla Galleria La Bertesca di Genova nell'ottobre dello stesso anno (cfr. GENOVA 1967, pnn), della parte generale di presentazione della nuova ricerca artistica di *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (cfr. CELANT 1967), e della sezione *Azione povera* pubblicata nel catalogo della rassegna amalfitana del 1968 (cfr. AMALFI 1968, pp. 12-15; erroneamente indicato nel catalogo di Lucerna come proveniente dal quaderno della galleria de' Foscherari dedicato all'arte povera). Il traduttore è Giancarlo Abbondio, autore di articoli soprattutto sull'architettura sei-settecentesca di Lucerna e dintorni, e di conseguenza inevitabilmente in difficoltà nella traduzione di testi così complessi e dei quali, per sua stessa ammissione in calce alle traduzioni, non condivide il contenuto (*Nachwort des Uebersetzers*, in LUZERN 1970, pnn).

[41] J.-C. Ammann, *Zur Ausstellung*, in LUZERN 1970, pnn.

[42] Sulla collocazione precisa degli striscioni non si hanno allo stato attuale riscontri precisi. In ogni caso l'installazione delle due parti del lavoro, ciascuna con una frase, è ricordata sulla stampa locale (cfr. BELIN 1970; KNEUBÜHLER 1970b), per la conoscenza della quale ringrazio di cuore Maddalena Disch della Fondazione Paolini. Secondo una prassi consolidata, le pagine del catalogo dedicate all'artista sono occupate dalla riproduzione di disegni che sembrano i progetti di installazione del lavoro, ma sono in realtà delle indicazioni sul carattere assertivo del lavoro, riproponendo in coppie per ciascuna pagina le due frasi in quattro lingue – italiano, inglese, francese e tedesco – collocate sempre all'interno di stanze percorse e abitate da presenze umane (cfr. LUZERN 1970, pnn).

[43] Si è già accennato in precedenza alla lettera pubblicata nel catalogo di Lucerna, scritta da Pistoletto nell'ottobre 1969, nella quale si annuncia l'arrivo a Lucerna dell'artista insieme allo Zoo. Questo non avviene, e lo spiega Ammann stesso nel testo introduttivo in catalogo: "Nel 1968 [Pistoletto] fondò il Teatro "Lo Zoo", che tuttavia già all'inizio del 1970 fu nuovamente dismesso, perché la maggior parte dei membri erano stranieri e non aveano ottenuto nessuna proroga del permesso di soggiorno. Era intenzione di Pistoletto di venire a Lucerna con il suo teatro, come testimonia la lettera della fine del 1969 nel suo contributo in

pur terminato all'inizio del 1970[44], determina buona parte dell'attività artistica e dell'impegno teorico e letterario di quell'anno, nel quale l'artista sviluppa istanze di apertura del proprio lavoro già sperimentate nel 1967: secondo un progetto già avviato nella cruciale personale da Sperone di quell'anno, le personali alla Modern Art Agency di Lucio Amelio nel febbraio 1970 e alla Galleria dell'Ariete in aprile sono sotto il segno del coinvolgimento di pubblico nei termini di un'indagine sulle dinamiche rituali del lavoro collettivo (**fig. 108-110**)[45], mentre nel gennaio 1970 l'artista dà alle stampe *L'uomo nero*,

catalogo. In sostituzione verrà presentata una documentazione. Nel suo contributo in catalogo "Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente"/ "Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente" si riflette compiutamente l'atteggiamento di Pistoletto. La contraddizione è solo una questione di punti di vista. L'alternativa nella diversità della dichiarazione non è legata ad una direzione precisa; oppure: diversità creativa come marchio, documentazione della presenza in una costellazione che muta continuamente" ("1968 gründete er das Theater "Lo Zoo", das aber bereits anfang 1970 wieder aufgelöst wurde, weil die meisten Mitglieder Ausländer waren und von den Behörden kein Verlängerung der Aufentshaltsbewilligung erhielten. Es war die Absicht Pistolettos mit seinem Theater nach Luzern zu kommen, wie das der Brief in seinem Katalogbeitrag von Ende 1969 belegt. An Stelle wird eine Dokumentation gezeigt werden. In seinem Katalogbeitrag "Man kann an allen Ausstellungen teilnehmen" / "Man kann nicht an allen Ausstellungen teilnehmen" reflektiert sich die ganze Haltung von Pistoletto. Der Wiederspruch ist einzig eine Sache des Standpunktes. Die Möglichkeit in der Diversität der Aussage ist nicht an eine bestimmte Richtung gebunden; oder: Schöpferische Diversität als Label, Dokumentation der Präsenz in einer ständig sich verändernden Konstellation", cfr. LUZERN 1970, pnn; traduzione mia).

[44] In realtà, Lo Zoo riprende vita alla fine dell'anno, in una nuova formula di ritorno al mestiere teatrale: niente più spettacoli in strada ma azioni compiute dal palcoscenico del Teatro Uomo di Milano, dove da ottobre vengono messi in scena gli spettacoli *Chi sei tu?* e *Bello e Basta* (cfr. TRINI 1970l, la recensione di Franco Quadri su "NAC", cfr. QUADRI 1970, e soprattutto la presentazione di Henry Martin pubblicata in doppia battuta nel fascicolo italiano di "Art and artists" - su cui si tornerà nell'ultimo capitolo, cfr. MARTIN 1971a – e su "Data", con corredo di fotografie di Ugo Mulas, cfr. MARTIN 1971b), come parallelamente accade per quello che è il modello principale di ispirazione de Lo Zoo, il Living Theatre, il cui testo *Paradise Now* del 1969 viene pubblicato negli stessi mesi per 'Einaudi Letteratura' (cfr. LIVING THEATRE 1970). Sull'esperienza de Lo Zoo, si veda il saggio di Maria Teresa Roberto in FARANO-MUNDICI-ROBERTO 2005, pp. 8-40.

[45] Nella galleria di Lucio Amelio l'artista presenta un resoconto del suo lavoro recente, tra cui Mappamondo e Venere degli stracci, e nel contempo "annunciata la rappresentazione dell'«Uomo nero», l'ultimo suo spettacolo che non si potè realizzare per lo scioglimento de Lo Zoo, ha eseguito un'entracte: liberando insieme col pubblico opere ed attrezzi scenici dall'imballaggio" (TRINI 1970b, p. 53; cfr. anche NAPOLI 2015, pp. 109-110). Invece, nella cruciale mostra personale alla Galleria dell'Ariete di Milano, l'artista realizza, durante l'apertura, aiutato da alcuni assistenti, una pittura murale astratta sulle pareti della galleria (cfr. MILANO 1970b). Alla luce di una esplicita volontà di tornare ai mezzi pittorici (espressa nella mostra di poco precedente da Sperone, nella quale presenta quadri in mica ispirati a quelli realizzate nel 1966, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 160) e in linea con lo sguardo alla pratica pittorica come possibilità di statuizione collettiva del lavoro artistico nel recupero di pratiche come l'affresco manifestato ne *L'uomo nero* (cfr. PISTOLETTO 1970, rist. in PISTOLETTO 1989, p. 66), Pistoletto concepisce la mostra come una grande occasione di coinvolgimento, sull'onda di quanto da sempre compiuto nelle esperienze teatrali de Lo Zoo e nelle rivoluzionarie mostre torinesi del 1967, che riguarda anche il contributo critico di Trini, che firma in catalogo un breve ma illuminante testo di messa in discussione ironica di qualsiasi ipotesi di separazione tra le figure del critico e dell'artista (T. Trini, Mai Zu*: del critico*, in MILANO 1970b, pnn) e, perfettamente consapevole del quadro di riferimenti entro cui si situa la mostra milanese, *L'uomo nero* in primis, recensisce la mostra su "Domus" concludendo: "Questa non è dunque pittura d'avanguardia. Molte cose ha appreso Pistoletto, oltre a sapere usare il mezzo che può, quando e dove può, tanto la creatività, se c'è, passa ovunque

nel quale approfondisce e aggiorna la riflessione condotta al tempo de *Le ultime parole famose*[46]. Il riferimento ai fatti del 1967 è costante nell'artista, che, ricordandoli a distanza di cinque anni, si esprime in termini significativi anche per capire le realizzazioni del 1970:

> "Aprire" lo studio era un fatto tecnico, una cosa fatta per me […]. Per me era un modo di procedere. Dato che ho "aperto" il quadro alla presenza e alla partecipazione di tutti, perché non "aprire" invece uno spazio fisico? Il fatto di aprire non significava tanto lasciare entrare la baraonda, ma trovarmi in una condizione energetica e stimolante senza dover pensare sempre ed esclusivamente all'oggetto o avere quasi e soltanto rapporti con esso. L'azione creativa con gli altri è una cosa che va oltre l'oggetto. Il rapporto con le persone diventa dinamico. L'incontro con gli altri non è solo rappresentato, ma è diretto[47].

L'uomo nero è un libro di non facile approccio, una memoria dei mesi trascorsi a Corniglia con lo Zoo tra estate e autunno 1969, in cui gli squarci aperti sulla situazione artistica riflettono l'aggiornamento dell'autore sui temi del dibattito internazionale e sulle sue ricadute italiane, ma che, nel complesso insieme di inversioni logiche, aperture oniriche, repentini cambi di narratore e di scena, riprese a distanza di pagine di discorsi interrotti e continui momenti metanarrativi di *mise en abyme* del testo stesso in una formula di diretta e spesso brusca chiamata in causa del lettore, risente soprattutto di quei saggi di letteratura che sarà definita postmoderna[48]: attraverso mescolanze di pratiche

(e il suo libro è avvincente). Ma soprattutto ha visto il baratro che c'è tra l'arte e la gente: queste forme, questi colori, tentano ancora una volta di superarlo" (TRINI 1970e, p. 51; cfr. anche la recensione su "Art International", FRANCALANCI 1970, pp. 119-120). Viene da pensare che, in aggiunta ai riferimenti interni sopra citati, vi sia anche la conoscenza della prassi realizzativa di certi lavori americani certamente noti all'artista – in primis i *Wall Drawings* di LeWitt – dietro questo ritorno "murale" al lavoro d'equipe da parte di Pistoletto. Si ricordi che nel catalogo della mostra sono pubblicati proprio i provini fotografici di Giorgio Colombo, nonché due degli scatti di Mulas pubblicati ampiamente su "Domus", che documentano l'evoluzione del lavoro fase per fase.

[46] Presentato proprio in occasione della mostra all'Ariete nel marzo 1970 – nel catalogo è stampata una pagina di invito, tra le altre cose, a leggere il libro, destinato a essere sonorizzato all'inaugurazione (cfr. MILANO 1970b, pnn) – e titolato alla luce di una serie di interventi omonimi realizzati soprattutto per le strade di Corniglia nel 1969 con Lo Zoo (cfr. MAFFEI 2007, p. 166), il volume esprime la consapevolezza che "La scrittura serve a realizzare tutte quelle cose che per qualche motivo non si possono realizzare (spiegare bene) serve a fissare il pensiero, una necessità attiva o creativa (non esiste luce se non c'è un posto su cui essa si posa o meglio la luce soffre se non sa dove posarsi e perciò manifestarsi)" (cfr. PISTOLETTO 1970, rist. in PISTOLETTO 1989, p. 5). Significativamente il periodo di stesura e pubblicazione de *L'uomo nero* coincide con la riproposizione del testo di *Le ultime parole famose* sia nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (cfr. TORINO 1970C, pnn) sia, come oggetto, a *Information* (cfr. NEW YORK 1970e).

[47] Intervista con Mirella Bandini del marzo 1972, cfr. PISTOLETTO 1973, p. 13, rist. in BANDINI 2003, pp. 90-91.

[48] Si può immaginare la circolazione nella Torino di Calvino – traduttore di Raymond Queneau nei tardi anni Sessanta (cfr. QUENEAU 1967) - di questo tipo di letteratura, i cui primi esponenti, tutti stranieri, vengono

narrative e di scrittura e continui deragliamenti della prosa verso il racconto onirico e surreale, Pistoletto sperimenta ipotesi nuove di indirizzamento del proprio messaggio al fruitore – costruendo peraltro una tipologia di lettore/spettatore che connota il suo lavoro del 1970 – e preannuncia forme di "impegno" ritirato da una troppo marcata dialettica politica che certo riguardano molti aspetti del contesto culturale italiano all'apertura del decennio. Infatti, attraverso il cannocchiale sociologico che la consapevolezza del progresso tecnologico consente di impiegare per manifestare l'insopportabilità dell'apparente piana chiarezza dei rapporti sociali indotta e favorita dalla presunta fedeltà di approccio alla realtà dei mezzi di riproduzione meccanica[49] e per ricostruire l'esperienza dello Zoo come, all'opposto, laboratorio di totale libertà sociale, talmente radicale da aver condotto allo scioglimento stesso del gruppo, l'artista realizza un compendio dei temi cardine del dibattito artistico recente: la coincidenza tra arte e critica[50], la crucialità del

tradotti in Italia proprio in quegli anni. La continua *mise en abyme* del libro stesso, e il conseguente sdoppiamento del narratore e dell'autore attuate da Pistoletto risentono di soluzioni che, ad esempio, proprio Queneau attua in *Icaro involato*, uscito in edizione italiana nel 1969 (cfr. QUENEAU 1969). In particolare, colpisce l'assonanza tra L'uomo nero e i due autori forse principali del nuovo romanzo della letteratura postmoderna. Da un lato, il continuo cambiamento di narratore, l'insistita e autoriferita teatralità – di fatto in entrambi si descrivono continue messe in scena come metafora del ruolo fittizio dei personaggi – le suggestioni erotiche, lo scarto tra narratore esterno e interno, sembrano sottendere la lettura di *La maison de rendez-vous* di Alain Robbe-Grillet, tradotto per Einaudi nel 1966 (cfr. ROBBE-GRILLET 1966): l'autore del resto è ben noto agli artisti di quegli anni (si veda l'opera di Paolini *Alain Robbe-Grillet* del 1967, DISCH 2008, n. 147, pp. 163, 906-907), e d'altro, le due note sequenziali che introducono il romanzo, contraddicendosi a vicenda circa la veridicità dei fatti, dei luoghi o delle persone descritti, potrebbero anche essere uno spunto per i due striscioni presentati da Pistoletto a Lucerna. Dall'altro lato, i continui inserti metanarrativi de *L'uomo nero* , le fratture nelle quali il narratore riflette su se stesso e chiama in causa il lettore, sembrano accostabili a *L'opera galleggiante*, il capolavoro di John Barth – ed esempio tra i più alti di letteratura postmoderna – tradotto per Longanesi nel 1968 (cfr. BARTH 1968, rist. in BARTH 2010, pp. 19-27). Si avverte anche la presenza di quei temi messi in campo dalle fonti internazionali del dibattito teorico sulle nuove modalità di rapporto tra arte e società, come le teorie foucaultiane sull'organizzazione della conoscenza e del potere nei rapporti sociali, cfr. PISTOLETTO 1989, pp. 25-26, 57-61, 67. All'orizzonte di queste fonti si trovano poi naturalmente gli autori più cari della scena culturale di quel periodo, a cominciare da Borges: Pistoletto, in riferimento alla propria fascinazione per lo specchio e le sue possibilità di riflessione in immagine delle cose, cita esplicitamente una delle voci del *Manuale di zoologia fantastica*, tradotto per Einaudi nel 1962 (cfr. PISTOLETTO 1989, p. 35; BORGES 1962, rist. in BORGES-GUERRERO 2015, pp. 9-10).

[49] PISTOLETTO 1989, pp. 14-15.

[50] "Se sei critico io ne sono felice, ma io non mi esimo dalla critica per lasciarti criticare […]. Il potere è uno spazio occupato da una persona o da un fenomeno […]. Sei io credo che il potere è occupato da una persona io non ho spazio per me. L'arte sta nel trovare lo spazio libero. Se io credo che il potere è occupato da una persona automaticamente do a quella persona il potere di occupare il mio spazio. L'obiettivo è questo: liberare lo spazio del nostro potere" (ivi, p. 25).

segno e della sua codificazione semantica e linguistica nella comunicazione artistica[51], con la conseguente attenzione alle possibilità creative della parola[52], le espressioni di critica anti-bellica e sociale[53] ormai da qualche anno assestati e condivisi nell'agenda internazionale, ma anche temi più tipici della situazione italiana come l'alterità dell'artista dal complesso sociale[54], la suggestione del gioco nelle sue dinamiche di coinvolgimento e di costruzione fittizia della norma per includere l'aleatorietà nel campo del lavoro artistico[55], le difficoltà e la necessità di un uso più libero dei modelli e delle pratiche della tecnologia[56] o il graduale allontanamento dell'artista da una esplicita militanza in favore della ricerca di un'alternativa a una società irrimediabilmente consumista (in cui certo si misura la distanza di vedute tra Pistoletto e Gilardi)[57]. Sotto quest'ultimo aspetto, il libro di Pistoletto è una cruciale testimonianza del cambiamento di rotta intervenuto nel dibattito culturale italiano all'apertura del nuovo decennio, testimoniato con parole di forte rivendicazione, maturate dal ricordo delle proteste alle edizioni 1968 della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano:

> È vero che l'arte è morta per noi ma soltanto perché tu confondi l'arte con le sovrastrutture o confondi l'arte con la guerra alle sovrastrutture. Io sono obbligato a dire che l'arte è morta, sono costretto a negarla perché la vede stritolata fra queste due condizioni. L'arte è morta perché schiacciata, da una parte dalle sovrastrutture e dell'altra dalla guerra alle sovrastrutture. Ma la creatività non ha a che vedere con queste cose, essa è essenziale come il cibo e il tetto. L'unico atto politico che può fare un artista oggi è quello di cercare di divincolarsi da questa morsa. Ed è quello che cerco di fare io. Ma sono sempre frainteso. Sempre frainteso. Metaforicamente Lo Zoo significava quello stato di prigione in cui si viene a trovare oggi l'animale uomo

[51] Ivi, pp. 54-55, 110, 128.
[52] Ivi, pp. 72-73.
[53] Ivi, p. 43. Si ricordi la presenza di molti americani (citati anche nel libro) nel gruppo de Lo Zoo: alcune posizioni sono naturalmente contrarie alla guerra del Vietnam.
[54] Il sogno "ma questa volta ad occhi aperti. È un paese che esiste veramente" popolato di uomini bianchi che odiano il colore, cfr. ivi, p. 31.
[55] Il gioco e l'atmosfera ludica ritorna costantemente nelle pagine di resoconto delle azioni e degli spettacoli pensati da Lo Zoo; in una pagina (ivi, p. 55) Pistoletto cita, anche se con simulata negligenza, una delle fonti più importanti e vicini agli artisti torinesi nel cui lavoro il gioco occupa una posizione importante, ovvero il testo di Eugen Fink pubblicato nel 1969 da Marcello Rumma, cfr. FINK 1969a. Sui testi del filosofo tedesco si tornerà nella parte dedicata a Boetti.
[56] PISTOLETTO 1989, pp.106, 110-112.
[57] Per una dettagliata disamina del posizionamento politico di Gilardi nel passaggio da un decennio all'altro, cfr. BELLONI 2015, pp. 147-155.

> quando egli si rende conto delle sue necessità vitali di espansione creativa. La necessità di partire da una sala di esposizione per uscire all'aperto a deporre le proprie creazioni è ancora una metafora e un esercizio al tempo stesso di liberazione delle necessità primarie umane. Le sovrastrutture esistono, e come, ma un artista non tenta di aggredirle, tenta semplicemente di liberarsene[58].

E se al ritorno su un fronte di più libera e sincera espressione artistica corrisponde sul piano pratico il ritorno alla pittura dimostrato da Pistoletto nelle recenti mostre da Sperone e all'Ariete già ricordate, gli striscioni esposti a Lucerna rientrano in una fase di messa a fuoco ulteriore di obiettivi e modalità di una ricerca artistica da ri-orientare rispetto al suo passato più recente, a cominciare dall'impiego dello striscione come formula di occupazione di uno spazio[59], nel quale però non si svolge altro se non un discorso del tutto raccolto nella dinamica stessa del fare e presentare arte, come ribadiscono le scritte quasi "tautologiche" che l'artista appone.

I.3.2. *Dalla terra all'infinito. Giovanni Anselmo*

Se la frase scritta da Pistoletto negli striscioni di Lucerna ha un senso, certo Anselmo, Calzolari e Penone partecipano contemporaneamente, e con un lavoro compresente in entrambe le occasioni, alle mostre di Torino e di Lucerna. *Processi di pensiero visualizzati* si differenzia da *Conceptual Art Arte Povera Land Art* per due motivi sostanziali, che sono il diverso – pressoché opposto, e cruciale per capire il passaggio delicato della situazione artistica torinese, e forse italiana, all'inizio del decennio – approccio del progetto

[58] Cfr. PISTOLETTO 1989, p. 79. Il tema rappresenta una delle ossature costanti del libro, e si riaffaccia in diversi momenti, cfr. ivi, pp. 63, 71, 109, 114-115. Il nuovo sguardo all'impegno politico induce il ripensamento di momenti "fondativi" del recente passato, come il Deposito d'Arte Presente, valutato nel suo sostanziale fallimento in quanto incapace di indirizzare altrove l'impostazione capitalista di collezionisti e promotori (ivi, pp. 116-117), o lo stesso libro *Le ultime parole famose* (ivi, p. 123).

[59] L'occupazione dello spazio è un tema certo in agenda nel dibattito artistico italiano dalla fine degli anni Sessanta (come dimostra il caso emblematico di *Campo urbano* a Como, a cui pure Pistoletto non partecipa, cfr. COMO 1969; per cogliere il senso delle aperture ambientali e teatrali dell'arte nuova, si rimanda al resoconto delle rassegne estive di Tommaso Trini su "Domus", cfr. TRINI 1969i), e in questo contesto, sull'onda del Living Theatre (cfr. LIVING THEATRE 1970), Lo Zoo promuove azioni all'interno di spazi urbani all'aperto a partire da *Scultura da passeggio* del gennaio 1968 (azione ripresa da Ugo Nespolo nel film *Buongiorno Michelangelo*) e da *L'uomo ammaestrato* realizzato nella piazza antistante l'arsenale di Amalfi in occasione di *Arte povera più azioni povere* (cfr. AMALFI 1968, pnn; il saggio di Maria Teresa Roberto in FARANO-MUNDICI-ROBERTO 2005, p. 22).

curatoriale (di apertura internazionale, in linea con gli sviluppi della critica di Celant, a Torino; di esibita identificazione nazionale, secondo i progetti di Sperone, a Lucerna), e la selezione delle opere per ciascun artista. Buona parte degli espositori a Lucerna sono infatti rappresentati da piccoli affondi retrospettivi sul proprio lavoro, a ricostruire una recente ma già assestata storia, in accordo con la ripubblicazione dei testi storici di Celant in catalogo. *Neon nel cemento* di Anselmo (**fig. 112**), faticosamente in dialogo con altre opzioni radicalmente diverse di impiego del neon a Torino, trova invece a Lucerna una sua misura nel rapporto con altri lavori storici dell'artista[60]. Presentato in prima battuta nell'aprile del 1970 alla galleria Sperone, in una mostra personale insieme ad altri due pezzi poi mandati anch'essi a Lucerna – *Respiro* e *Trecento milioni di anni* (**fig. 81, 113**)– il lavoro segna un punto di passaggio nell'indagine che l'artista già da un paio d'anni conduce sulla rappresentazione della natura non tanto nei suoi dati di materia, quanto nella ricreazione, talora anche con l'impiego di materiali artificiali, di quegli elementi di tensione o elasticità energetica che compongono tutti i rapporti nei quali il dato naturale e la sua esperienza si articolano[61]. Nell'opera in questione l'artista ricorre a due materiali palesemente artificiali e legati allo sviluppo architettonico contemporaneo – non a caso la conformazione del lavoro

[60] Di Giovanni Anselmo sono sicuramente presenti in mostra cinque lavori databili tra 1967 e 1969. Si rimanda all'appendice B per maggiori approfondimenti. La compresenza del medesimo lavoro in due occasioni in parte contemporanee non deve stupire, sia perché riguarda molti artisti, sia, nel caso specifico, perché la possibilità stessa, ammessa dall'artista, di rifare il lavoro una volta consumato il neon ne svincola dal dato materiale la sua stessa unicità. Cfr. la scheda di *Neon nel cemento* in RIVOLI 2000, pp. 108-109. Nel caso della mostra torinese, occorre specificare che il catalogo ospita un'ampia rassegna fotografica delle due recenti mostre personali da Sonnabend e Sperone, e, nella sezione degli apparati, una descrizione dettagliata da parte dell'artista di alcuni di quei lavori (cfr. TORINO 1970C, pp. 64-67, pnn; l'unica descrizione virgolettata e attribuita esplicitamente ad Anselmo è quella di *Verso l'infinito*, che ricalca in effetti le parole manoscritte con cui l'artista presenta il lavoro nel catalogo di *Gennaio 70*, cfr. BOLOGNA 1970, pnn).

[61] Per la mostra di Sperone, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 162. Sull'approccio di Anselmo al tema dell'energia come chiave di sviluppo e rappresentazione del mondo e della sua esperienza, si vedano le parole dell'artista in Arte Povera (cfr. CELANT 1969a, p. 109). Nel catalogo della mostra di Lucerna quella dichiarazione viene riproposta – ovviamente dall'edizione tedesca del volume – e seguita da dettagli fotografici di alcune delle opere dell'artista in mostra, ossia *Respiro* (titolato *Un polmone per le stagioni*), lo stesso *Neon nel cemento* e *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*. I particolari dei primi due lavori sono accompagnati dalla dicitura "Una dimensione al naturale", a specificare l'importanza, anche nella riproduzione fotografica dei lavori, della riproposizione dell'esperienza diretta, della percezione viva dei lavori come epitome dell'esperienza fisica stessa. Cfr. LUZERN 1970, pnn.

segue l'andamento rettilineo dei tubi di neon e nei primi allestimenti è sempre collocato a ridosso di una parete, a misurare lo spazio della stanza[62] – per ricreare una delicata tensione tra l'elemento impalpabile, e appena percettibile, della luce, e la sordità del volume di cemento nel quale il neon è completamente affogato, lasciando visibili solo le due estremità; la valenza di ridefinizione dello spazio architettonico è rimeditata forse anche sull'esempio di Lucio Fontana, cui all'inizio del 1970 è dedicata un'ampia retrospettiva alla Galleria d'arte moderna di Torino, e che sembra agire negli stessi mesi anche sulle installazioni di *Confine fluorescente* di Zorio – forse l'artista più vicino ad Anselmo in quel periodo[63] – e determina una nuova evoluzione nel percorso dell'artista, come acutamente rileva Trini nella recensione della mostra di Sperone per "Domus":

> Tutto calato nel dialogo con la natura e la materia, Anselmo reinventa lo spirito che usiamo assegnare alle cose. Da esterno, come nei primi lavori, l'effetto tensionale si fa sempre più interno: ora "immaginiamo" il fuoco nell'antracite così come dobbiamo "immaginare" il neon illuminato dentro il cemento. Da fisico si fa più mentale[64].

[62] I riferimenti circa l'impiego del neon e del cemento in architettura al 1969 sono molteplici, tuttavia uno spunto all'impiego di questi materiali nel modo in cui li utilizza Anselmo può essere derivato anche da un avveniristico, e mai compiuto, progetto per la realizzazione di un nuovo Centro Direzionale a Torino. Nella Torino del fermento architettonico intorno al centenario dell'unità d'Italia viene infatti realizzato nel 1962 un concorso esplicitamente pensato per la città del futuro, il cui premio viene assegnato l'anno seguente a un progetto pensato da un pool guidato da Ludovico Quaroni, che, sotto il nome di *Akropolis*, propone la realizzazione di una collina artificiale, dodici grattacieli residenziali e appunto il centro direzionale sul sito del carcere Le Nuove. Trionfalmente annunciato su riviste di settore come "Casabella" e "Domus" (cfr. CASABELLA 1963), il progetto prevede che "all'imbrunire e a notte tutto dovrà essere illuminato da un sistema di luci "built-in". Nascosti nelle pieghe degli edifici, i tubi al neon illumineranno le facciate e le finestre buie dei grattacieli" (relazione degli architetti, cit. in PONTI 1964, p. 8). Il sistema a incassamento e a scomparsa con cui si può installare la luce al neon può aver ispirato la soluzione adottata da Anselmo, anche nella scelta di collocare l'opera in modo da renderla la meno visibile possibile, e così, al contrario, far emergere la delicatezza del punto di luce azzurra delle estremità dei tubi fluorescenti. Si tenga presente che il progetto *Akropolis* suscita un grande dibattito nel capoluogo piemontese, destinato a essere continuamente rinnovato e in particolare ripreso proprio tra 1968 e 1969, quando il passaggio degli anni impone un ripensamento sulle possibilità di realizzazione e sull'impatto paesaggistico dei nuovi edifici (cfr. PELLEGRINI 1968; STAMPA 1969).

[63] Il Manifesto tecnico dello Spazialismo, tutto concentrato sulla ridefinizione teorica e tecnica di una nuova ipotesi artistica che superi pittura e scultura in un nuovo respiro architettonico, in merito alle premesse tecniche dell'arte spaziale riafferma la necessaria derivazione tra uso del cemento e impiego del neon: "Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica del]'architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità [...]. A questa nuova architettura un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la 4ª dimensione ideale dell'architettura. Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro […]. nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule, l'uomo finalmente finirà l'intromissione alle bellezze della natura" (*Manifesto Tecnico*, in TORINO 1970a, p. 44). Sul lavoro di Zorio e la sua prossimità ad Anselmo si tornerà in seguito.

[64] TRINI 1970d, p. 52. Cfr. anche le parole con le quali l'artista stesso presenta il proprio lavoro su "Data": "Costruisco in questo periodo [1969] (ma il progetto è di un anno prima) i pezzi *Neon nel cemento* e *Pietra*

L'elemento distintivo dell'opera sta forse proprio nel dato sinceramente poetico, che, se nell'accostamento dei materiali ricorda un lavoro come *Luci* (1968) di Gilberto Zorio, e nell'impiego del cemento non in blocchi preformati, ma per via di modellazione, richiama i lavori di Giuseppe Uncini[65], tuttavia se ne distacca proprio per un dato di suggestione percettiva e quasi di "purezza" formale, come viene colto da Trini. La suggestione immaginativa di questo lavoro di Anselmo ne fa un'autentica opera di cerniera tra le visualizzazioni più fisiche dell'energia naturale degli anni precedenti e le più rarefatte evocazioni di dati di esperienza realizzate a partire dal 1970; non è un caso se l'artista ripropone *Neon nel cemento* alla personale alla galleria Toselli di Milano nell'ottobre del 1970, assieme a tre nuove opere che segnano un corso diverso nel lavoro di Anselmo: *Dissolvenza*, *Gli anni della carta* e *Linea terra*[66], le quali indicano, nella dinamica, consueta in Anselmo, della ricerca di un punto di tensione e di contatto tra il finito dell'esperienza e l'infinito delle grandi categorie spazio-temporali che la determinano, un più diretto affaccio su dimensioni cosmiche e durate infinite colte nel delicato equilibrio tra immaterialità e percezione minuta dei sensi. *Linea terra* (**fig. 114**) è una traccia di terra parallela al pavimento incollata al muro a circa 2 metri di altezza, in cui il dato "fisico" dell'orizzonte percettivo viene isolato da qualsiasi contesto preciso, ma mantenuto a

alleggerita. Nel primo lavoro si tratta di tubi al neon che attraversano, in tutta la loro lunghezza, alcune barre di cemento che imprigionano la luce che vive pur bloccata in una sede rappresa" (ANSELMO 1972, p. 55).

[65] L'opera di Zorio rientra in una serie di lavori nei quali l'artista impiega i blocchi forati in calcestruzzo tipici dell'industria edile presentati per la prima volta nella personale da Sperone dell'inizio di febbraio 1969 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 130-131), nella quale viene realizzata anche l'installazione *Microfoni* – dove i blocchi in cemento vengono impiegati come podi su cui salire per utilizzare i microfoni stessi – riproposta a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* l'anno seguente (cfr. appendice A). Riguardo alla conoscenza di Giuseppe Uncini a Torino, si tenga presente che proprio nel 1968 l'artista partecipa con due rilievi a una collettiva da Christian Stein in giugno, e soprattutto a novembre è oggetto di una personale nella stessa galleria (*Giuseppe Uncini. Opere dal 1959 a oggi*, cfr. TORINO 1968f), mentre l'anno seguente è uno dei cinque artisti della mostra *Anno '60*, organizzata nella stessa sede, riedizione della mostra dei 5 pittori alla Salita del 1960 (cfr. TORINO 1969b). Si veda LUGANO-VALENCIA 2010, pp. 250-252. La diversa misura di evocazione, per via di fenomeni percettivi, delle implicazioni financo sociali dell'ambiente di vita cittadino propria delle opere di Uncini è bene recepita, nell'occasione delle mostre da Stein, da Paolo Fossati che le recensisce per le pagine torinesi de "L'Unità", rispettivamente il 13 novembre 1968 e il 7 maggio 1969 (cfr. FOSSATI 2010, pp. 481-482, 543-544).

[66] La mostra è presentata da Tommaso Trini su "Domus" nel novembre 1970, cfr. TRINI 1970i, pp. 56-58.

un'altezza verosimile, a segnare non tanto un limite della condizione umana, ma una soglia verso l'infinito che determina le nostre percezioni: "una linea parallela al piano terra, a una certa distanza dalla linea terra fisica che calpestiamo. Questa 'linea terra' non è più la terra su cui camminiamo ma è il punto in cui la terra si collega in quel momento con me, col mio intervento, la mia energia, le mie considerazioni, e perciò sta in alto sul muro. È terra + colla + muro + me"[67]. Si tratta di una rappresentazione letteralmente "simbolica" del rapporto con lo spazio inteso non solo in senso fisico, ma come attivazione di uno spazio immaginativo, memore forse della crucialità della visualizzazione dell'infinito spaziale propria della generazione immediatamente uscita dall'informale degli anni Cinquanta – ampiamente documentata nel capoluogo piemontese da circa un decennio ormai[68] –

[67] Cfr. ANSELMO 1972, p. 55. L'articolo è aperto da una fotografia proprio di *Linea terra*, nella quale la presenza della mano levata dell'artista, appoggiata al muro poco sotto la linea, e del profilo del volto che guarda all'opera, chiariscono la crucialità del rapporto tra la forma della linea e la sua collocazione in ragione della dimensione umana e percettiva dell'artista.

[68] Uno dei riferimenti più immediati per il ricorso a una linea come rappresentazione dell'infinito sono le Linee di Piero Manzoni, ovviamente note in un momento come la fine degli anni Sessanta, segnato dal recupero artistico dell'eredità di Manzoni. Una fonte che merita una citazione è il volume curato da Toni Del Rienzo e Uliano Lucas nel 1967, dove il frontespizio è introdotto dalla riproduzione di due brevi linee a inchiostro e da alcune fotografie certo significative per cogliere la concezione profondamente mentale (o metafisica per usare la terminologia di Elio Pagliarani nel suo contributo al volume) di questa serie di opere in Manzoni, cfr. DEL RIENZO-LUCAS 1967, pnn, pp. 14-15. A Torino la conoscenza dell'artista è promossa soprattutto da Luciano Pistoi che, con la sponda dell'I.C.A.R. di Michel Tapié (cfr. TORINO-TOULOUSE 1997), inquadra la conoscenza dell'artista entro uno spettro di ricerche che coinvolge soprattutto un certo Fontana e Yves Klein, e poi anche esperienze come l'arte giapponese del gruppo Gutai. Tra i casi più vicini al 1970 succedutisi alla Galleria Notizie, si ricorda la retrospettiva di Manzoni del 1966 (cfr. TORINO 1966) e soprattutto l'antologica di Burri, Fontana, Klein e Manzoni del 1968, nel cui testo introduttivo Marisa Volpi scrive a proposito di Klein e Manzoni: "Essi sembrano percorrere anche fisicamente il mondo come uno spazio per il loro pensiero: le architetture d'aria, l'esposizione del Vuoto a Parigi, la foresta di Spugne di Yves Klein; le "socle du monde" nel parco di Herning, la lina bianca – non tracciata – lungo il meridiano di Greenwich, i "corpi di luce assoluti", le linee lunghe chilometri sigillate in scatole, di Piero Manzoni. In ambedue c'è il senso che materiali (la lana di Manzoni per es.), colori (il blu di Klein), persone (le donne-pennello di Klein, le persone-sculture sulle basi di Manzoni), elementi della natura, gesti e presenza dell'artista, possono stabilire una comunicazione fluida e creativa, al limite del nulla, tra la realtà e lo spettatore, tra ciò che è presente e ciò che è lontano, che esiste o non esiste con oscillazione minima" (cfr. TORINO 1968e, pnn). Sempre nel 1968 viene pubblicato un supplemento del bollettino della galleria dedicato a Piero Manzoni, nel quale un testo di Celant prosegue sulla linea indicata anche dalle parole di Volpi, che dell'artista guarda più alle azioni e alle opere più rarefatte che ai dati di oggettualità degli *Achromes* (cfr. NOTIZIE 1968): è un approccio prettamente "torinese" all'arte di Manzoni, che si differenzia da quanto in quegli anni si verifica a Milano, quando nel 1970 esce il libro di Agnetti solo sugli *Achromes* (cfr. AGNETTI 1970) e nel gennaio dello stesso anno si svolge un'importante antologica di Manzoni alla Galleria Blu (cfr. MILANO 1970a), e che invece apparenta a Manzoni Yves Klein, come testimoniano le molte collettive organizzate da Pistoi in quegli anni (cfr. BANDINI-MUNDICI-ROBERTO 2008, pp. 116-118). L'ampia conoscenza di Klein a Torino trova conferma, tra 1968 e 1970, anche nell'attività della Galleria Martano (cfr. TORINO 1969e) e sfocia nella mostra retrospettiva organizzata alla Galleria Civica d'Arte Moderna nel dicembre 1970

attraverso la quale forse l'artista reagisce all'approccio radicalmente opposto allo spazio degli artisti della Land Art, focalizzati sull'intervento materiale di occupazione e appropriazione di grandezze fisiche, al 1970 ormai ben noto in Italia e in particolare agli artisti torinesi[69]. Si può immaginare che anche un'opera come *Dissolvenza* (**fig. 115**) risenta del confronto con esperienze internazionali: l'isolamento linguistico di una parola come momento di significazione assoluta, come nel caso di Lawrence Weiner[70], e la sua proiezione in forma di diapositiva, attuata già dal 1967 da Robert Barry[71], possono aver ispirato l'artista nella realizzazione del primo di una serie di lavori con la proiezione di diapositive che segnano in effetti una svolta nel suo percorso[72], tuttavia *Dissolvenza* ha uno statuto del tutto diverso da queste ricerche poiché non è la parola in sé stessa il dato essenziale dell'opera, quanto la misura concreta della superficie di ferro del parallelepipedo su cui è proiettata, e al cui stato di ossidazione continua nel tempo quella parola si riferisce,

(cfr. TORINO 1970d).

[69] È un aspetto colto molto bene dallo stesso Ammann nel dettagliato testo di introduzione al catalogo della personale di Anselmo da luci curata al museo di Basilea nel 1979, dove, schedando il lavoro, scrive che "diversamente dall'opera di Walter De Maria *50 m³ (1600 cubic feet) Level Dirt*, esposta nella galleria di Heiner Friedrich a Monaco di Baviera, nella quale si vuole evidenziare la materializzazione radicale dell'idea e della forza di "terra come estensione piana", per Anselmo la "linea terra" rappresenta l'orizzonte del concetto "terra": terra come realtà collettiva del divenire e del cessare" (cfr. J.-C. Ammann, tradotto da Liselotte Gianacchi-Mangels in BASEL-EINDHOVEN 1979, pnn, ripubblicato in RIVOLI 2016, pp. 95-96). La messa a fuoco delle differenze di approccio tra lo scientismo degli artisti statunitensi e un maggiore umanesimo di quelli europei, e italiani in particolare, risale alla ricognizione della Land art condotta da Tommaso Trini su "Domus" nel 1969 (cfr. TRINI 1969c).

[70] Nel gennaio 1970, la Galleria Sperone pubblica il primo libro d'artista delle già ricordate edizioni della galleria, curate da Celant con Pier Luigi Pero: *Tracce/Traces* di Lawrence Weiner, nel quale ogni pagina ospita, in inglese e in italiano, un aggettivo riferito ad un'azione, del tutto slegato da qualsiasi vincolo logico o sintattico e presentato in quanto tale, sempre a registrare in forma di participio passato un intervento già compiuto - "reduced", "flushed", "marred" e così via (cfr. WEINER 1970).

[71] Nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* le pagine dedicate a Robert Barry sono occupate dalle definizione dell'opera d'arte proposte dall'artista anche nel catalogo di *Information* (cfr. TORINO 1970c, pp. 124-127; NEW YORK 1970e, p. 18), e incluse, elidendo l'oggetto cui si riferiscono -l'opera d'arte appunto- nel libro senza titolo che Barry, come già si è ricordato, pubblica con Sperone nel 1970 (cfr. BARRY 1970): alcune frasi vengono anche proiettate, inframmezzate a immagini, nella sequenza temporizzata di slides che l'artista espone alla mostra newyorkese con il titolo *Scenes* (ivi, p. 193). Si ricordi inoltri che a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* l'artista partecipa anche con il film di *Red Seconds*, ugualmente basato sulla proiezione di diapositive per una certa durata temporale (cfr. l'appendice A).

[72] Cfr. il saggio di Anne Rorimer in RIVOLI 2016, p. 75. Si veda nello stesso volume il saggio di Maddalena Disch, che, presentando un altro lavoro basato sulla proiezione di diapositive, Particolare del 1972, chiarisce la natura propriamente relazionale di questo tipo di lavori, sempre determinanti e determinati dalla condizioni ambientali, ovvero dalle superfici su cui la parola proiettata si posa, e perciò la sostanziale estraneità dall'arte concettuale in senso stretto (cfr. M. Disch, *Particolare*, ivi, pp. 140-142).

rinnovando quindi, per via ancora una volta "simbolica" e sintatticamente abbreviata, un tema di messa in contatto e di referenzialità tra la realtà dello spettatore e un grado ulteriore e potenzialmente infinito di realtà come condizione dello stato della materia che Anselmo ha già indagato in modi del tutto diversi, ad esempio in *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*: "In *Dissolvenza* l'idea della dissolvenza è concretizzata da un blocco di ferro di oltre un quintale di peso; fintantochè esso non sarà scomparso (per ossidazione), permetterà alla scritta emessa dal proiettore di manifestarsi"[73].

II.2.3. *Pier Paolo Calzolari in scena*

Come a Lucerna *Neon nel cemento* è inserito all'interno di una selezione di lavori realizzati da Anselmo tra 1967 e 1969, così anche *Io mio nome* di Pier Paolo Calzolari ritrova nella mostra svizzera un proprio respiro insieme ad alcuni lavori cruciali del biennio precedente, rispetto all'anomala solitudine della sua presentazione al museo di Torino. Innanzitutto, a Lucerna l'opera viene ricontestualizzata nella sua installazione originaria (**fig. 86, 88**), dato che, come già si è avuto modo di accennare, inizialmente l'artista incassa nel muro le lettere di stagno che compongono le parole *Io mio nome* nel contesto di una complessa azione compiuta alla Galleria Sperone nel corso di una settimana dal 22 aprile 1970, e che verosimilmente viene almeno in parte ricostruita in mostra, e ripensata nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* (**fig. 131-132**)[74].

[73] Cfr. ANSELMO 1972, p. 55. Il passaggio e la svolta rispetto ad analoghe indagini degli anni precedenti è colto molto bene ancora da Ammann nella scheda dell'opera nel catalogo della mostra di Basilea del 1979, nel quale il critico specifica: "Diversamente da quanto avviene col lavoro *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* (1969), qui non si tratta più della traccia lasciata dallo stato di trasformazione del ferro, bensì dell'immediata *denominazione* dello stesso stato di trasformazione. Anselmo non usa il materiale-ferro per mostrare un parallelepipedo di ferro ma per dare rilievo a un fattore che è alla base del materiale e che lo trasforma. […] osservando il fattore-tempo in chiave di trasformazione e dissolvenza, egli crea un *concetto di realtà* che delimita l'effetto dei processi temporali con forme estremamente differenti. […] fa penetrare l'infinito, in modo conoscibile, nelle trasformazioni da noi constatate, come concetto e come realtà" (cfr. J.-C. Ammann, tradotto da Liselotte Gianacchi-Mangels in BASEL-EINDHOVEN 1979, pnn, ripubblicato in RIVOLI 2016, p. 98).

[74] Si rimanda alla voce relativa all'opera nell'Appendice B. In catalogo sono pubblicate tre pagine dattiloscritte che riprendono alcune frasi – l'ultima pagina tutte quante – dell'azione di Calzolari, in una

> dico che la sola definizione della mia intelligenza mi impone di distruggere e mi vieta la libertà e felicità di balbettare ad ogni incontro e di inventarlo e poi ancora mi impone di ricordarmi che l'ho inventato. Vorrei far sapere che voglio l'espansione la democrazia la pazzia l'alchimia la demenza la ritmia [sic] l'orizzontalità. Voglio far sapere che non voglio momenti di conoscenza che voglio essere vivo quanto lo si può essere ed espanso quanto lo si può essere. […] e voglio far sapere una lista insopportabile la fisicità la verticalità il comportamento la dimostrazione l'intelligenza razionale l'umiliazione di una procedura la rappresentatività. Vorrei dire che desidero che la mia mimica sia la mimica democratica delle cose e dico che voglio essere felice. Voglio dire che desidero essere elemtare [sic]. Dico che voglio commettere atti di passione[75].

In linea con questa chiara ed esplicita ricerca di una libera affermazione di sé come artista al di là delle convenzioni logiche e quindi sociali di espressione, linguaggio, impiego di materiali, rapporto tra le forme e le cose e loro uso e percezione sensoriale[76], il bolognese Calzolari prosegue un percorso di apertura a implicazioni comportamentali e teatrali del proprio lavoro già messo a fuoco attraverso le prime apparizioni sulla scena torinese (**fig. 122**)[77], e "mette in scena" per via metaforica la propria vita artistica in sei

modalità non dissimile dal film realizzato dall'artista per Gerry Schum a settembre di quell'anno (su Schum si tornerà in seguito).

[75] P.P. Calzolari, testo ds., datato 22 ottobre 1968, pubblicato nella sezione dei progetti del catalogo di *Op Losse Schroeven* (cfr. AMSTERDAM 1969, pnn), e in parte riproposto ad apertura della sezione dedicata all'artista in *Arte Povera* (cfr. CELANT 1969a, p. 120).

[76] Solo per citare alcuni dei casi nei quali l'artista maggiormente si concentra sulla definizione di sé, in una collettiva da Sperone dal 29 ottobre 1969 Calzolari presenta, ricorrendo sempre alla "scrittura" in lettere di bronzo, piombo o stagno, tre lavori dal titolo *Il mio venticinquesimo anno di età*, *Io e i miei cinque ami nell'angolo della mia reale reale predica* e *Io me me come punti cardinali* (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 36, 142-147; l'installazione del secondo lavoro, con la frase in inglese *I and my 5 fish-hooks in the corner of my real real sermon* sul pavimento e un registratore che trasmette una litania, è documentata anche nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, cfr. TORINO 1970C, p. 81; la fotografia di *Io me me come punti cardinali* sul pavimento della galleria è pubblicata nelle pagine di Calzolari nel catalogo di *Gennaio '70*, cfr. BOLOGNA 1970, pnn). La libertà di formulazione del messaggio è tale che possono esistere più versioni in materiali diversi della stessa frase realizzate intorno agli stessi anni, come dimostrano la versione in tubolare ghiacciato di *Il mio venticinquesimo anno di età*, quella in fogli e lettere di piombo di *Io me me come punti cardinali* e i due esemplari di *Io e i miei 5 ami nell'angolo della mia reale reale predica*, rispettivamente in neon e lastre di piombo, e con la scritta al neon sopra un materasso bianco trattenuto al muro da una struttura ghiacciante (MODENA 1986, pp. 41, 57, 63, 84). Si ricordi poi che di *Io e i miei cinque ami nell'angolo della mia reale reale predica* l'artista realizza una versione video, in cui viene ripreso nell'atto di scrivere la frase in senso speculare, presentata a *Gennaio '70* (cfr. BARILLI 1970, p. 139).

[77] Calzolari si situa nel solco di una più ampia tendenza al comportamento e all'estensione spaziale, come rileva Tommaso Trini, cfr. TRINI 1969i, p. 50. In una breve recensione della prima personale dell'artista da Sperone nel febbraio 1969 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 132-133), Paolo Fossati coglie acutamente il senso scenico delle implicazioni spaziali e ambientali delle opere dell'artista (si tenga presente che a quella mostra sono esposte alcune opere cruciali, riproposte poi a Lucerna nel 1970, come *Impazza angelo artista* e *2000 lunghi anni lontano da casa*): "...[Calzolari] merita la più viva attenzione per una sua pungente presenza nella scena odierna. Dicendo scena non dico solo una metafora, se è vero che per questo tipo di ricerca il problema artistico si dilata oltre gli oggetti ai comportamenti al loro spazio e dunque alla scena espressiva. Uno spazio privo di forma, mobile e possibile come i riti che vi si consumano, se è vero che i gesti e le azioni costituiscono un consumo di spazio e di forme che gli avvenimenti e le situazioni vi

diversi passaggi, “titolati” con altrettante frasi in lettere di stagno apposte giorno per giorno in sequenza sul pavimento, in un continuo gioco di rimandi autobiografici e trasposizioni letterarie[78]: *1 e secondo giorno come gli orienti sono due*, in cui l'artista si afferma e prende possesso dell'altro polo ad egli dialettico, lo spazio, togliendo infissi e vetri alle finestre così da “parificare” interno ed esterno (**fig. 123**)[79]; *3 The Picaro's day*, in cui l'artista mura su una parete con gli stessi caratteri di bronzo la scritta *Io mio nome*, presentandosi attraverso l'identificazione con le dimensioni di rischio e di vagabondaggio e col senso dell'ironia tipici della figura picaresca (**fig. 124**)[80]; *Fourth day like 4 long months of absence*, in cui 27 candele – tante quante gli anni dell'artista – sono disposte in un quadrato

accumulano e dipanano” (P. Fossati, *Un ricordo di Pinot Gallizio. La mostra alla Saletta Rossa-Calzolari alla Sperone*, “L'Unità”, edizione torinese, 26 febbraio 1969, rist. in FOSSATI 2010, p. 518).

[78] Certamente la presenza di Ginestra Bendini, poetessa e moglie di Calzolari, favorisce l'aggiornamento dell'artista sulla poesia e la letteratura, così presente in un lavoro come questo non solo nei riferimenti impliciti ma anche nella costruzione stessa delle frasi e nella loro visualizzazione sul pavimento, molto vicina all'impaginazione e alla sintassi della poesia. Se a questo si aggiunge la conoscenza approfondita che l'artista dimostra per le più recenti sperimentazioni teatrali internazionali, facilmente conoscibili nel vivace contesto culturale di Bologna in quegli anni, si può capire il quadro di fonti e ispirazioni entro cui Calzolari realizza gran parte del proprio lavoro, si veda a titolo d'esempio l'intervista con Marcello Maloberti su “Flash Art”, cfr. MALOBERTI 2014, p. 36. Il resoconto dell'azione condotta nella galleria Sperone si basa su un testo di commento e di “didascalia” alle singole fasi e al loro significato, datato 1970 e pubblicato in MODENA 1986, p. 92. Diverse fotografie della Galleria Sperone durante la realizzazione dell'opera sono riprodotte nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (cfr. TORINO 1970C, pp. 82-83) e successivamente nel catalogo di *Persona* (cfr. BELGRADO 1971, pnn).

[79] “...l'aria e le correnti percorrono lo spazio, così che i “toni” e l'entità della galleria sono spiazzati e parificati all'esterno […]. *1 e secondo giorno come gli orienti sono due*. Calzolari affronta la sua stessa 'passionalità' nel complesso quotidiano, contraddittorio. Egli non ha più a che fare solo con il divenire della realtà del momento (scambi di modificazioni all'interno della medesima realtà), ma vive la complessità del reale che si manifesta nelle sue diverse facce. Scatta uno scambio di affascinamento reciproco tra l'artista e il reale, osmosi ove, però, la priorità è sempre dequilibrante e inventiva” (MODENA 1986, p. 92). La suggestione dei “due orienti” come immagine di sdoppiamento e contiguità può venire all'artista dalle *sure* coraniche XLIII e LV, dove è attributo divino e cosmologico, e ben si adatta all'evidente metafora della creazione che investe l'intera azione di Calzolari, divisa giorno per giorno per un totale di sette giorni (proprio al 1969 data l'ultima ristampa dell'edizione Hoepli del testo, cfr. CORANO 1969). Un'altra fonte potrebbe essere il celebre sonetto CXCVII di Petrarca, dove il poeta e Laura sono i “duo levanti” che scandiscono gli affanni d'amore del poeta: in questo senso l'accento sulla “passionalità” dell'artista nel testo sopracitato, e già presente nello scritto pubblicato nel catalogo di *Op Losse Schroeven* potrebbe trovare una eco letteraria (l'ultima ristampa delle Rime commentate da Leopardi risale al 1962, cfr. PETRARCA 1962).

[80] “*Il giorno di Picaro*. Sempre a terra, allineata alla prima scritta. Contemporaneamente viene murato *IO MIO NOME*, con gli stessi caratteri. Il riferimento a Picaro, personaggio vagabondo, sfrontato della letteratura spagnola vuole riconnettersi a quella parte di vita piena di passionali tensioni, di rischi, ironia e gioco” (MODENA 1986, p. 92). Il tema del vagabondaggio come forma di viaggio “all'avventura” e immagine dell'artista è caro a molto teatro d'avanguardia di quel momento, come nel caso del Living Theatre, e la familiarità dell'artista con la scena teatrale può aver certo suggerito molti dei temi trattati in questa come in altre sue realizzazioni (cfr. LIVING THEATRE 1970, pp. 95-103). L'ampia conoscenza letteraria dell'artista è più volta ribadita in varie interviste, cfr. quella del 1997 con Denys Zacharopoulos, ripubblicata in SCHUMACHER 2001, pp. 85-86.

nel punto esatto in cui si incrociano le correnti d'aria provenienti dalle finestre (**fig. 125-126**)[81]; *5 Contra naturam* in cui il tema della morte e della violenza viene introdotto nel racconto dell'artista, che dipinge di nero l'angolo opposto al quadrato di candele (**fig. 88**)[82]; *6th Day of reality*, dove viene posto un magnetofono al centro dello spazio, che rimanda continuamente una litania che, attraverso la presenza-assenza del suono, introduce il tema delle diverse possibilità di esperire e comprendere la realtà (**fig. 127**)[83]; *7 – seventh – with usura – contra naturam* conclude l'azione, riassumendo le giornate precedenti con un accenno al passare inesorabile del tempo e, di nuovo, alla possibilità continua della morte (**fig. 128**)[84]. Certamente, la riproposizione a Lucerna di un lavoro nato come azione

[81] "*Quarto giorno come 4 lunghi mesi di assenza*. Nell'angolo, dove le correnti d'aria, provenienti dalle finestre prive di infissi, formano un incrocio, è definito un quadrato composto da 27 candele accese che, mosse dal vento, formano un partner organico. Le candele sono poste in un punto preciso dello spazio (incontro di aria), e le correnti agiscono aumentando il lieve movimento, proprio della fiamma. Questo partner organico è uno degli interlocutori" (ivi, p. 92). In questo caso è più difficile comprendere la ragione delle parole scelte da Calzolari. Curiosamente, esiste un testo teatrale alternativo, portato in scena nel 1974 dalla compagnia londinese d'avanguardia "The Joint Stock Company", titolato esattamente *Fourth day like four long months of absence*, cfr. RITCHIE 1987, pp. 16, 40-41. Si tratta di un testo redatto dal drammaturgo Colin Bennett tra 1968 e 1970 e inizialmente proposto ad altre compagnie senza successo (così è presentato nel repertorio della nuova drammaturgia britannica, cfr. ITZIN 1976, p. 21), di cui è molto difficile, allo stato attuale delle conoscenze di chi scrive, ricostruire un possibile contatto da parte di Calzolari, che forse ne viene a conoscenza nelle sue continue frequentazioni con il mondo del teatro alternativo e d'avanguardia.

[82] "*Contra naturam*. Ci si riferisce qui alle tragiche e differenti morti di due artisti. L'organicità e il Pragma suicidano Pollock. Dopo 15 anni di opposti tentativi è l'astrazione invece ad uccidere Rothko. L'angolo opposto al quadrato di candele viene dipinto di nero da Calzolari" (MODENA 1986, p. 92). "Contra naturam" proviene dallo stesso canto di Ezra Pound da cui Calzolari cita anche "with usura" nel settimo giorno (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 37). La suggestione, forse di lontana provenienza "arcangeliana" nel bolognese Calzolari, delle morti violente dei due maestri della pittura americana, si mescola con una terminologia prettamente teatrale, come è la parola *pragma*, di derivazione aristotelica e spesso impiegata per indicare l'azione stessa.

[83] "*6° giorno della realtà*. Un magnetofono è posto al centro dello spazio, quasi fosse un juke box, all'aperto, in un giorno d'estate. La linea del suono taglia nettamente lo spazio. Si attua così la conoscenza e la reinvenzione del reale, senza rappresentarlo" (MODENA 1986, p. 92). In questo caso Calzolari individua un tema cruciale già indicato nel testo di *Op Losse Schroeven*, ovvero il rapporto tra arte e realtà e l'elusione dei vincoli mimetici della rappresentazione.

[84] "*7 – settimo – with usura – contra naturam*. Quest'ultimo "messaggio" sintetizza tutte le scritte poste nei vari giorni" (MODENA 1986, p. 92). Il canto XLV di Pound, da cui provengono le citazioni "with usura" e "contra naturam", occupa un ruolo peculiare nella poetica e nella ricezione del poeta: è quello dove l'autore affronta con maggiore ampiezza il tema dell'usura, la cui condanna risoluta è al centro delle sue teorie economiche, e non appartiene ai *Canti pisani*, allora i più tradotti in Italia, anche perché consentivano di affrontare l'autore da un punto di vista prettamente letterario, lontano da quelle implicazioni politiche ed economiche che, come noto, ne hanno compromesso l'immagine ("la sua tematica economica non ci interessa per sé assolutamente nulla. Non interessava per sé neppure a Pound" scrive Alfredo Rizzardi nella prefazione alla prima edizione italiana dei Canti pisani, cfr. POUND 1953, p. XXX). Il quarantacinquesimo canto non è incluso nella selezione di opere curata per Mondadori dalla figlia Mary de Rachewiltz nel 1970, né nella traduzione di Rizzardi dei Selected Poems raccolti da Eliot, pubblicata in diverse edizioni dal 1960, né tantomeno nei tre brevi componimenti tradotti da Ungaretti nel 1969 per Scheiwiller, tuttavia circola molto

omogenea per un determinato spazio, in linea col teatro alternativo, nei termini di una forse parziale ricostruzione in un ambiente nel quale trovano spazio anche altre opere, smorza l'impatto e l'efficacia narrativa dell'intervento di Calzolari. In ogni caso, nel solco di *1 e secondo giorno come gli orienti sono due*, l'artista realizza anche un intervento appositamente per il museo svizzero, ricoprendo di fogli di stagno gli scalini esterni d'ingresso all'edificio (**fig. 89-90**), sulla scorta verosimilmente di progetti analoghi di artisti stranieri ben noti a Calzolari (**fig. 129**)[85].

II.2.4. *Contatti, impronte, consumazioni. Giuseppe Penone*

Tra gli artisti partecipanti a *Processi di pensiero visualizzati*, Kounellis e Penone dispongono ciascuno di un intero ambiente (**fig. 95-96**), occupato dall'artista di Garessio con l'installazione di *Demagnetizzazione di una stanza* (**fig. 101-102**), del quale proporrà di lì a poco, come si è visto, anche una versione a *Information*, di fatto non realizzata[86]. Presentata in prima istanza alla biennale di Tokyo[87] in una forma molto simile alla versione

negli anni Sessanta, in ragione dell'inquadramento delle teorie economiche di Pound in un approccio anticapitalista teso a smarcarle dal quadro politico filofascista in cui sono usualmente interpretate. Si può immaginare che Calzolari legga l'intero poema ad apertura nel pamphlet anticapitalista pubblicato da Ferdinando Ritter proprio nel 1970 (cfr. RITTER 1970, pp. 9-12), ma più facilmente entra in contatto con il reimpiego di parti del canto nel *Laborintus II* di Sanguineti e Berio del 1965, nel quale proprio "with usura", inframmezzato a citazioni dantesche, è ripetuto in *fortissimo* da quattro voci del coro in una struttura a fuga chiusa dal crescendo vocale con cui il coro scansice "contra naturam" nel decimo quadro dell'opera (SUVINI-HAND 2006, pp. 90-92): il lavoro di Sanguineti e Bero viene proposto nel 1968 al Festival di Spoleto, con le voci di Cathy Berberian e Carol Plantamura (KARANTONIS-PLACANICA-SIVUOJA-KAUPPALA-VERSTRAETE 2016, pp. 206-210), è pubblicato nel 1969 (BERIO 1969), e certo il profondo interesse di Calzolari per il teatro ne può aver favorito la conoscenza.

[85] È presumibile che gli interventi nelle aree circostanti lo Stedelijk Museum di Amsterdam in occasione di *Op Losse Schroeven*, realizzati da Marinus Boezem (le lenzuola stese a tre finestre della facciata del museo), Jan Dibbets (lo scavo di circa un metro delle fondamenta del museo ai quattro angoli dell'edificio), Ger Van Elk (la sostituzione delle mattonelle di un marciapiede con piastrelle in ceramica vetrata), Michael Heizer (lo scavo di un'area a forma di cuneo nel marciapiede antistante il palazzo), Rafael Ferrer (rotoli di filo spinato nel giardino), Emilio Prini (*Camping*, l'installazione di una tenda nel parcheggio nel museo) e Richard Serra (*Splash Piece* nel marciapiede intorno al museo) cfr. RATTEMEYER 2010, figg. 2-8, 40, pp. 69-75, 103.

[86] Per la partecipazione dell'artista alla mostra newyorkese, si rimanda al primo capitolo.

[87] Cfr. TOKYO 1970, pnn. Organizzata da Yusuke Nakahara con il titolo *Between Man and Matter*, la decima biennale di Tokyo (itinerante tra la capitale giapponese, Kyoto e Nagoya da maggio a luglio 1970) presenta il lavoro di 40 artisti americani, europei e giapponesi, selezionati dal curatore dopo un lungo viaggio tra le principali centri della scena artistica contemporanea occidentale – tra i quali naturalmente Milano e Torino – nell'autunno del 1969 (cfr. la presentazione del curatore ivi, pnn).

di Lucerna (**fig. 135**), l'installazione prevede l'allestimento di diversi specchi circolari e di piccolo formato in una stanza e al di fuori del museo, ad esempio sul tronco di un albero di fronte all'ingresso dell'edificio, angolati e disposti in modo da portare attraverso le reciproche riflessioni all'interno della stanza la luce naturale dell'esterno, e viceversa[88]. La forma degli specchi e l'attenzione prestata dall'artista al loro posizionamento verranno in brevissimo tempo richiamate dalle quattro fotografie "progettuali" presentate a *Information*, in particolare da *Project for the expansion of an arm into a wall (mirrored tube inserted into a wall, 4' 10" from the floor. The size of the tube is proportional to the size of an arm)* (**fig. 67**), laddove al tubo specchiante viene sostituito uno specchio circolare che agisce sulla parete in modo non dissimile dal foro ritagliato sull'ingrandimento della fotografia della pelle del braccio dell'artista, che pare "riflettere" una veduta della galleria Sperone che in realtà sta sotto. L'installazione di Lucerna approfondisce quindi ulteriormente l'indagine sul rapporto tra natura e manipolazione e percezione umana, dove un tema certo nell'aria tra gli artisti torinesi come il magnetismo – cui l'artista dedica nello stesso anno i dodici fogli a frottage di *Progetto di pavimento magnetizzato*[89] – viene impiegato con lessico volutamente tecnico[90] per proporre un'ipotesi

[88] La versione di Tokyo è dettagliatamente descritta nell'ampia – e quantomeno perplessa – recensione della rassegna giapponese pubblicata su "Art International" (cfr. LOVE, S.J. 1970, pp. 70-71) ed è documentata fotograficamente in CELANT 1985, p. 134.

[89] Per l'indicazione sul numero di fogli ringrazio Paola Tartaglino dell'Archivio Giuseppe Penone. Alcuni fogli sono pubblicati anche nei cataloghi di Tokyo e Lucerna, come si vedrà, a conferma dello stretto legame tra i due progetti.

[90] Certo l'indagine di Penone sembra piuttosto lontana dalla serie *Magnet* di Emilio Prini presentata a *Konzeption/Conception* nel 1969 – cui lo stesso Penone partecipa – e dove il riferimento è semmai alle possibilità e alla durata di funzione del nastro magnetico negli apparecchi di ripresa audio-visuale (cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn; **fig. 149**). Semmai, l'evocazione del magnetismo come rappresentazione dell'elemento naturale sembra avvicinarsi più alla concezione energetica delle forze e del movimento insiti nella natura che Giovanni Anselmo indica nella serie di lavori sulla *Direzione* realizzati tra 1967 e 1968 e presentati a più riprese tra 1968 e 1969, dove una bussola è inserita in più o meno grezzi materiali naturali (legno, pietra, stoffa) o artificiali (formica, cemento). Penone è in qualche modo accomunato ad Anselmo da una certa sensibilità quasi empirista per l'elemento naturale, e chissà che non fossero note, via l'approccio empirista di Luigi Pareyson e dei suoi allievi all'università di Torino o magari anche attraverso una fonte importante per il dibattito critico intorno a quest'arte, ma all'epoca ancora in francese, come Bachelard (cfr. BACHELARD 1965, pp. 96-98), le riflessioni della filosofia e della letteratura tedesche sul magnetismo come fenomeno primario per spiegare la natura e talora anche la congiunzione natura-spirito (cfr. SCHELLING 1967, pp. 72-73, 118-120, 158: le riflessioni di Schelling, autore certo in agenda nel dibattito filosofico a Torino e

di “ambiente” che, memore della nuova valenza dell'uso dello specchio in certi *Earthworks* statunitensi (**fig. 136-137**)[91], tenda forse anche a negare (il suffisso *de* ha certo presa nel contesto artistico e critico latamente concettuale di quegli anni) e a porsi in radicale alternativa alle opzioni tecnologiche in voga da un decennio ormai nel solco delle ricerche cinetiche e programmate in Italia (**fig. 138**)[92]. In questo senso, l'installazione di Penone indica una situazione caratterizzante del passaggio verso il nuovo decennio nell'arte italiana, quando da più parti è avvertita la difficile convivenza di arte cinetica e

non solo (cfr. DORFLES 1968c), su magnetismo, elettricità e chimismo come i tre stadi di esistenza che avvicinano la natura allo spirito sono certo significative se confrontate ai lavori di Anselmo che si appuntano proprio su questi tre fenomeni). Nel caso in questione, anche se il termine “demagnetizzazione” richiama un lessico tecnico – nelle apparecchiature delle telecomunicazioni come i televisori, o anche nella nautica militare, definisce sempre un processo di neutralizzazione o protezione di un campo magnetico da eventuali sbalzi di intensità – forse diffuso in occasione di una delle edizioni dell'annuale Salone Internazionale della Tecnica di Torino,comunque Penone mostra in queste installazioni la volontà di “aprire” lo spazio della percezione a un cortocircuito immediato tra spazio artificiale e spazio naturale, come del resto sottolinea lo stesso Ammann nella presentazione della mostra in catalogo, cfr. LUZERN 1970, pnn. L'interesse per la letteratura tedesca romantica è ribadito dall'artista stesso a Benjamin Buchloh in BUSINE 2012, p. 15.

[91] L'impiego dello specchio in chiave ambientale, come elemento che interrompe la continuità visiva dello spazio e ne ricrea una logica attraverso la riflessione della luce potrebbe risentire delle indagini condotte, nello spazio naturale e non nella dialettica tra stanza ed esterno evidente in Penone, da Robert Smithson nel 1969, e cui l'artista stesso dedica un articolato saggio su “Artforum” del settembre di quell'anno (cfr. SMITHSON 1969b). Un esempio di *Mirror Displacement* è ad esempio esposto ad Amsterdam nel 1969 e documentato fotograficamente nella recensione di Trini su “Domus” (cfr. AMSTERDAM 1929, cat. 29; TRINI 1969h, p. 51). In particolare, una pagina della sezione di Smithson nel libro *Arte Povera* del 1969 ospita quattro immagini di superfici specchianti inserite nel paesaggio naturale (CELANT 1969a, p. 144), mentre Bonito Oliva racconta il lavoro dell'artista americano nel suo reportage da New York del 1969 (“Smithson va nello Yucatan a mettere pezzi di specchi tra gli alberi e le pietre”, cfr. BONITO OLIVA 1969a) e dedica buona parte dell'intervista con Smithson in occasione della realizzazione di *Asphalt Rundown* alla Galleria L'Attico di Roma (SARGENTINI 1971, pnn) proprio all'uso dello specchio, del quale l'artista americano sottolinea la possibilità di congiungere elementi opposti della natura, e soprattutto di introdurre, attraverso la luce, il vero colore della realtà esperita (cfr. BONITO OLIVA 1969b: un *Mirror Trail* realizzato nel New Jersey è riprodotto tra le illustrazioni a corredo dell'intervista).

[92] Si tratta chiaramente di una mera ipotesi, basata sul fatto che il riferimento al magnetismo unitamente all'impiego di superfici specchianti all'interno di una stanza ai fini di creare un ambiente che reagisca alla presenza dello spettatore sembrerebbe sulla carta richiamare certe esperienze dell'arte cinetica, se non fosse che la realizzazione progettata da Penone va esattamente nel verso opposto rispetto alla ridefinizione tecnologica dell'esperienza dello spazio cui le opere cinetiche tendono, il che potrebbe anche motivare la scelta del termine “demagnetizzazione” come titolo di installazioni così radicalmente orientate a reimmettere la natura nell'esperienza dello spettatore, e soprattutto a sostituire la percezione di fenomeni “indotti” da un meccanismo con l'esperienza del dato fisico. D'altro canto, proprio nel 1970 Einaudi pubblica la traduzione di *Naissance de l'art cinétique*, il cruciale studio di Frank Popper dove ampio spazio è dedicato proprio alle sperimentazioni magnetiche e luminose dell'arte cinetica internazionale, spiegate a partire dalla suggestione dei fenomeni naturali di movimento e delle loro percezioni ottiche (cfr. POPPER 1970, pp. 121-124, 154, 177-178, 195, 220-229, 255-271). L'impiego di superfici magnetizzate da parte di artisti come Davide Boriani non è certo un dato remoto al 1970 (tra febbraio e marzo 1968 la Galleria del Naviglio ospita una personale dell'artista con gli ambienti specchianti e le superfici magnetiche caratteristiche del suo lavoro da ormai un decennio, cfr. TRINI 1968c, p. 48).

programmata e ricerche di Arte povera in senso lato, cioè esplicitamente anti-tecnologiche e misurate sul confronto con la natura, dopo aver più volte tentato di associare i rispettivi esponenti in mostre collettive sotto il segno di una comune avanguardia[93]. Come nel caso di Anselmo e Calzolari, il lavoro di Penone è contestualizzato a Lucerna in una piccola selezione di opere precedenti, in questo caso un lavoro ormai già "storico" come *Alpi marittime* e quel *Pane alfabeto* (**fig. 100, 139**) che, un mese circa dopo l'inaugurazione della mostra svizzera, accoglierà anche i visitatori di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* nel giardino del museo di Torino (**fig. 32**). Come noto, il lavoro consiste in una grande forma di pane nella quale l'artista ha nascosto delle lettere in acciaio, in modo che "gli uccelli, mangiando il pane, imparano l'alfabeto"[94], mentre nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* l'artista presenta alcuni disegni di parti di un parquet, in uno dei quali è riconoscibile la sagoma di un chiodo: si tratta di alcuni fogli del già ricordato *Progetto di pavimento magnetizzato*, in cui l'artista ricalca un pavimento in legno che ha precedentemente esposto all'azione di un potente magnete così da magnetizzarlo per un certo lasso di tempo (**fig. 140-141**)[95]. Si è già accennato in precedenza ad un possibile

[93] Ancora tra 1969 e 1970 le ricerche dell'arte povera sono spesso associate a quelle cinetiche e programmate: se a Torino il calderone del Museo Sperimentale raccoglie già dall'esposizione del 1967 ipotesi non ancora definite "poveriste" e lavori di Alviani o dei Gruppi N e T (cfr. RIVOLI-GENOVA 1985, pp. 82-85, 96-97, 162-163, 226-227, 262-263, 376-377), e nello stesso anno la mostra *Lo spazio dell'immagine* a Foligno associa esponenti delle due tendenze (cfr. FOLIGNO 1967), negli anni seguenti grandi rassegne come la biennale di San Benedetto del Tronto (cfr. SAN BENDETTO DEL TRONTO 1969, pnn), *Gennaio 70* (cfr. BOLOGNA 1970, pnn) o *Amore mio* (cfr. MONTEPULCIANO 1970, pnn) affiancano ai poveristi, nel solco di una più ampia documentazione della scena italiana, lavori di Getulio Alviani, Gabriele De Vecchi o Gianni Colombo. Si vedano in particolare i testi introduttivi del catalogo della Biennale di San Benedetto del Tronto: Filiberto Menna di fatto accomuna ancora tutte le ricerche artistiche recenti sotto il segno del superamento dell'oggetto, mentre Dorfles, riprendendo la dicotomia tra naturale e artificiale a lui cara, ravvisa i termini di un confronto insolubile tra le due opezioni (cfr. G. Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audiovisive*, in SAN BENEDETTO DEL TRONTO 1969, pnn). Del resto, la necessità di una presa di distanza dall'arte cinetica è un fattore avvertito dagli artisti torinesi alla fine degli anni Sessanta, come dimostrano le parole con cui Gilardi affronta il problema in termini di possibilità di rappresentare realmente le spinte e le tensioni socio-politiche nel suo saggio pubblicato nel catalogo di *Op Losse Schroeven*: "The kinetic artists developed a view of technological society based on an ideology that was both static and preconstituted; the political conscience that they proclaimed was inefficient and, for them, artistic discovery resolved istelf into an attempt to import a degree of humanistic razionalization into the alienating factors presented by the new dimension" (P. Gilardi, *Politics and the avant-garde*, in AMSTERDAM 1969, pnn).

[94] TORINO 1970C, pnn.

[95] LUZERN 1970, pnn. Altri fogli dello stesso lavoro sono pubblicati sul catalogo di *Between Man and Matter* (TOKYO 1970, pnn). Nel paragrafo dedicato all'artista nel testo introduttivo al catalogo di *Processi di pensiero*

clima dada-surrealista di riferimento per certi lavori di Penone di questo periodo: il cibo come forma metaforica e rituale di appropriazione, consumazione e apprendimento dell'opera d'arte, il magnetismo come forza di attrazione inesorabile e la stessa idea di demagnetizzazione[96], l'impronta intesa sia nei termini fisici dell'impronta corporea e della traccia di un contatto "memorizzata" nella pelle e nel corpo[97], sia nei termini tecnici del disegno a ricalco che trattiene gli elementi strutturali e organici visibili nella superficie delle materie (**fig. 65, 142-143**), come le venature del legno, declinano un tema cruciale in quegli anni[98] – la ricerca di un continuum dell'esperienza fisica della realtà fondata sulla rappresentazione dell'organicità naturale e fluida che pone in contatto e trapassa da una materia all'altra – secondo motivi che riecheggiano soluzioni del dadaismo e del surrealismo, ampiamente documentati nella rete di gallerie e di musei del capoluogo piemontese intorno ai tardi anni Sessanta, sull'onda di un interesse che, maturato alla luce

visualizzati Ammann riannoda sinteticamente il filo dell'attività di Penone da *Alpi marittime* fino ai disegni in questione, e scrive che "nel suo contributo in catalogo [l'artista] ha esposto parti di un parquet a un potente magnete e ne ha fatto un ricalco a matita. Nel corpo a corpo e nel calco di elementi naturali o condizionati dalla natura si mostra un legame mistico con la natura. Un'empatia sensibile, che può condurre all'identificazione" (LUZERN 1970, pnn: "In seinem Katalogbeitrag hat er Teile eines Parkettbodens einem starken Magnet ausgesetzt und davon einen Bleistiftabdruck gemacht. Im Erfassen und Abtasten natürlicher und naturgeprägter Elemente zeigt sich eine Mystische Verbundenheit mit der Natur. Ein sensibles Nachempfinden, das bis zur Identifikation führen kann". La traduzione è mia, data l'imprecisione con cui il testo è riportato nella traduzione italiana pubblicata in RIVOLI 2000, p. 59).

[96] Il principio di demagnetizzazione perseguito dall'artista nei progetti sopra citati può forse anche risentire del concetto della "derealizzazione" proprio del surrealismo, un atteggiamento di rifiuto delle realtà come data alla logica e alla tecnica e di ricerca nella realtà stessa di un dato empirico che conduca alla surrealtà come forma di liberazione dell'io; il motivo della derealizzazione, strettamente connesso ai principi di rivolta suggeriti dai testi di Breton, è al centro dell'indagine sulla filosofia surrealista condotta da Ferdinad Alquié in un volume pubblicato in italiano dai tipi di Marcello Rumma nel marzo 1970, verosimilmente noto a Penone (cfr. ALQUIÉ 1970, pp. 93-107).

[97] Il riferimento è alla serie di lavori dal titolo *Svolgere la propria pelle*, realizzati a partire dal 1970 e incentrati appunto sulla documentazione fotografica delle possibilità tattili e di registrazione delle impronte proprie della pelle umana attraverso una puntuale ricognizione della sua superficie (forse ispirato nel tema e nel montaggio delle immagini dalle fotografie di parti del corpo di Yehuda Neiman, documentate in KULTERMANN 1969, tav. 48-49, pp. 22-23). Penone di fatto sviluppa alcuni ricalchi a frottage di parti del proprio corpo riprodotti – rispettando le grandezze naturali – nel catalogo di *Gennaio 70* (cfr. BOLOGNA 1970, pnn; ma si ricordi anche l'impronta del piede realizzata per il catalogo di *Information*) e fotografa ogni dettaglio della propria pelle isolandovi delle aree attraverso una piccola lastra di vetro, come a sottoporre la superficie del corpo umano a un'indagine di laboratorio. Da questo progetto è derivata inizialmente un'edizione limitata edita per i tipi della galleria Sperone (cfr. PENONE 1971).

[98] È nota la crucialità del cortocircuito tra elemento naturale e attività umana per molte ricerche dell'arte povera e non solo, in parte fondate su un'istanza romantica dell'esperienza reale e in parte inquadrabili all'interno del dibattito culturale e filosofico della seconda metà degli anni Sessanta, riassunto anche nel sue ricadute artistiche da saggi di grande rilievo come *Artificio e natura* di Gillo Dorfles, cfr. DORFLES 1968a.

dell'esposizione alle esperienze *autre* di Tapié negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, recupera di quelle tendenze alcuni moventi storici[99]. Si è già accennato nel capitolo precedente ai quattro fotocollages spediti da Sperone a *Information*, e alla possibile applicazione del lessico dadaista della fotografia alle operazioni "progettuali" di Penone[100], e ancora più visibile appare un riferimento al surrealismo nel caso dei disegni per il *Progetto di pavimento magnetizzato,* dove la tecnica del frottage impiegata per calcare la superficie del pavimento e segnare la traccia delle venature del legno – cui già nel 1969 l'artista fa ricorso per il progetto delle *8161 pagine di un libro* pensato per *Konzeption/Conception* (**fig. 144**)[101]– rimanda ai lavori di Ernst o Masson, i cui ricalchi pensati per mantenere nella texture pittorica o grafica il dato organico delle superfici e impiegarlo per fingere materiali e forme nel quadro si prestano benissimo per la resa di un immediato trapasso in forma di calco da artista a natura nel lavoro di Penone[102]. Del resto, la tecnica del frottage è la più naturale declinazione nel disegno della ricerca di Penone, che sul punto di contatto tra elementi costruisce in fondo tutto il lavoro di quel periodo:

> …stabilitomi a Torino, ho avuto la necessità di prendere coscienza di questa nuova realtà che mi circondava, in maniera fisica soprattutto; del cambiamento e della sopravvivenza, o meglio, della mia identificazione in questo spazio. Dall'analisi della

[99] Le gallerie Bussola, Galatea, Narciso e soprattutto il Fauno dedicano molto spesso mostre collettive o personali ai maestri surrealisti (cfr. il calendario delle mostre in RIVOLI 1993, pp. 383-403), e soprattutto, si tenga presente la grande mostra organizzata da Luigi Carluccio alla Galleria civica d'arte moderna, la prima iniziativa promossa dagli Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea guidati da Marella Agnelli, dedicata all'arte metafisica e surrealista tra la fine del 1967 e il 1968, cfr. TORINO 1967d. Nello stesso periodo della mostra, anche la Galleria Narciso organizza una collettiva dove al Surrealismo si associano gli artisti storici di Dada, cfr. TORINO 1967e, mentre prima, nell'aprile 1967, è la Bussola a organizzare un'antologica di surrealisti dal titolo *Omaggio a Breton*, cfr. TORINO 1967b.

[100] Vedi *supra*, pp. 92-98.

[101] Cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn. Le pagine del catalogo che accolgono i disegni a frottage documentano solo una parte del progetto, che prevede l'inserzione nel tronco di un albero di una piastra di ferro con le parole: "8161 pagine di un libro scritte a matrice su cunei di ferro; conficcati in altrettanti alberi, questi cresceranno assimilando i cunei ed esprimendone il contenuto". La scritta sulla piastra è a specchio, così che nel graduale processo di crescita del tronco le parole vengano impresse in positivo (cfr. la scheda in VADUZ 2010, pp. 231-232).

[102] I frottages dei surrealisti, soprattutto di Ernst, oltre a essere ampiamente documentati (cfr. WALDBERG 1967, pp. 40, 177, 195, tav. 112; RUSSOLI 1967, pp. 109, 134-137), vengono esposti in diverse circostanze, dalle due antologiche alla Galleria Galatea di Mario Tazzoli nel 1966 e nel 1969 (cfr. TORINO 1969d), ai quattro esemplari degli anni Venti esposti alla rassegna del Surrealismo alla Galleria civica del 1967-68 (cfr. TORINO 1967d, nn. 86, 112, 116-118, p. XXIII).

> realtà contingente si è determinata la necessità di chiarire che la mia identità non era il prodotto che davo, ma io stesso, con le cose che potevo, posso e potrò vedere ("Lenti a contatto specchianti") e le cose che potevo, posso e potrò toccare (lavori sulla "Pelle"). Le impronte che lascio tutti i giorni su tutte le cose, anche nell'aria, prendendone possesso, pongono in una condizione di parità il mio elemento – uomo – e le cose che ci circondano. Cambiando la realtà che è al di fuori di me, la pelle è il punto che mi permette, ancora e dopo tutto, di identificarmi e di identificare. […] La pelle, come l'occhio, è un elemento di confine, il punto estremo in grado di dividerci e di separarci da ciò che ci circonda, il punto estremo in grado di avvolgere fisicamente estensioni enormi[103].

Strettamente legato al motivo del contatto è per Penone la suggestione della durata temporale e della vita delle cose nel tempo, da cui origina *Pane alfabeto*, che da una parte sembra associare due facce del lavoro di Piero Manzoni, l'ironia dell'approccio rituale alla consumazione dell'arte e l'identità semantica delle lettere dell'alfabeto, ma dall'altro sembra di nuovo rivelare l'impiego dei motivi surrealisti di fascinazione per la consumazione come simbolo della comprensione in arte, e per il pane in particolare, ai fini della concretizzazione da parte dell'artista del tema della durata dei moti naturali di crescita e consumo, e della loro interferenza con l'intervento umano e l'espressione artistica[104].

Con i lavori presentati simultaneamente a Lucerna e Torino nell'estate del 1970, nel solco delle rispettive ricerche, Anselmo, Calzolari o Penone indicano un percorso di evoluzione degli artisti dell'Arte povera verso percorsi individuali, nel solco di identità sempre meglio definite e variamente aggiornati e in dialogo con le frequenti e importanti

[103] Cfr. PENONE 1973b, pp. 84-85, rist. in BANDINI 2003, pp. 68-69. I medesimi concetti si ritrovano nella dichiarazione con la quale l'artista partecipa al numero speciale dedicato a Torino di "NAC" del marzo 1973 (cfr. PENONE 1973a). L'attenzione al tema del confine è condivisa, anche se declinata in modi completamente diversi, da Gilberto Zorio, cui l'artista in quel momento è molto vicino (cfr. PENONE 1973b, p. 84).

[104] Il cibo come metafora della consumazione svolge un ruolo abbastanza centrale nel surrealismo, e in particolare Dalì ha fondato sul pane e la sua rappresentazione diversi lavori, a cominciare dal *Busto di donna retrospettivo*, dominato da una vero filoncino di pane (documentato nella mostra surrealista di Parigi del 1933 alla Galerie Pierre Colle in RUSSOLI 1967, p. 316) e dalla "rivoluzione del pane" ipotizzata nella *Vita segreta di Salvador Dalì*, centrata proprio sull'esposizione di filoni di pane di grandi dimensioni in luoghi pubblici come strade e piazze. D'altro canto, il principio della consumazione del cibo, come immagine del desiderio umano riportato al suo istinto primario di fame, viene riproposto come esasperazione da parte di Dalì del motivo della derealizzazione come presa di possesso da parte dell'io di una realtà fluidità, il cui desiderio non può che risolversi nella distruzione dell'oggetto, nel volume di Alquié edito da Rumma nel marzo 1970 sopra citato (cfr. ALQUIÉ 1970, pp. 99-101): forse la pubblicazione del testo può aver spinto Penone, di cui si è già ipotizzata un'attenzione al tema della derealizzazione surrealista, a scegliere di riproporre proprio Pane alfabeto nelle mostre di Torino e Lucerna.

occasioni di incontro e confronto con il lavoro dei loro omologhi stranieri. Proprio nel 1970, del resto, si succedono alcune occasioni cruciali di dialogo e di messa alla prova su un piano internazionale per gli artisti torinesi, che si trovano contestualmente a misurarsi con i nuovi media della comunicazione – il video-recording – o con modalità inedite di approccio alla pagina – una mostra-catalogo in un fascicolo di una rivista, sondando suggestioni e possibilità nuove per il proprio stesso lavoro, a un grado di maggiore coscienza degli ultimi sviluppi della scena artistica contemporanea.

II.3. Gli artisti / 2: Ipotesi di apertura, identità a confronto

Infatti, per affrontare la questione degli scambi e degli approcci degli artisti italiani alla ricerca internazionale, al di là dei casi di effettiva compresenza di lavori nelle medesime occasioni espositive, alcuni episodi verificatisi nel 1970 possono offrire utili appigli. Il primo è la sperimentazione della ripresa filmica e del video come medium della realizzazione artistica, un dato certo non scontato per gli artisti italiani e nel quale un ruolo importante è ricoperto da Gerry Schum; in secondo luogo, le pagine curate da Celant con alcuni artisti dell'Arte povera per il fascicolo-catalogo di "Studio International" organizzato da Seth Siegelaub nell'estate del 1970 è un'occasione ulteriore di approfondimento e confronto. Il nome di Gerry Schum, fondatore nel 1968 a Berlino dell'omonima Fernsehgalerie (dal 1971 videogalerie a Düsseldorf) che nel 1969 realizza il film TV *Land Art*, di fatto sancendo per la prima volta l'uso del termine in riferimento alle ricerche di Boezem, De Maria, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long, Oppenheim e Smithson documentate nel film, circola immediatamente anche in Italia[105]. Inclusa da Celant tra i quattro

[105] Compiendo i primi passi nel modo dell'audiovisivo come operatore per la televisione tedesca, Schum è presente in Italia già tra 1967 e 1968, realizzando servizi sulla III Biennale di San Marino e soprattutto su *Arte povera più azioni povere*: Daniela Palazzoli ricorda di averlo conosciuto proprio ad Amalfi e ne delinea il ritratto di un personaggio capace di farsi notare (occhialoni, stivali, pappagallo sulla spalla) nel commosso ricordo pubblicato su "Domus" nel 1973, in occasione della sua improvvisa scomparsa (Palazzoli 1973). Per un profilo di Gerry Schum, si rimanda al saggio-memoriale della vedova Ursula Wevers nel catalogo della

riferimenti di *Per una critica acritica* per l'impiego in chiave informativa della ripresa filmica[106], l'attività di Schum genera molto presto in Italia delle ipotesi analoghe e dei tentativi di risposta, come nel caso del *Telemuseo* organizzato da Tommaso Trini nel maggio 1970 per la terza edizione di *Eurodomus* in una struttura temporanea a cupola realizzata in PVC nei pressi della Triennale di Milano, concepito in collaborazione con il gallerista Franco Toselli come uno spazio di continua trasmissione su venti teleschermi di azioni artistiche registrate in video-recording, con lo scopo di proporre una

> TV libera per
> un'esperienza artistica esclusivamente televisiva, una mostra per televisione (la prima in Italia), un intervento creativo nelle tecniche del video-recording
> la disponibilità non tecnologica di alcuni artisti (Agnetti, Colombo, Marotta, Mauri, Pistoletto) e critici-scrittori (Martin, Mauri, Pistoletto, Restany, Trini), e perché possano acquisire all'arte nuovi mezzi di comunicazione
> l'esposizione Eurodomus 3, che l'ha organizzata, e per coinvolgere il suo pubblico in riprese dirette proiettate su grande schermo
> un pubblico non specialistico (dell'arte), i visitatori della "terza mostra pilota della casa moderna" e i cittadini del parco milanese
> fare accedere la creatività a tutti gli strumenti, tutti i canali
> avviare le prime ricerche su un linguaggio visivo che ancora è da venire, fuori dai tecnicismi e dentro la comunicabilità
> mostrare, anche a Milano, le registrazioni televisive realizzate in occasione della mostra "Gennaio 70" a Bologna
> svolgere un'esperienza parallela ai primi tentativi in atto presso artisti americani (con il sostegno della CBS) ed europei (coordinati da Gerry Schum)
> anticipare la rivoluzione delle video-cassette, ormai prossima
> concorrere con idee, concetti, colori, luci, a questa rivoluzione[107]

mostra a lui dedicata nel 2003-2004, cfr. DÜSSELDORF-LUXEMBOURG-PORTO 2003, pp. 22-46. Trasmesso sulla televisione tedesca il 15 aprile 1969, *Land Art* viene incluso da Tommaso Trini nella cruciale ricognizione sulla situazione artistica internazionale a ridosso delle mostre di Amsterdam e Berna stilata per "Domus" nel settembre 1969: "la galleria Gerry Schum non si è limitata a proporre una mostra di arte realizzata nella natura attraverso documenti e reperti assemblati in galleria; in otto mesi e direttamente sui luoghi delle esperienze ha girato il film "Land-art"..." (TRINI 1969h, pp. 47-48; la segnalazione è accompagnata dalla riproduzione di tre fotogrammi dell'azione di Dennis Oppenheim, mentre la locandina del film è già pubblicata sul fascicolo di "Domus" di maggio). La copertina stessa del fascicolo di "Domus" di settembre 1969 è occupata da un fotogramma dell'azione di Jan Dibbets trasmessa in *Land Art*.

[106] "Gerry Schum è un operatore televisivo e crede, a ragione, che l'unico sistema completo di documentazione-partecipazione nei fatti dell'arte sia il film. Il film infatti è l'unico medium che permette di documentare non staticamente, ma in movimento, un lavoro, un personaggio, un'idea concretizzata […]. Schum non ha però fatto solo un documentario, ma attraverso un suo modo filmico è riuscito ad integrarsi, cinematograficamente, con il lavoro dei land artists […]. Ogni lavoro ha trovato il suo corrispettivo filmico, il film si è integrato con l'idea e ne è nato un crito-film, che non offre alcuna interpretazione, ma collabora con il lavoro di De Maria e gli altri" (CELANT 1969d, p. 44). è quasi superfluo sottolineare l'impiego da parte di Celant, per dimostrare il ruolo di Schum nell'attestazione della critica come documentazione e informazione "in simpatia con" gli artisti, del lessico con cui Ragghianti definisce l'approccio del cinema all'arte figurativa nel volume Einaudi di larga fortuna per tutti gli anni Sessanta (cfr. RAGGHIANTI 1964).

[107] Cfr. DOMUS 1970, p. 10. Il testo, non firmato ma verosimilmente redatto da Tommaso Trini, prosegue

L'elenco programmatico degli scopi del *Telemuseo* raccoglie spunti di un dibattito avviato in tempi recenti in Italia intorno alle nuove possibilità delle tecnologie applicate alla ripresa cinematografica[108] e ne sostiene l'applicazione nel campo della ricerca artistica, alla luce di alcuni esperimenti già condotti in Italia e nel quadro di un contesto internazionale segnato dall'attività di Schum. Sul fronte italiano, Torino è certo la città ideale per approfondire il rapporto tra cinema e ricerca artistica: lo sviluppo, favorito dalla diffusione della tecnica di ripresa in Super8 e in 16 mm, di una cinematografia underground nei secondi anni Sessanta[109], con figure come Tonino De Bernardi e soprattutto Ugo Nespolo, precocemente attento alle possibilità artistiche della ripresa filmica, spesso coinvolgendo i colleghi di quella che in quegli anni sarebbe stata chiamata Arte povera, svolge un ruolo cruciale per la formazione di un vocabolario filmico da parte degli artisti[110].

II.3.1. *Primi video.* Gennaio 70

presentando i diversi lavori degli artisti: Henry Martin e Pistoletto si coordinano presentando rispettivamente *Circuito chiuso* e *Corto circuito*, due riflessioni intrecciate sulla materialità del farsi dell'immagine televisiva e sul grado di finzione che ne determina la natura nei confronti dello spettatore. La componente metatestuale del film, e la natura collaborativa da cui è nato, apparenta questo lavoro alle altre ricerche condotte da Pistoletto nel 1970, dalla dimensione metanarrativa de *L'uomo nero* al lavoro corale per la mostra alla Galleria dell'Ariete. Trini presenta il lavoro *In diretta*, dove una telecamere riprende le zone di più intima privatezza della casa e della vita quotidiana di ognuno, a espressione della pervasività del mezzo di ripresa e della "trasparenza" dell'essere umano ai fini della comunicazione. Una presentazione dettagliata della rassegna è offerta dalla recensione di Ricky Comi su "Metro"

[108] Alla fine del 1969 la rivista di riferimento della critica cinematografica di impostazione marxista in Italia, "Cinema nuovo", ospita un cruciale contributo di Carlo Lizzani sulle possibilità nuove offerte al cinema dalla tecnologia di ripresa televisiva in termini tecnici e di diffusione dei prodotti, cfr. LIZZANI 1969. L'articolo viene poi riproposto nel 1970, ad apertura di un numero dedicato a un'inchiesta sulle video-cassette.

[109] L'evoluzione del fenomeno rientra nel quadro della grande fortuna cinematografica della città di Torino. Cfr. DE GAETANO 2008, pp. 50-55.

[110] Solo per citare i casi più importanti, Nespolo realizza *Neonmerzare* (1967), sui primi lavori non informali di Mario Merz, *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* (1967), con Enrico Baj e Lucio Fontana, *Boettinbianchenero* (1968), sulla mostra di Boetti da Stein con l'interpretazione dell'artista stesso, *Tucci-ucci* (1968, perduto), interpretato dal gallerista – allora assistente di Sperone – Tucci Russo, e *Buongiorno, Michelangelo* (1968), documento di un'azione di Michelangelo Pistoletto con la partecipazione, tra gli altri, di Daniela Palazzoli, Tommaso Trini e Gilberto Zorio, presentato nell'occasione della mostra-evento dell'artista all'Attico di Roma nel 1968 (si veda la recensione di Tommaso Trini su "Domus", cfr. TRINI 1968d, p. 49). Sull'attività cinematografica di Ugo Nespolo, si rimanda al catalogo della retrospettiva organizzata dal Museo del Cinema di Torino nel 2008, e in particolare al saggio di Paolo Bertetto, cfr. TORINO 2008, pp. 17-28.

Nel solco di questo fenomeno, in parte raccolto e documentato anche nella sezione di film e video di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*[111], gli artisti realizzano alcuni film direttamente su nastro magnetico e trasmessi in video-recording attraverso un sistema televisivo a circuito chiuso a *Gennaio 70*[112]. Come si è già accennato in precedenza, la mostra bolognese preannuncia proprio nel campo del film d'artista il sistematico confronto tra esperienze italiane e internazionali perseguito nella mostra del museo di Torino, introducendo le ricerche straniere attraverso la trasmissione di *Land Art* di Schum, *Eurasienstab* di Beuys – riproposto anche a Torino – e *Festival Danza Volo Musica Dinamite*, documentario dell'evento organizzato all'Attico di Roma nel 1969[113]. L'importanza della sezione nella rassegna bolognese è confermata dal sottotitolo *Comportamenti, progetti, mediazioni*, laddove il sistema video rappresenta sia la trascrizione di un comportamento dell'artista, sia la mediazione nella trasmissione allo spettatore:

> ...a fianco dello spazio fisico del museo, il tempo del video-recording. Con questo strumento, usato collettivamente in arte in prima assoluta, si è voluto raccogliere le varie azioni laddove nascono e con libera scelta di luogo, evitando il travaso a cui costringono le sale di un museo. La registrazione video su nastro magnetico, basata sul tempo reale, rovescia poi le abitudini eventualmente tratte dall'uso della cinepresa. Effettuate a Torino, Roma e Milano, le riprese hanno confermato che: la cosiddetta idea sa valersi d'ogni strumento, povero o tecnologico; se non c'è idea è lo sperimentalismo, cioè la noia irrimediabile, se c'è, essa nasce almeno all'inizio della scoperta dei medium, e prova, Warhol insegna, la disposizione al gioco e al caso[114].

[111] Si è già più volte accennato all'importanza dei film come sezione a sé della mostra, presentata da Celant con grande risalto anche nella corrispondenza con Lucy Lippard. Tra i vari materiali proiettati in mostra, trovano spazio anche i lavori con cui Tonino De Bernardi, Pia Epremian, Renato Ferraro e Mario Ferrero riprendono e contribuiscono alle azioni compiute da Pistoletto all'Ariete. I nomi ora citati sono tutti di gravitazione torinese, legati alla Cooperativa Cinema Indipendente fondata nel 1967, ed esponenti di quel cinema underground presentato da Fernanda Pivano su "Domus" nel 1969, cfr. PIVANO 1969. Per ricostruire i lavori e la loro provenienza, si rimanda alla sezione "Film" dell'appendice A.

[112] Per una più ampia ricognizione della mostra, si rimanda a TRONCONE 2014, pp. 133-158.

[113] Cfr. BOLOGNA 1970, pnn. L'evento di danza contemporanea organizzato presso la Galleria l'Attico, con il contributo di figure come Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, Yvonne Rainer e La Monte Young, è ampiamente documentato, e accompagnato dal testo *Respiro primario* nel quale Achille Bonito Oliva presenta l'attività di ciascuno dei partecipanti, in SARGENTINI 1971, pnn. Dai documenti d'archivio citati da Alessandra Troncone, Schum è presente all'inaugurazione della mostra, cfr. TRONCONE 2014, p. 139.

[114] Cfr. TRINI 1970b, p. 52. Per Trini la sezione video (pur con tutti i limiti tecnici del caso) e la concezione del catalogo come libro aperto agli interventi degli artisti sono i due aspetti più validi della rassegna bolognese, a fronte di una certa confusione nella presentazione degli altri lavori.

In linea con le parole di Tommaso Trini, è Renato Barilli, dei tre curatori della rassegna, a farsi maggiormente carico della presentazione della tecnica del video-recording e delle sue applicazioni in campo artistico, nei termini del mezzo maggiormente in grado – a confronto con l'eterogeneo spettro di materiali e tecniche offerto dalla rassegna – di rappresentare, per la sua duttilità, il continuo e potenzialmente infinito riutilizzo del nastro e l'impossibilità di manipolarlo manualmente come la pellicola, quel concetto di fluidità che è quintessenziale nella società contemporanea, offrendo così una risposta adeguata alla lettura dell'impatto sociale dei sistemi di comunicazione proposta da McLuhan[115]. In una lunga presentazione dei video di *Gennaio 70* su "Marcatrè", Barilli articola invece le qualità specifiche del video-recording, in contrasto con la ripresa filmica, rispetto al nuovo statuto di molte delle ricerche dei giovani artisti: la tendenza a superare il prodotto in favore dell'azione, e la trasformazione dell'artista in attore, trovano nei caratteri sopra citati, e propri del solo video, una perfetta rispondenza, ribadita anche dalla non invasività e dalla assoluta libertà di fruizione che il video attraverso la TV consente rispetto alla pellicola cinematografica[116]. Ne consegue un raggruppamento dei lavori dei 17 artisti coinvolti nella realizzazione di queste azioni, in base alle qualità specifiche e ai concetti chiave messi in campo dal video che ciascun lavoro di volta in volta sembra privilegiare, e

[115] "La mostra di Bologna accresce il repertorio dei "mezzi" già collaudati consentendo ad alcuni artisti di sperimentarne uno inedito particolarmente intonato ai caratteri di una "civiltà elettronica" avanzata. Si tratta di un procedimento di video-recording, di registrazione di immagini e di azioni su nastro elettro-magnetico. Il che è cosa alquanto diversa dal "mezzo" cinematografico: questo infatti si basa su procedimenti chimici attraverso i quali le emissioni luminose vengono fissate una volta per tutte, alterando materialmente una pellicola con effetto irreversibile: questa durezza e rigidità di impressione, a sua volta, consente le varie operazioni di taglio e di montaggio: un materiale irrigidito, solidificato che autorizza a sfaccettare il tempo quasi al modo del cubismo. La registrazione su nastro elettromagnetico è molto più "morbida" e soffice: il nastro stesso si dimostra ricettivo all'infinito, potendo venirvi "cancellate" le immagini già affidategli per lasciar posto a un nuovo flusso visivo. Tale docilità di impressione riesce anche a garantire un fondamentale principio di continuità: non si può intervenire a freddo e a posteriori, su quella corrente così fluida, così fedelmente sintonizzata sullo scorrere stesso della vita; non si sa come introdurvi cesure, come frammentarla in unità 'discrete'" (R. Barilli, *Coincidenza di opposti*, ivi, pp. 14-15). La differenza tra video-recording e ripresa filmica è tesa implicitamente a segnare un passo diverso rispetto a Schum, poiché i lavori presentati dagli artisti italiani a *Gennaio 70* non sono, come in *Land Art*, riprese cinematografiche riversate su nastro magnetico, ma azioni riprese direttamente in video-recording.

[116] Cfr. BARILLI 1970, pp. 136-138.

dei quali ora conviene selezionare i dati relativi agli artisti di gravitazione torinese[117]. Il tema dell'*iterazione* accomuna Boetti e Merz, poiché entrambi realizzano lavori basati sulla ripetuta modularità di una progressione numerica regolare e infinita, alla quale il carattere iterativo e lineare della ripresa video offre la forma perfetta di manifestazione: Boetti in *Numerazione* conta serie progressivamente aumentate di numeri primi accompagnandosi con una percussione regolare, in linea del resto con gli altri lavori proposti alla mostra, così come Merz realizza un video titolato *La serie di Fibonacci* in cui fa eseguire a un violinista delle note in crescendo secondo la struttura dell'omonima serie matematica, inaugurando di fatto il motivo cardine della sua produzione di quegli anni[118]. Una variante del tema

[117] Chi scrive non ha ancora avuto modo di visionare completamente i video di *Gennaio 70*, perciò la presentazione di questi lavori è necessariamente sommaria, e fondata solo su bibliografia secondaria. Nell'impossibilità di estendere una compiuta descrizione ai video di tutti gli artisti coinvolti, ci si soffermerà appunto solo su quegli artisti cui è prestata maggiore attenzione nel capitolo. Complessivamente, la sequenza di termini-chiave e raggruppamenti di artisti presentata da Barilli è la seguente: iterazione (Boetti, Merz); fissazione dell'immagine (Calzolari; Ceroli – con *Riflessione speculare*; Marisa Merz – con *Antibiotico / Registrazione con oggetto di cera e sintesi elettrica*); taglio casuale (Penone, Zorio); metateatro o tête-à-tête (Pistoletto, Prini); montaggio (Fabro – con *Quid nihil nisi minus?*; Patella – con *Preghiere marziane*); concettualità (Mattiacci - con *Alta acrobazia*; De Dominicis – con *Prestidigitazione*, *Tentativo di volo*, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno ad un sasso che cade nell'acqua* e *Morra cinese*; Anselmo); elettronica (Gianni Colombo – con *Vobulizzazione*); spettacolo-happening (Kounellis – con *Fiori di fuoco*; Cintoli – con *Chiodo fisso*). Presente in mostra con il lavoro *Trentacinque metri di grigio orizzontale telefonati da Krefeld a Milano il 24.1.1970* (una serie di fogli bianchi con righe orizzontali le cui misure sono state dettate per telefono a Tommaso Trini, cfr. TRINI 1970a, p, 51; TRONCONE 2014, p. 143), Marisa Merz realizza un video nel quale, stando alla presentazione di Barilli, contempla con la camera la superficie esterna e quella interna di una calotta di cera, cui forse si riferiscono le quattro immagini pubblicate nel catalogo della rassegna, forse riproduzioni di xerocopie (cfr. BARILLI 1970, pp. 139, 144; BOLOGNA 1970, pnn).

[118] Titoli e presentazione dei due lavori sono ricavati da BARILLI 1970, pp. 138-139, 144. Boetti partecipa alla mostra con altri tre lavori: un esemplare in sei elementi di *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (cfr. AMMANN 2009, cat. 252, pp. 229, 322), il *Dossier postale* (lo cita il solo Bonito Oliva nella sua recensione della mostra su "Marcatré": "Boetti ha esibito una quanittà di lettere inviate da alcune persone in posti immaginati", cfr. BONITO OLIVA 1970b, pp. 72, 75) e, stando a una recensione di Mirella Bandini su "Gala", "la documentazione fotostatica della 'breve passeggiata di un pulcino su una Rank Xerox mod. 3600, la mattina del 29.1.70'" (BANDINI 1970a, p. 41), non pubblicato nel catalogo generale dell'artista, e identificabile con il lavoro descritto da Boetti stesso a Mariuccia Casadio nel 1991: "presi due pulcini e li portai alla Rank Xerox. Con le mie cento lire a fotocopia li feci camminare sulla 3600, la macchina da una fotocopia al secondo. E il risultato fu fantastico: la Rank Xerox fotografa per prima cosa le zampette che venivano fuori perfettamente nere. Così avevi questo ideogramma quasi cinese, con le tre linee della zampa. Poi c'era l'ombra morbida del corpo e... fatto sorprendente, quando si accendeva la luce verde, i pulcini beccavano. E allora avevi anche il becco e i due puntini neri delle narici, ecc." (cfr. CASADIO 1991). Sulla serie del *Cimento* e sull'impiego della xerografia da parte di Boetti si tornerà in seguito. Nel catalogo invece l'artista pubblica quattro disegni, uno per ciascuna delle pagine a lui riservate, affini all'opera catalogata con il titolo *Il sistema decimale fa acqua da tutte le parti* (cfr. AMMANN 2009, cat. 254, p. 230: il titolo è apposto dall'artista sul lavoro stesso, assieme alla datazione "dicembre 1969"), un collage di quattro ritagli di carta contenenti il numero di quadratini della normale quadrettatura del foglio protocollo necessari per rappresentare rispettivamente le quantità numeriche di 1, 10, 100 e 1000. Non si tratta delle stesse quadrettature pubblicate

dell'iterazione è la *fissazione dell'immagine*, declinazione della fluidità dell'azione ritrascritta nella "trasparenza" del mezzo di registrazione esclusivamente a livello visivo – a differenza dei dati sonori dei due casi sopra citati – testimoniata dai lavori di Ceroli, Marisa Merz e Calzolari, il quale propone una versione video del lavoro originariamente composto di lettere di stagno *Io e i miei cinque ami nell'angolo della mia reale reale predica*[119]. Il *taglio casuale* che il video effettua rispetto alla fluidità del reale, restituendo la medesima immediatezza dell'azione come intervento nello spazio reale accomuna invece Penone, che prosegue l'indagine sulle *Lettere d'alfabeto*, individuandole all'interno di una selezione casuale di paesaggi urbani o naturali, e Zorio, che in *Fluidità radicale* viene ripreso mentre declama le parole del titolo del video al centro di un grande essiccatoio, accompagnato dall'azione vorticosa di grandi ventilatori[120]. La dichiarazione di una metatestualità della ripresa video è affidata, naturalmente, ai lavori di Pistoletto e di Prini,

nel catalogo bolognese perché i quadratini sono disposti in maniera diversa (cfr. BOLOGNA 1970, pnn). Nel complesso, perciò, la rappresentazione di Boetti in mostra e nel catalogo corrisponde al tema di durata e iterazione regolare di un'azione espresso anche nel video. L'identificazione di video e altri lavori in mostra è ancora più immediata nel caso di Mario Merz, che presenta il lavoro *Appoggiati*, documentato nella fotografia pubblicata nella recensione della rassegna su "NAC" (cfr. NATALI 1970a, p. 5), su cui si tornerà in seguito, essendo riproposta a *Processi di pensiero visualizzati*.

[119] Cfr. BARILLI 1970, pp. 139, 144. Sulle precedenti versioni del lavoro, vedi supra. Stando alla recensione di Mirella Bandini (cfr. BANDINI 1970a, p. 41), Calzolari presenta anche *Colui il quale trovò un ferro di cavallo* (iscrizione già impiegata in lettere al neon all'interno di *Gesti* del 1968, cfr. MODENA 1986, p. 15) a lettere di bronzo stese a terra di fianco a uno strato rettangolare di margarina, mentre le pagine a lui dedicate in catalogo mostrano la fotografia di *Io me me come punti cardinali* esposto alla Galleria Sperone e due fotografie dell'azione *Il filtro e benvenuto all'angelo* del 1966-67 (cfr. BOLOGNA 1970, pnn).

[120] Cfr. BARILLI 1970, pp. 139, 144. Dalla recensione di Bandini su "Gala" (BANDINI 1970, p. 42) emerge che Penone espone a Bologna anche la documentazione fotografica di *Scrive legge ricorda*, *Libro di cera* e forse *8161 pagine di un libro* (titolato "Lettura del piombo"). Una fotografia d'archivio in TRONCONE 2014, p. 141 mostra chiaramente anche le sei fotografie di *Alpi marittime*. Nel catalogo dell'esposizione (cfr. BOLOGNA 1970, pnn) sono pubblicati a grandezza naturali dei ricalchi a frottage di una parte del braccio e dell'articolazione del ginocchio presumibilmente dell'artista stesso, in linea, come si è già visto, con quanto sperimentato poi nelle fotografie spedite a *Information* e nel lavoro pubblicato in catalogo (**fig. 65, 67-70**). Nel caso di Zorio invece, il tema della purificazione della voce e della continuità percettiva tra materie espresso anche nel video di *Fluidità radicale* viene ripreso anche nelle due opere esposte in mostra: *Pelli con resistenza*, allestito a pavimento e non a muro come in *Processi di pensiero visualizzati* (l'allestimento bolognese è documentato in NATALI 1970a, p. 5; forse il *Progetto per pelli* pubblicato in VADUZ 2010, p. 302, si riferisce proprio all'installazione del lavoro a *Gennaio 70*), e la struttura tubolare in canapa imbevuta di alcool di *Per purificare le parole* (visibile nella medesima veduta della mostra in NATALI 1970a, p. 5). Nelle pagine in catalogo, Zorio propone gli ingrandimenti fotografici di alcuni lavori preceduti da una nota manoscritta: "Queste immagini sono la minima parte di aria, di atmosfera, di chiarezza, di mistero che una situazione comporta" (cfr. BOLOGNA 1970, pnn).

il primo (*Riflessioni*) nei termini di un *metateatro* nel quale la camera puntata contro uno specchio al quale l'artista addobbato in modo istrionico si avvicina (di spalle rispetto allo spettatore), per poi girarsi e guardare in faccia l'obiettivo, rivela la natura intrinsecamente "referenziale" e trasparente dell'immagine ripresa (con alcune forse eccessive indulgenze cinematografiche nella lenta ripresa "a carrello" dell'ambiente), il secondo nei termini di un più sofisticato *tête-à-tête* con la materialità e le possibilità percettive del mezzo televisivo, in una versione video del corposo progetto *Magnet* (o *Magnete*) che, declinato in varie formule tra *Konzeption/Conception* (**fig. 149**) e *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (**fig. 35-36**), consente all'artista di mostrare la struttura e le possibilità "creative" stesse del mezzo di registrazione automatica che è il nastro magnetico[121]. Infine, il lavoro di Anselmo, *Nell'istante in cui appaiono queste scritte è trascorso il tempo, che, un giorno la mia ombra partita all'alba dalla cima dello Stromboli, ha impiegato per percorrere una distanza pari a quella fra il Sole e la Terra*, viene inserito nella categoria più aperta e problematica, afferente al tema della *concettualità*, alla quale il lavoro pare corrispondere

[121] Cfr. BARILLI 1970, pp. 139-140, 144. I video di Pistoletto e Prini, unitamente a quello di Marisa Merz, sono ritenuti "le realizzazioni più lucide" da Trini (cfr. TRINI 1970b, p. 53). Il lavoro di Pistoletto è perfettamente coerente con il tema cardine della metatestualità del lavoro artistico, indipendentemente dal medium impiegato, che caratterizza tutto l'impegno dell'artista intorno al 1970, sigillato dalla pubblicazione, nello stesso periodo della rassegna bolognese, de *L'uomo nero* (cfr. PISTOLETTO 1970). Del resto, la partecipazione dell'artista in mostra è un ripensamento dell'intervento proposto da Sperone nel 1967, quando l'artista annuncia l'apertura del proprio studio (evento di cui si è già parlato in precedenza, data la coincidenza della pubblicazione de *Le ultime parole famose* in quel momento): in un angolo di una sala (cfr. la fotografia in NATALI 1970a, p. 5) Pistoletto presenta *L'ufficio dell'uomo nero*, composto due pannelli fotografici che documentano la mostra degli *Oggetti in meno* presentata dall'artista nel proprio studio torinese tra 1965 e 1966 e dal *Mappamondo* di giornali che di quella serie è parte e che come noto viene fatto rotolare per le strade a Torino per *Con temp l'azione* e poi ad Amalfi. Sul video di Prini, titolato *Magnete / Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro*, e sulla partecipazione dell'artista alla mostra bolognese, si tornerà tra poco. Viene puntualmente descritto da Barilli: "la camera fissa un banale televisore un po' vecchiotto nella sagoma, ingombrante e macchinosa. Quando tutto funziona, il video inquadra una scena "grigia", un interno di ufficio, dominato appunto dalla mole del televisore che a sua volta inquadra una scena grigia dominata da un televisore... Un altrettanto banale rumore di dattilografia è l'opportuno accompagnamento sonoro. Successivamente, si può operare uno spargimento parziale del televisore, e allora la scena registra lo spegnersi simultaneo di quel suo occhio centrale, che resta a campeggiare, ma divenuto improvvisamente opaco e smorto; oppure, con atto più deciso, si può spegnere la camera stessa, e allora è il formarsi del vuoto, della non-immagine, assieme al non-rumore: uno stato di percezione. Poi la camera viene riaccesa e un lampo accecante segna il riaprirsi dell'occhio, nuovamente accompagnato dallo scorrere del fiotto sonoro... Una perfetta partitura di scansioni visivo-sonore, ritmicamente alternate, ottenute con mezzi semplicissimi, "poveri", totalmente aderenti alla natura specifica degli strumenti impiegati" (BARILLI 1970, p. 140).

nei termini dell'impiego del medium di registrazione per ricreare un effetto di durata e di attesa fittizio, corrispondente però agli otto minuti circa impiegati dalla luce per giungere dal Sole alla Terra: rievocando l'esperienza epifanica avuta sulla cima dello Stromboli all'alba del 16 agosto 1965, nel momento in cui il sole appena sorto non crea alcuna ombra del corpo dell'artista, proiettandola semmai all'infinito verso l'alto, Anselmo realizza un video nel quale la durata dell'ombra è prolungata in modo da coprire temporalmente quella distanza infinita[122]. Con fatica il lavoro di Anselmo può rientrare sotto un'etichetta di arte rigorosamente concettuale, rispetto alla quale Barilli stesso si affretta a sgombrare il campo da qualsiasi dubbio di annessione alle ricerche "conceptual", recuperando invece l'etimologia barocca della parola concetto, "un accostamento raro tra cose distanti, unificate dalla percezione di una analogia sorprendente e a volte umoristica"[123]. In effetti, la sensazione generale ricavata dai casi sopra citati è quella di un approccio ancora acerbo alle potenzialità del video-recording, spesso utilizzato come se fosse pellicola cinematografica – ma senza la flagranza della durata temporale propria dei film che compongono *Land Art*, nei quali la concretezza della dimensione temporale dell'intervento riveste un ruolo cruciale – e senza intendere le potenzialità "astratte" del medium video che invece la ricerca concettuale internazionale già comincia ad approfondire. Tuttavia Giovanni Anselmo, che non è certo accostabile alla Conceptual art – e lo si è in parte già visto per altri lavori – e , stando alle parole di Barilli, non pare interessarsi troppo alle possibilità tecnologiche del video-recording, sembra tuttavia mostrare nel video di *Gennaio 70* e in altri lavori di quel periodo (**fig. 116**) un'attenzione alla dimensione

[122] Cfr. BARILLI 1970, pp. 142, 144. L'esperienza sullo Stromboli, rievocata dall'artista stesso in termini di autentica rivelazione della tensione all'infinito dell'energia naturale (cfr. il testo di Ammann in BASEL-EINDHOVEN 1979, pnn, rist. in RIVOLI 2016, p. 91), ispira pressoché l'intero lavoro dell'artista, che a *Gennaio 70* partecipa con due lavori molti affini come *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* e *Un giro più del ferro* (cfr. BANDINI 1970a, p. 41), il primo dei quali documentato anche in due pagine del catalogo, cfr. BOLOGNA 1970, pnn.
[123] Cfr. BARILLI 1970, p. 141.

temporale in accordo con i dati di infinito dell'esperienza naturale che può porsi come un'interessante voce alternativa in quell'approccio "cinematografico" proprio della Land Art e anche di altre ricerche europee fondate sul tema della durata dell'azione e della percezione, come dimostra un lavoro complesso come *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* (**fig. 117**)[124]. Del resto, non mancano gli indizi e le

[124] L'opera ha anche una storia materiale piuttosto complessa, essendo realizzata in diversi formati e tecniche nel tempo. In questa sede ci si riferisce all'edizione del multiplo su carta (3 x 3 cm) presentata per la prima volta alla Galleria Multipli a Torino nel 1971 (cfr. la veduta della mostra in RIVOLI 2016, pp. 182-183). Si compone di venti elementi, venti fotografie sviluppate da altrettanti scatti realizzati dall'artista un pomeriggio dell'inverno del 1969 durante una passeggiata in campagna, tenendo l'obiettivo sempre puntato verso il sole al tramonto, e corrispondenti ad altrettante soste effettuate dall'artista ogni venti passi nel corso della camminata in direzione del sole, cioè verso ovest. Così facendo, l'artista interferisce con il sistema di rotazione terrestre, procedendo nella direzione contraria, cioè da est a ovest, e prolungando così, in una misura infinitesimale, la durata stessa del giorno (cfr. le parole con cui Ammann scheda il lavoro in BASEL-EINDHOVEN 1979, pnn, e la presentazione di Marcella Beccaria in RIVOLI 2016, pp. 170-179). L'impiego della fotografia nella documentazione non tanto di un'azione, ma delle trasformazioni ambientali nel tempo entro uno spazio dato, di fatto intendendo il medium fotografico come medium di natura eminentemente temporale, capace di isolare frammenti di durata e ricostruirli poi nella sequenza degli scatti, e la pressoché impercettibile variazione di soggetto da una fotografia e l'altra nella ripresa in un arco di tempo limitato, richiamano alla mente i lavori di Jan Dibbets sulle ombre nella galleria di Konrad Fischer, forse noti ad Anselmo attraverso la loro pubblicazione sul catalogo di *Konzeption/Conception* (**fig. 15, 118**; cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn) o forse visti dal vero a *Prospect 69*, dove l'artista è tra i più rappresentati su invito dello stesso Fischer (cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 36; si ricordi che la mostra si svolge in autunno e le fotografie di Anselmo sono scattate in inverno). Si ricordi inoltre che una serie fotografica di Dibbets di quel genere (fotografie delle ombre a intervalli regolari nella stessa inquadratura dello studio dell'artista) è documentata, in un modo molto affine alla prima presentazione del lavoro di Anselmo, nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (cfr. TORINO 1970C, pp. 108-109). Tuttavia nel lavoro di Anselmo non si può trascurare la dimensione pur minima, ma fondamentale, di azione compiuta dall'artista entro uno spazio, a fronte della ripresa statica di un ambiente registrata da Dibbets: in questo senso potrebbe riallacciarsi a qualche lavoro di Douglas Huebler, come quello puntigliosamente descritto nell'intervista con Seth Siegelaub pubblicata nel catalogo di *Prospect 69* (ivi, p. 26), o, ancora meglio, il *Location Piece # 11* presentato nella mostra *July August September 1969* (**fig. 119**, cfr. SIEGELAUB 1969c, pp. 9-10; è documentato l'invio di copie del catalogo da Siegelaub a Celant, come si è visto nel capitolo precedente), basato sulla collocazione di un punto rispetto al moto di rotazione terrestre e al tempo impiegato perché quel punto compia una rotazione intera sull'asse terrestre. Al di là dei possibili confronti nell'impiego del mezzo fotografico e nella concezione dell'azione dell'artista, e constata una prima differenza nella vaghezza dei parametri di organizzazione delle azioni di ripresa nel corso del tempo a confronto con la rigorosa impostazione spazio-temporale prescritta ed esplicitata sia da Dibbets che da Huebler, è proprio nella vocazione cinematografica del lavoro di Anselmo che si misura un'estraneità da qualsiasi riferimento internazionale, e lo esplicita l'artista stesso in un appunto manoscritto riferibile a *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* pubblicato, in armonia con il video realizzato a *Gennaio 70*, tra le pagine a lui dedicate nel catalogo della rassegna bolognese: "In un pomeriggio di sole tra i prati, con una corsa allo spasimo in direzione del tramonto, ho allungato il giorno di un soffio (spero di realizzare questo lavoro anche cinematograficamente)" (cfr. BOLOGNA 1970, pnn). Una ripresa cinematografica non viene di fatto realizzata, ma l'allestimento del primo "stato" del lavoro alla Galleria Multipli, con le fotografie disposte in linea retta sulla parete ben distanziate l'una dall'altra, di fatto ricrea una percezione cinematografica dello spettatore, invitato a camminare da una foto all'altra e a fermarsi davanti a ciascuna di esse, in parallelo con il regolare passaggio dal moto alla stasi con cui l'artista ha eseguito le riprese: se confrontato con la presentazione simultanea di tutte le testimonianze fotografiche del medesimo cambiamento di stato nel tempo sia nei lavori di Dibbets sia in quelli di Huebler, l'allestimento del lavoro di Anselmo chiarisce il grado di autonomia con cui l'artista dialoga con le ricerche

prove di precoci contatti dell'artista con la scena artistica internazionale, a partire dalla personale nella galleria parigina di Ileana Sonnabend o dalla partecipazione a *9 at Leo Castelli* fino all'attenzione dedicata al suo lavoro da un visitatore straniero eccellente come il direttore del Walker Art Center di Minneapolis in occasione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*[125].

II.3.2. *Estate 1970: "Studio International". Occasioni di Prini*

Un momento di sicura risonanza internazionale per alcuni degli artisti torinesi partecipanti a *Gennaio 70* è il famoso fascicolo di "Studio International" dell'estate 1970 che Seth Siegelaub organizza proponendo a sei curatori/critici altrettanti gruppi di pagine da dedicare ad alcuni artisti della scena internazionale. Del numero si è già detto in precedenza, in merito alle modalità di coinvolgimento di Germano Celant e all'importanza di questa partecipazione per il critico italiano[126], tuttavia non si è ancora guardato alle pagine realizzate dagli artisti italiani: Anselmo pubblica il lavoro *Gli anni della carta* (**fig. 120**), pensato appositamente per questa circostanza, e consistente nell'incisione su un

internazionali a lui più affini.

[125] In un lettera dell'archivio dei Musei Civici di Torino, spedita da Antonio (Tucci) Russo per conto di Sperone il 27 settembre 1970 a Silvana Pettenati, viene inoltrata copia di una rimostranza scritta da Anselmo a Sperone nella quale si lamenta il grave danno subito da Neon nel cemento durante l'esposizione alla Galleria civica d'arte moderna: un danno tanto più grave in quanto "per quel che riguarda Martin Friedman, non ho ovviamente potuto mostrargli l'opera e la cosa mi secca enormemente perché come tu sai il suo museo si sta interessando al mio lavoro" (G. Anselmo, copia di lettera ms. a G.E. Sperone, 14 settembre 1970, SMO 685, ACMT). Ileana Sonnabend svolge un ruolo cruciale nella promozione internazionale del lavoro di alcuni artisti dell'arte povera: prima della mostra personale di Anselmo a Parigi dell'ottobre 1969 (cfr. PARIS 1969b), già nel settembre 1968, la gallerista presenta a *Prospect 68* nel proprio spazio, insieme al lavoro di Morris e Nauman, opere di Mario Merz, Gilberto Zorio e lo stesso Anselmo (cfr. DÜSSELDORF 1968, pnn), ed è per suo tramite che Robert Morris scopre le opere di questi artisti e include Anselmo e Zorio nella selezione di *9 at Leo Castelli* nel dicembre 1968 (cfr. CONTE 2010, pp. 126-127).

[126] Vedi *supra*, e cfr. SIEGELAUB 1970. Si ricordi che gli organizzatori coinvolti nel progetto sono: David Antin (Dan Graham, Harold Cohen, John Baldessari, Richard Serra, Eleanor Antin, Fred Lonidier, George Nicolaidis, Keith Sonnier); Germano Celant (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Pistoletto, Gilberto Zorio); Michel Claura (Daniel Buren); Charles Harrison (Keith Arnatt, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrel, Victor Burgin, Barry Flanagan, Joseph Kosuth, John Latham, Roelof Louw); Lucy Lippard (Robert Barry, Stephen Kaltenbach, Lawrence Weiner, On Kawara, Sol LeWitt, Douglas Huebler, N.E.Thing Co., Frederick Barthelme); Hans Strelow (Jan Dibbets, Hanne Darboven).

foglio di carta delle parole "2093 → / ANNI YEARS / JAHRE ANS"[127]; Boetti presenta un disegno a matita nel quale, seguendo fedelmente la quadrettatura di un foglio, ripropone la scansione in lettere di *EMME I ELLE ELLE E...***(fig. 243)**[128]; di Calzolari è riprodotta una veduta della Galleria Sperone durante la mostra-azione del 1970 nel quale l'artista realizza *1 e secondo giorno come gli orienti sono due* **(fig. 130)**[129]; Mario Merz propone il disegno della struttura di una pigna accompagnata dalla serie di Fibonacci, con la didascalia in quattro lingue "Una pigna contata da Mario Merz nel 1970 secondo la serie dei numeri di Fibonacci, 1202" (**fig. 175**)[130]; Penone riproduce un dettaglio di una tavola di un celebre disegno di Leonardo da Vinci con scena di tempesta, accompagnato dalla frase "una piccolissima parte dei miei giorni nel cielo" (**fig. 145**)[131]; Pistoletto copia la copertina del

[127] SIEGELAUB 1970, p. 9. "Nel 1970, dovendo realizzare una pagina per *Studio International* e trovandomi davanti alla pagina bianca, incido con una punta acuminata sulla carta gli anni di vita della carta stessa. La carta è un'idea che si è concretizzata a partire dal 123 a.C.; è stata scoperta in Cina e portata in Europa dagli Arabi; è così grande l'energia di questa idea che, pur continuando gli uomini a scomparire di generazione in generazione, essa continua a concretizzarsi attraverso di noi e lo continuerà anche dopo di noi fino a quando sarà usata la carta. Per via di tutta questa consistenza, non ho potuto fare a meno di pensare di incidere un foglio di carta così come si incide su una pietra o sul ferro" (ANSELMO 1972, p. 55). Più avanti, l'artista aggiugerà: "Il numero 2093 risulta dall'addizione dei numeri 1970 + 123 […]. Se ho fatto risaltare l'idea della carta, è perché essa rappresenta un mezzo. I numeri incisi si riferiscono alla nascita ed alla durata della carta, ed all'immortalità dell'idea che l'ha prodotta" (cfr. BASEL-EINDHOVEN 1979, pnn, rist. in RIVOLI 2016, p. 99).

[128] SIEGELAUB 1970, p. 10. Nel catalogo generale dell'artista non è pubblicato alcun lavoro identificabile con quello apparso sul fascicolo di "Studio International", l'unico lavoro su carta documentato con lo stesso soggetto e firmato "Alighiero Boetti '70" è *EMME I ELLE ELLE E...* (cfr. AMMANN 2009, cat. 288, pp. 249, 323). Su questi lavori dell'artista in parte già citati (cfr. la voce relativa a Boetti nell'appendice A), si tornerà in seguito.

[129] SIEGELAUB 1970, p. 11. Per una trattazione dell'opera si rimanda al paragrafo precedente.

[130] Ivi, p. 12. Sul lavoro di Merz nel 1970 si tornerà in seguito.

[131] Ivi, p. 13. Si tratta della scena di tempesta della metà sinistra del foglio di Leonardo n. 12376 della Royal Library di Windsor (**fig. 148**). Nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* il lavoro di Penone è già riprodotto insieme a un'altra fotografia dello stesso dettaglio del foglio leonardesco su cui l'artista ha disegnato due tavole rettangolari in prospettiva accompagnate dalla frase manoscritta "Progetto per una lunga suonata" (**fig. 146-147**): la didascalia del catalogo li identifica come *Progetti per Leonardo* realizzati a china su fotografia nel 1969 (cfr. TORINO 1970C, pp. 156-157, pnn). Penone recupera verosimilmente la fotografia del disegno da una figura del secondo tomo del volume dedicato all'arte del Quattrocento e del Cinquecento, curato da Eva Tea con Franco Mazzini per la collana "Storia universale dell'arte" uscito nel 1964 e riedito nel 1968 (cfr. TEA 1968, vol. 2, p. 429, fig. 219). Lo sguardo di Penone nei confronti di Leonardo non deve stupire, come già si è avuto modo di accennare, soprattutto in quegli anni nei quali alcune pubblicazioni riportano l'attenzione sul senso vivo dell'elemento naturale cui l'artista toscano sempre fa riferimento nei suoi scritti, descrivendo minuziosamente moti e condizioni di tutti gli elementi della natura. Se nel 1969 Boringhieri pubblica i saggi di arte e linguistica di Freud, titolando il primo volume con un riferimento all'ampia indagine psicanalitica sull'infanzia di Leonardo (*Leonardo e altri scritti*: il saggio in questione si trova poi in FREUD 1969, pp.74-158), nel 1968 viene rieditata sempre a Torino l'antologia di scritti di Leonardo curata da Anna Maria Brizio, nella quale le massime, le argomentazioni e i frammenti redatti dall'artista sono divisi in larga parte per argomenti, e quindi vi è anche un capitolo comprendente le

numero di ottobre 1966 dello stesso "Studio International", apponendo vistosamente il proprio nome all'interno del disegno (**fig. 111**)[132]; Zorio pubblica un foglio completamente nero, accompagnato dalla didascalia "(Il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza) / al confine passo i miei documenti a Celant" (**fig. 202**)[133]. Come si può notare, nessuno degli artisti italiani coinvolti – tranne forse in parte Pistoletto – si misura effettivamente con le possibilità e i limiti della pagina intesa, come la vuole Siegelaub in questo caso, come spazio espositivo proprio, e quasi tutti ripropongono disegni o fotografie di proprie opere o progetti[134]. L'artista che mostra maggiore consapevolezza della rivista-catalogo come medium è certo Emilio Prini, il quale pubblica nella propria pagina, con la didascalia "Part of a comedy script for 4 actors (Jean Christophe Ammann, Kynaston McShine, Emilio Prini and Tucci)", un resoconto dei telegrammi scambiati con Ammann e McShine per le partecipazioni alle mostre e ai cataloghi di *Processi di pensiero visualizzati* e *Information*, talora con il tramite di Tucci Russo della Galleria Sperone (**fig. 151**): stampato su una pagina che riproduce la carta intestata di "Studio International", lo stesso contributo si ritrova nel catalogo di

descrizioni di diluvi, in fondo al quale tuttavia una nota rimanda alle pagine più celebri sul tema, raccolte in uno dei rari capitoli non tematici dell'antologia, dedicato al Libro della pittura: in esso l'artista conclude la parte di apocalittica descrizione del fenomeno naturale con una riflessione molto vicina al dettaglio del foglio utilizzato da Penone, nella quale sostiene che "E ti parrà forse potermi riprendere dell'avere io figurato le vie fatte per l'aria dal moto del vento, con ciò sia che 'l vento per sé non si vede infra l'aria. A questa parte si risponde che non il moto del vento, ma il moto delle cose da lui portate è solo quel che per l'aria si vede" (BRIZIO 1968, p. 427). Per capire la suggestione esercitata dalla figura di Leonardo sugli artisti concettuali, si veda il progetto di applicazione della sezione aurea derivata dai progetti ingegneristici dell'artista, e corredata da sintetica biografia "aggiornata", presentato da Sigmar Polke nelle pagine del catalogo di *Konzeption/Conception* (LEVERKUSEN 1969, pnn).

[132] SIEGELAUB 1970, p. 15. Il contributo di Pistoletto è in linea con la metatestualità che caratterizza molti dei suoi lavori del 1970, sotto il segno de *L'uomo nero*, con l'elemento di appropriazione autoriale determinato dall'apposizione della firma a quella che in realtà è una copia di una copertina concepita dall'artista britannico William Turnbull: non sono note eventuali procedure di concessione del permesso alla riproduzione in termini così esplicitamente personali da parte dell'artista a Pistoletto. Sulla scelta di quel preciso fascicolo, dedicato alla giovane scultura britannica, non si sono finora trovati riscontri utili a formulare ipotesi convincenti: ottobre 1966 è il periodo di chiusura della Biennale di Venezia, la prima alla quale l'artista partecipa (cfr. VENEZIA 1966, pp. 98, 106-108) dopo un anno di consacrazione sia in Europa sia negli Stati Uniti (cfr. MINNEAPOLIS 1966b), e forse l'artista ha voluto introdurre un dato di storia personale nella scelta, oppure, un numero dedicato alla scultura britannica da parte del giornale britannico d'arte moderna e contemporanea per eccellenza offre già di per sé un'ottima occasione per una riflessione di natura metanarrativa fatta dalle pagine di quella stessa rivista.

[133] SIEGELAUB 1970, p. 16. Sul lavoro di Zorio intorno al 1970 si tornerà più avanti.

Conceptual Art Arte Povera Land Art, pubblicato all'interno del resoconto di didascalie e statements di tutti gli artisti espositori su una pagina che mima la carta intestata del "Museo Civico di Torino", rappresentando di fatto le prime circostanze in cui la partecipazione dell'artista si risolve nell'invio, ad ogni esortazione dei due curatori stranieri a spedire lavori e materiali, dello stesso telegramma recitante "Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /" (**fig. 152**)[135]. Questa formula di partecipazione è certo maturata al confronto con esperienze del concettuale internazionale certamente note all'artista attraverso alcune rassegne collettive cui prende parte e le prime mostre di concettuali a Torino da Sperone (**fig. 149, 153-155**)[136], nonché grazie alle prime pubblicazioni di libri

[134] Non sono certo gli Italiani gli unici a considerare la pagina della rivista come un terreno di documentazione di altri lavori, anche se vi sono alcune rilevanti eccezioni: Daniel Buren estende, come di consuete, al bianco e al vuoto della pagina la presenza dialettica delle bande di colore nelle otto pagine che Michel Claura dedica esclusivamente a lui; Keith Arnatt propone una serie di statements sulle diverse possibilità di esposizione delle frasi stesse sul muro, laddove il muro diventa immagine della pagina; John Latham occupa l'intera superficie della pagina con un "one second drawing"; Jan Dibbets traccia un bilancio del sistema "collettivo" di creazione della recente mostra ad Art & Project ad Amsterdam del novembre 1969 (cfr. NEW YORK 2009, pp. 72-75), elencando nomi e tragitti di tutti i bollettini rispediti alla galleria, e disegnando una mappa dell'intero sistema artistico internazionale (gli Italiani coinvolti nel progetto sono Celant, Gilardi, Mario Merz, Trini, Antonio Trotta, Zorio e, dagli USA, Mario Diacono); Hanne Darboven di fatto impiega le pagine della rivista come i fogli delle proprie indagini matematiche sul tempo (cfr. SIEGELAUB 1970, pp. 17-25, 31, 41-48). Il sistema di istruzioni pensato da Lucy Lippard per concatenare in sequenza i lavori degli artisti da lei scelti (vedi *supra*) si basa di fatto sulla continuità di lettura delle pagine della rivista (cfr. SIEGELAUB 1970, pp. 33-40).

[135] Ivi, p. 14. Per la pagina del catalogo torinese, cfr. TORINO 1970C, pnn. L'impaginazione dei telegrammi in sequenza determina, come riportato dalla didascalia di "Studio International", un effetto teatrale di *nonsense* nel momento in cui, alle ripetute richieste di Ammann e McShine, Prini risponde sempre confermando la propria partecipazione alla mostra, con un effetto tipico della drammaturgia di Samuel Beckett certo ben noto in un momento di intensa sperimentazione teatrale in Italia in quegli anni, soprattutto a Torino (solo a titolo di esempio la più recente pubblicazione di alcuni atti unici dell'autore in una collana cruciale come "Einaudi Letteratura" nel 1969, cfr. BECKETT 1969).

[136] Come già si è accennato in merito alle iniziative promosse da Seth Siegelaub, per diversi artisti del concettuale internazionale il catalogo è un luogo di elaborazione del proprio lavoro, e il tema della "presentazione" di sé e del lavoro riveste un ruolo particolare. Un'occasione forse significativa per Prini per riflettere sulle possibilità del catalogo come ambito di ricerca artistica in quanto tale è la partecipazione a *Konzeption/Conception* nel 1969 (cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn e la voce relativa a Prini in appendice A), strutturata appunto secondo dichiarazioni, documentazioni e progetti presenti solo nel catalogo, o in forma di anastatica di testi manoscritti, o di dattiloscritti, a ribadire la natura progettuale nella quale molte ricerche concettuali fondano il proprio statuto: ad esempio, Sol LeWitt lascia bianche le proprie pagine limitandosi alle didascalie, Iain Baxter pubblica in apertura l'anastatica del documento di descrizione dell'opera spedito dagli organizzatori della mostra stessa agli artisti, Boetti utilizza la pagina per pubblicare la lettera con la quale risponde all'invito a partecipare alla mostra (su cui si tornerà in seguito), Gilbert & George ripropongono le pagine dell'opuscolo *Art for All*, e lo stesso Prini riproduce i progetti manoscritti di *Magnet* (**fig. 149, 153**). Inoltre, bisogna ricordare che nel 1969 Sperone organizza la prima personale di Lawrence Weiner, sul cui cartoncino d'invito viene presentato, tradotto in italiano, il celebre statement dell'artista sullo statuto di esistenza e di realizzazione dei propri lavori (**fig. 154**, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 149), mentre la prima personale di Robert Barry nella stessa galleria qualche mese dopo rientra nel progetto

d'artista avviata dalla stessa galleria proprio nel 1970 a cura di Celant e Pierluigi Pero[137]: raccogliendo gli stimoli sulla non-presenza di un lavoro concreto come dichiarazione di presenza dell'artista e sull'assenza di formulazioni come apertura ad ogni possibilità costruttiva e comunicativa, Prini cambia rotta rispetto ai ben calcolati apparati di presentazione del proprio lavoro predisposti nei cataloghi delle rassegne tra 1969 e l'inizio del 1970 (**fig. 149, 150**)[138], e così nell'occasione di *Processi di pensiero visualizzati* la sua

denominato *Closed Gallery Piece* (**fig. 155**): tre esposizioni nelle gallerie di Eugenia Butler a Los Angeles (marzo 1969) e, nel dicembre dello stesso anno, di Art&Project ad Amsterdam e per l'appunto di Sperone a Torino, in occasioni delle quali si annuncia la chiusura della galleria per la durata della mostra (ivi, p. 153). La stampa offset che annuncia la chiusura delle rispettive gallerie è il lavoro stesso, che viene acquistato poi presso lo studio dell'artista dai coniugi Vogel (con tanto di certificato di autenticità redatto dall'artista, cfr. HADEN-GUEST 1975, p. 48).

[137] Come si è già avuto modo di ricordare, Sperone avvia una stagione di editoria di libri d'artista a partire dal gennaio 1970, con una collana di grande importanza nella quale pubblicano sia gli artisti stranieri del concettuale sia molti degli artisti dell'arte povera. Rispetto a precedenti isolati e autogestiti dagli artisti, come *Le ultime parole famose* di Pistoletto del 1967, e con grande anticipo su iniziative simili e sulle prime documentazioni organiche sul libro concettuale d'artista offerte ad esempio a *Information*, la serie vuole dare una continuità di iniziative editoriali in un ambito, quello del libro d'artista, che all'estero sta dando già interessanti prove di applicazione rispetto alle ricerche concettuali: la documentazione sulle iniziative editoriali-espositive di Siegelaub tramite *Prospect 69* e i contatti di Celant svolge certo un ruolo di primaria importanza, se si considera che nel 1969, ad esempio, l'organizzatore statunitense pubblica, in collaborazione con Virginia Dwan, *7 Books of Notes and Poetry* di Carl Andre (cfr. ANDRE 1969) e, in collaborazione con Walther König, *Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969* di Jan Dibbets (cfr. DIBBETS 1969), che, per scelte di impaginazione e di traduzione dei testi in quattro lingue, certamente ispira l'impresa condotta dalla galleria di Sperone. Il libro *Traces* di Weiner (cfr. WEINER 1970) inaugura la serie in gennaio, e già può rappresentare un importante termine di confronto per Prini, data l'elencazione di verbi al participio passato che indicano azioni compiute, senza che vi siano elementi logico-linguistici che chiariscano soggetti e complementi delle azioni espresse, in un'evocazione basata sull'assenza di dati materiali ripresa anche nel libro senza titolo di Barry (BARRY 1970) che include le famose definizioni dell'opera d'arte riprese anche nei cataloghi di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* e *Information*, nelle quale il soggetto della frase è sempre rigorosamente omesso. La cornice teorica di maggiore impatto sul tema dell'assenza e della presentazione è offerta certamente dal libro di Kosuth per i tipi Sperone, nel quale vengono proposte funzioni logiche basate su ordinamenti combinatori di termini e concetti in differenti proposizioni, a partire dalla premessa che l'arte stessa è "contesto" della funzione: "Funzione si riferisce al "contesto arte". L'arte esiste unicamente come contesto, questa è la sua natura, non ha altre qualità. Il mio interesse primario esclude sia la natura del soggetto sia la struttura usata. […] Data la natura del soggetto il contesto finale e definitivo è completamente sconosciuto (se non in termini personali) e non può esistere in alcuna maniera che sia attinente ad una Gestalt o a una qualsiasi altra entità iconica ivi sottointesa" (cfr. KOSUTH 1970, pnn). L'importanza di questi libri per Prini trova una conferma implicita nell'operazione condotta da Celant in occasione della prima riflessione sistematica sul libro d'artista concettuale, uscita prima in forma di articolo su "Data" nel 1971 e poi come saggio nel catalogo della mostra *Book as Artwork* del 1972, nella quale il critico, volendo recuperare all'Italia alcuni casi di risposta ai modelli internazionali, isola le pagine di Prini nel volume *Arte Povera* del 1969 come se costituissero un libro a sé, strutturato e impaginato secondo una precisa intenzione di farne non una revisione del lavoro dell'artista fino a quella data, ma una sua completa rielaborazione attraverso limiti e possibilità della pagina stampata (cfr. CELANT 1971f, pp. 45-46, LONDON 1972, pp. 23-24. Il lungo saggio di Celant viene poi ulteriormente articolato e aggiornato quando viene pubblicato come capitolo del volume *Offmedia* nel 1977, cfr. CELANT 1977, pp. 107-173).

[138] Oltre ai casi già citati, il catalogo di *Gennaio 70* documenta un lavoro di Prini non altrimenti conosciuto (**fig. 150**, cfr. BOLOGNA 1970, pnn). Titolato *Frammento di magnete "LUPO"*, è un progetto di film per la televisione di 8 minuti datato, stando al saggio di Celant su Prini del 2010, all'ottobre 1969 e non più

partecipazione alla mostra si risolve esclusivamente nel catalogo, dove la riproposizione di immagini di lavori precedenti attraverso l'impaginazione del volume *Arte Povera* del 1969 – strategia attuata come si è visto anche nei cataloghi di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* e di *Information* – è preceduta dalla stampa anastatica del telegramma, ricevuto a Lucerna il 4 maggio 1970, nel quale l'artista scrive ad Ammann "Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini" (**fig. 156**)[139]. L'artista mostra di essere in quel momento forse il più sensibile, tra gli italiani, alle ricerche della Conceptual art internazionale, intesa nel modo in cui la presenta Donald Karshan[140], e da qui in avanti fa dell'assenza e della dichiarazione di presenza elementi caratterizzanti del proprio contributo alle mostre successive, a cominciare dalla partecipazione, unico italiano, all'importante collettiva *Concept-théorie* organizzata da Catherine Millet presso la Galerie Daniel Templon di Parigi nel novembre 1970[141]: del resto, non sarà un caso se, dovendo pensare ad altri artisti

esistente per il deterioramento del nastro magnetico su cui è stato registrato, di cui esisterebbe anche nell'archivio Celant un dettagliato script di tutte le inquadrature scritto su un foglio di carta da pacchi (cfr. CELANT 2011, pp. 293-294). In linea con il tema della consumazione fino alla cancellazione come spunto di riflessione sulla durata impostato con il progetto di *Magnet* (**fig. 149**), l'artista pubblica quelli che presumibilmente sono tre fotogrammi dove una mano in primo piano cerca di oscurare il Sole in un paesaggio, accompagnati da tre oscure didascalie dense di riferimenti culinari e scatologici relativi al mangiare, forse intesi come metafora di nuovo del tema della consumazione. La presentazione pubblicata nella prima pagina del catalogo bolognese contiene alcune istruzioni sul film che ne chiariscono il contenuto: "Filma un giorno di sole oscurato dal dito in primo piano e il vuoto aperto intorno seguendo il ruotare della terra / del sole / Fai movimenti generali di macchina / Filma 12 ore in quattro minuti di durata / Invisibilità della durata / spessore di luce / Sorgente eclissata / Ombra sull'occhio dell'uomo", e poi, "Filma una notte la luna oscurata dal dito in primo piano e il vuoto aperto intorno seguendo il ruotare della terra / della luna / del sole / Fai movimenti generali di macchina / Spessore di luce / Sorgente e riflettente eclissate / Ombra sull'occhio dell'uomo" (cfr. BOLOGNA 1970, pnn). Da queste parole l'artista sembra estendere il tema della consumazione dello strumento di ripresa anche all'oggetto delle riprese, cancellando i parametri spaziali (la luce naturale oscurata dalla mano) dell'esperienza e quelli temporali, attraverso un montaggio che annulla la durata di 24 ore della ripresa in 8 minuti complessivi di film: attraverso un spunto allora in agenda tra gli artisti (si pensi che nello stesso periodo Anselmo realizza gli scatti di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*), Prini sviluppa i temi di *Magnet*, e infatti conclude la presentazione del film nel catalogo di *Gennaio 70* con le stesse dichiarazioni con cui ha concluso il progetto presentato a Leverkusen, cioè "Cancellare i riferimenti sulla mappa / Cancellare i riferimenti nell'universo / Cancellare i riferimenti all'universo / Mostrarsi in giro" (ibid.).

[139] Cfr. LUZERN 1970, pnn.

[140] Lo rilevano anche i commentatori dell'epoca, come Catherine Millet, che, recensendo su "Les lettres françaises" *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, individua in Prini l'unico artista italiano tra gli espositori che si distacchi dalla matrice "Arte povera" per proporre un altro percorso, più vicino al concettuale americano (cfr. MILLET 1970b, p. 24).

[141] Cfr. Paris 1970, mentre l'opera è descritta da Jean-Marc Poinsot nel commento della mostra su "Opus International", cfr. POINSOT 1971a, p. 49. Sulla mostra di Templon nel solco della scena critica parigina di quel momento, si veda il primo paragrafo del capitolo conclusivo. Per citare solo un altro esempio della

da aggiungere alla prima selezione pensata per *18 Paris IV.70*, Siegelaub ipotizzi di includere proprio Emilio Prini come unico rappresentante italiano[142], e se il lavoro dell'artista diventa un cruciale termine di dialogo e confronto per l'elaborazione da parte di Celant di un metodo critico nuovo e pienamente consapevole intorno al 1971, come si avrà modo di accennare nel capitolo conclusivo.

II.3.3. *Identificazioni televisive*

Oltre a sancire un punto cruciale nel percorso di Prini, il fascicolo di "Studio International" dell'estate 1970 offre certo agli artisti italiani un'importante ribalta nel contesto internazionale. Per valutare una prima ricaduta di questa partecipazione, bisogna ritornare all'ambito del film d'artista, e delle iniziative televisive di Gerry Schum. Dopo il successo di *Land Art*, il "telegallerista" tedesco avverte la necessità di imprimere un cambiamento alla proprio lavoro di fiancheggiamento delle ricerche artistiche recenti con la macchina da presa: in vista di nuovi progetti, e di una nuova mostra dal titolo *Artscapes*, ristruttura la Fernsehgalerie creando un comitato consultivo per la selezione degli artisti, composto da Udo Kultermann, all'epoca docente di arte e architettura all'università di St. Louis negli USA, dal direttore dell'ICA di Londra Michael Kustow, da Jean Leering e Manfred de la Motte, direttori rispettivamente dei musei di Eindhoven e Hannover, e

presenza di Prini a mostre successive, si veda il caso del catalogo della cruciale rassegna dei tredici artisti italiani del 1971 a Monaco, nella quale il contributo dell'artista è una doppia pagina bianca: ancora una volta, mostra di essere su posizioni ben aggiornate agli sviluppi recenti, e la sua pagina si accorda meglio di ogni altra al fondamentale saggio *Ohne Titel* pubblicato da Celant a sanzione del delicato momento di abbandono dell'etichetta di Arte povera come residuo di implicazioni collettive e di militanza (cfr. MÜNCHEN 1971b, pnn). Più avanti nel 1971, in occasione di *Persona*, rassegna organizzata da Bonito Oliva a Belgrado per conto degli Incontri Internazionali d'Arte, l'artista pubblica nelle pagine del catalogo solo la trascrizione del testo integrale del telegramma di conferma della partecipazione alla mostra (cfr. BELGRADO 1971, pnn).

[142] S. Siegelaub, minuta di lettera ds. a M. Claura, 14 novembre 1969, Siegelaub, [I.A.72]. MoMA Archives, NY. Presumibilmente il critico e gallerista statunitense conosce il lavoro di Prini a *Prospect 69*, dove l'artista è presentato da Sperone (cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 10) e dove si è già dimostrato l'avvenuto incontro con Celant. La proposta genera molti dubbi in Michel Claura, che co-organizza l'iniziativa: "Only the italian artist you wish is missing at the moment. […] I hesitate between Prini, Calzolari and another one I was told, which is unknown" (M. Claura, lettera ds. a S. Siegelaub, ivi).

soprattutto da Charles Harrison, co-editor di "Studio International". Il progetto di *Artscapes*, elaborato intorno all'ottobre del 1969, è inteso non solo, specularmente a *Land Art*, come indagine sugli interventi degli artisti in spazi artificiali e antropizzati, ma soprattutto come approfondimento sulle specifiche artistiche dei mezzi di ripresa e trasmissione (film, nastro magnetico video, televisione), volendo superare pertanto la separazione tra intervento artistico e mezzo di ripresa e sviluppare le potenzialità del medium al di là della funzione di documentazione[143]. Il progetto non viene realizzato secondo le condizioni iniziali, ma, opportunamente rielaborato, diventa la seconda Fernsehausstellung di Schum, con il titolo *Identifications*, trasmessa la prima volta sul primo canale Südwestfunk Baden-Baden alle 22.50 del 30 novembre 1970, nella quale, per un totale di circa 35 minuti, vengono presentati in rassegna i film riversati su nastro magnetico di venti artisti: Joseph Beuys, Reiner Ruthenbeck, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Hamish Fulton, Daniel Buren, Gilbert & George, Stanley Brouwn, Ger van Elk, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Richard Serra, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, e gli italiani Anselmo, Boetti, Calzolari, De Dominicis, Merz e Zorio. Certamente la visione dei video realizzati dagli artisti a *Gennaio 70* – alla quale è trasmesso *Land Art* e Schum stesso è presente – e la conoscenza del loro lavoro da parte di Charles Harrison alla luce del progetto del fascicolo estivo di "Studio International" ha determinato l'inclusione degli artisti italiani sopracitati nell'esposizione. Se l'impiego del video-recording nella realizzazione dei video presentati a Bologna ha mostrato qualche incertezza, in questo caso la tecnica di ripresa su film, poi riversato su nastro magnetico, consente agli artisti di sviluppare azioni davanti alla camera con maggiore attenzione. Nel testo letto da Schum a

[143] Sul progetto e sulle reazioni dei membri del nuovo comitato, cfr. DÜSSELDORF-LUXEMBOURG-PORTO 2003, pp. 160-167. La critica italiana segue da vicino le vicende della Fernsehgalerie di Schum, come dimostra la presentazione del catalogo di *Land Art* su "Domus" (cfr. TRINI 1970i, p. 59). Si veda inoltre l'intervista sul proprio lavoro rilasciata da Schum a "Data" nel maggio 1972 (cfr. SCHUM 1972).

introduzione della rassegna, il gallerista manifesta la necessità di superare i limiti sopra citati di *Land Art* e di approcciare il tema dello strumento di ripresa, sia esso film, video o fotografia, anche alla luce delle recenti esposizioni statunitensi dedicate o comunque attente alle nuove possibilità comunicative ed espressive messe in campo dai nuovi media[144]:

> Al posto di opere su larga scala in piatte zone desertiche o in paesaggi innevati, si assiste qui al puro gesto, al comportamento, alla dichiarazione degli artisti. Si tratta di uno sviluppo che si allontana dall'opera impegnativa e autosufficiente che prende per sé il posto dell'idea o della sua concezione per motivi di dimensione o di estetica. La forma attraente, il progetto, sono stati ridotti in favore della sostanza dell'opera, dell'idea. L'opera d'arte perde la propria autosufficienza, non è più separata dal produttore, cioè dall'artista […]. Dall'Italia giunge la parola chiave, la definizione generale di "Arte Povera", "arme Kunst". In altre parole la riduzione al minimo necessario della materia e della forma, a uno stato di aggregazione fisica che sia sufficiente giusto alla comunicazione della sostanza dell'idea, perciò senza distrazioni decorative, quasi senza struttura. […] Il titolo della mostra televisiva dovrebbe sottolineare la dialettica unità di opera d'arte e artista nel processo artistico […]. Attraverso i mezzi del film e del video l'artista ha la possibilità di evitare almeno in parte l'oggettualizzazione e la riduzione materiale delle proprie idee. Tramite l'emissione in TV o via videoregistratore c'è la possibilità di una, quand'anche univoca, comunicazione con l'artista nella sua opera. Il processo di trasposizione dell'idea alla sua comunicazione o, per dirla con Weiner, visualizzazione, è stato accorciato in favore dell'idea. […] Nell'opera video l'artista può ridurre il suo oggetto al comportamento, al semplice gesto, come indicazione della sua idea[145].

In questo contesto, gli artisti italiani hanno modo di sviluppare maggiore consapevolezza delle possibilità che la ripresa filmica mette a disposizione per dare

[144] Schum cita la molteplicità di materiali film e video trasmessi a *Information* e l'esposizione *Body Works* curata da Willoughby Sharp e inaugurata poco prima della trasmissione di *Identifications*, il 18 ottobre (G. Schum, *Zur II. Fernsehausstellung der "Video Galerie Gerry Schum" Fernsehgalerie*, ivi, p. 169).

[145] "An die Stelle großdimensionierter Kunstobjekte auf glattem Wüstenboden oder in Schneelandschaften tritt hier die pure Geste, die Attitüde, das Statement des Künstlers. Es fand eine Entwicklung statt, die wegführt vom autonomen Großobjekt, das über seine Idee oder Konzeption hinaus durch Momente der Dimensionierung oder der Ästhetik für sich einnimmt. Die ansprechende Form, die Gestaltung, wurde reduziert zugunsten der Substanz des Objekts, der Idee. Das Kunstobjekt verliert seine Autonomie, ist nicht mehr vom Produzenten, also dem Künstler, zu trennen. […] Aus Italien kommt das Schlagwort, der Gattungsbegriff "Arte povera", "arme Kunst". Das heißt Reduktion auf das notwendige Minimum an Material und Form, auf einen Aggregatzustand, der gerade noch zur Übermittlung der Substanza der Idee ausreichen kann, dann aber ohne störende Verbrämung, quasi ohne Rahmen […]. Der Titel der Fernsehausstellung soll hinweisen auf die angestrebte Einheit zwischen Kunstobjekt und Künstler im Kunstprozeß. […] Durch die Medien Film und vor allem Fernsehen ergibt sich für den Künstler die Möglichkeit, die Objektivierung oder Materialisierung seiner Ideen wenigstens teilweise zu vermeiden. Durch die Ausstrahlung im Fernsehen oder durch den Videorecorder besteht die Möglichkeit einer, wenn auch einbahnigen Kommunikation mit dem Künstler in seinem Objekt. Der Umsetzungsprozeß von der Idee zur Kommunizierbarkeit oder, um mit Weiner zu sprechen, zur Visualisierung wird verkürzt zugunsten der Idee […]. Im Fernsehobjekt kann der Künstler sein Objekt reduzieren auf die Attitüde, auf die bloße Geste, als Hinweis auf seine Konzeption" (ivi, pp. 170-171; la traduzione italiana è mia).

sostanza a una azione, prestando in particolare attenzione all'impiego dello zoom per inquadrare i motivi e i nuclei espressivi portanti dei rispettivi lavori[146]: Giovanni Anselmo ad esempio ripropone la torsione con una sbarra di legno della pelle fissata in un blocco di cemento realizzata per una delle due versioni di *Torsione*, già fotograficamente documentata in occasione della mostra alla galleria Sonnabend, e attraverso l'ingrandimento sul ritaglio di pelle ritorto alla fine del film denuncia la centralità che lo stato di delicato equilibrio e di tensione prodotto dalla torsione sospesa occupa all'interno dell'azione e del lavoro finito (**fig. 121**)[147]; Alighiero Boetti impiega lo zoom della camera in direzione opposta, allargando gradualmente la scena inquadrata man mano che le sue mani, inizialmente riprese in close-up, si allontanano scrivendo in lettere, l'una specularmente rispetto all'altra, la data del giorno in cui l'azione viene realizzata (24 settembre 1970), fino a che non si vede l'artista di spalle con le braccia tese, e la scrittura stessa non è più leggibile (**fig. 229**)[148]; se la ripresa nel caso di Boetti identifica lo spazio dell'inquadratura e dello schermo con la superficie piatta della parete, Calzolari opera la stessa identificazione con il foglio di carta in close-up su cui batte a macchina, accompagnato dal loop delle prime battute di *Heya Heya* (1969) della band hard rock tedesca Jeronimo, le frasi che compongono l'installazione *1 e 2 giorno come gli orienti sono due* **(fig. 133)**, per poi concludere il film con una seconda ripresa, di breve durata e senza traccia audio, nella quale un filo di ferro a forma di numero 6 viene portato a incandescenza e premuto a marchiare la pelle del braccio sempre in close-up (**fig. 134**)[149]. I

[146] Non ci si sofferma in questa sede sul film di Gino de Dominicis, che ripropone comunque azioni affini a quelle proiettate a *Gennaio 70*, e dal quale Schum trae anche un'edizione video in quattro esemplari titolata *Tentativo di volo / Quadrati cerchi* (ivi, pp. 198-199, 244-245).

[147] G. Anselmo, *Senza titolo*, film, 16 mm, b/n, sonoro, 1:10 min (cfr. ivi, pp. 192-193).

[148] A. Boetti, *Senza titolo*, film, 16 mm, b/n, sonoro, 2:08 min (cfr. DÜSSELDORF-LUXEMBOURG-PORTO 2003, pp. 194-195). Sul lavoro di Boetti nel solco della sua attività di quel momento si tornerà in seguito.

[149] P.P. Calzolari, *Senza titolo*, film, 16 mm, b/n, sonoro, 2:12 min (ivi, pp. 196-197). Le già ricordate pagine dedicate all'artista nel catalogo di Processi di pensiero visualizzati, dove le stesse frasi del film sono riportate dattiloscritte, già introducono al tema del movimento regolare e costante della battitura a macchina che caratterizza la prima parte del film (**fig. 131-132**, cfr. Luzern 1970, pnn). La seconda parte del film, anche se visivamente staccata dalla prima, le è concettualmente legata, poiché il numero 6 si riferisce al sesto

due film che mostrano tuttavia la maggiore attenzione alle possibilità comunicative del mezzo di ripresa sono quelli realizzati da Merz e da Zorio. Quest'ultimo (**fig. 199**) riprende il tema della *Fluidità radicale* del video presentato a *Gennaio 70*, e lo sviluppa in un modo del tutto nuovo: le inquadrature iniziali mostrano il corpo dell'artista tagliato all'altezza delle spalle e delle ginocchia, che tiene in mano una pesante sbarra di zinco, sulla quale la camera zooma mostrando a tutto schermo la parola "fluidità" sopra incisa, e mantiene il taglio ravvicinato anche quando l'artista gira la sbarra portandone il manico in favore di camera, mostrandone così la parola "radicale" in lettere a rilievo sull'estremità superiore, e infine porta la sbarra all'altezza dei propri occhi, la gira e, impugnandola come un fucile, ne punta verso lo schermo la terminazione inferiore[150]. Il film di Zorio occupa un ruolo cruciale all'interno dell'evoluzione del suo percorso, e, nelle azioni evocate e nel modo diretto e quasi "violento" con cui l'artista mostra piena coscienza dello spettatore e – nel momento in cui questa coscienza potrebbe indurre a un coinvolgimento – lo tiene risolutamente distante con fare quasi minaccioso, tocca alcuni temi chiave del suo lavoro intorno al 1970, su cui si tornerà a breve. Invece, il lavoro di Merz (**fig. 173**) prevede il posizionamento di una lastra di vetro verticale in un prato, esattamente parallela all'occhio della camera, a creare un piano fittizio di azione studiato esclusivamente ai fini della ripresa filmica, sul quale la camera indugia inizialmente in close-up riprendendo una chiocciola posata sulla lastra al centro dell'inquadratura e l'occhio dell'artista accovacciato dietro di essa, per poi zoomare all'indietro e riprenderlo così nell'atto di disegnare con un pennarello una spirale partendo dalla lumaca, tirare poi con un righello una retta orizzontale che parte sempre dalla chiocciola e termina in corrispondenza del lato sinistro

"momento" dell'azione *1 e 2 giorno come gli orienti sono due*, definito "6th day of reality" (nell'azione compiuta alla Galleria Sperone quel giorno coincide con il posizionamento e l'attivazione di un magnetofono). Tre fotogrammi della ripresa sono pubblicati, con il titolo appunto di 6th day of reality, sul fascicolo di "Flash Art" del 1972 dedicato a Documenta V, nella quale la selezione dell'artista comprende il video tratto dal film di *Identifications* (cfr. CALZOLARI 1972, p. 12).

[150] G. Zorio, *Senza titolo*, film, 16 mm, b/n, muto, 1 min (ivi, pp. 202-203).

dell'inquadratura, dunque scrivere in corrispondenza delle intersezioni tra spirale e retta i primi cinque numeri della serie di Fibonacci, e infine abbassare il pennarello e allontanarsi, mentre – dal momento in cui l'artista si accinge a scrivere i numeri – la voce dello stesso Schum fuori campo recita "Sequenza di Fibonacci" e poi i numeri che la compongono fino al 10946, quando immagine e traccia audio si spengono. Dal film viene tratta anche un'edizione video in quattro esemplari, accompagnata da un multiplo (**fig. 174**) composto da un contenitore in plexiglas al cui centro è posto un contenitore per bobine di pellicola, fissato da cinque sostegni lamellari sempre in plexiglas, disposti a distanze reciproche corrispondenti al ritmo crescente della serie di Fibonacci, i cui primi cinque numeri sono scritti – come nel film – ciascuno a fianco di uno dei sostegni, mentre sul fondo della scatola di plexiglas si trova la nota manoscritta dell'artista: "Fibonacci Spirale as video-sculpture 4 ex, Mario Merz"[151]. La disposizione circolare dei sostegni nel multiplo richiama da vicino il disegno con cui l'artista partecipa al fascicolo estivo di "Studio International", nel quale ogni brattea di una pigna viene ridotta a forma geometrica per assecondare il ritmo circolare del profilo visto dall'alto, e accompagnata dalla sequenza crescente di numeri di Fibonacci.

Nel complesso, l'iniziativa di Schum, dalla Fernsehausstellung alla realizzazione su video-cassetta di alcuni video-oggetti tratti da essa, si colloca sotto il segno della ricerca d'avanguardia: semmai, a conti fatti, ancora qualche intralcio nella piena e consapevole gestione del medium viene dagli artisti, i quali in larga parte ancora lo impiegano, pur con delle astuzie tecniche maggiori, per documentare azioni. L'uso del video pone dei limiti e dei pericoli, nel momento in cui mette gli artisti in contatto con il modo, ad essi opposto,

[151] M. Merz, *Senza titolo*, film, 16 mm, b/n, sonoro, 1:30 min. L'edizione video dura 2:35 min, poiché dopo il punto in cui il film originario termina la camera zooma lentamente sulla lumaca che piano si muove verso l'angolo in basso a sinistra dell'inquadratura. (cfr. DÜSSELDORF-LUXEMBOURG-PORTO 2003, pp. 200-201, 246-247). Le edizioni video rappresentano i veri "oggetti d'arte" venduti dalla galleria di Schum, come egli stesso spiega nell'intervista con Trini del 1972 per "Data", cfr. SCHUM 1972, p. 73.

del villaggio globale e televisivo, soggiogandoli di fatto al primato comunicativo degli Stati Uniti e del modello americano:

> ...che fare del videotape? E per chi? Copieremo, sporadicamente e magari in ritardo, le tecniche di alternativa d'oltreatlantico? Le risposte dipendono dal grado di consapevolezza raggiunto nella teoria e nella pratica di quella che è chiamata la controinformazione. L'autentica videotappa nella strategia delle comunicazioni visive di massa è nella controinformazione, e nella sua capacità di organizzarsi. Controinformazione che non passa solo attraverso le mille forme dello spettacolo, dalla poesia alla musica all'arte visiva, dirette alla società alternativa […]. Per gli artisti, a me sembra, è una occasione propizia di creatività nella misura in cui: (1) non prendano il videotape per una nuova forma di arte e la video-cassetta per un multiplo; ma (2) ne facciano strumento per rivoluzionare i loro rapporti acritici con la società; e possibilmente (3) per verificare quanto c'è di superato, storicamente morto, nella volontà stessa di fare arte[152].

Rispetto alle parole di Trini, gli Italiani partecipanti a *Identifications* che meglio sembrano confrontarsi con i modelli stranieri della ripresa video, sono appunto Zorio e Merz, che nei rispettivi lavori per Schum toccano temi e motivi cruciali nelle loro ricerche di quel momento, nel solco delle quali i due artisti trovano occasioni di confronto e dialogo internazionali.

II.3.4. *Proliferazioni di Merz*

Nel video tratto da *Identifications*, Merz attraverso la serie di Fibonacci si confronta con i limiti della durata della ripresa: la progressione numerica studiata dal matematico pisano nel Medioevo è, come noto, il motivo che contraddistingue molto del lavoro di Merz, e viene proposto dall'artista proprio dal 1970, quando, come si è accennato in precedenza, espone *Appoggiati [Serie di Fibonacci]* e il video *La serie di Fibonacci*[153] a

[152] TRINI 1971b, p. 50. L'articolo è una ricognizione ampia e un primo bilancio, a partire da *Identifications*, delle diverse occasioni di confronto degli artisti con il videotape e la trasmissione televisiva tra 1970 e 1971.

[153] Esiste una celebre fotografia della cucina dell'artista nella quale sono appesi i cavi al neon che compongono, in fila, i primi cinque numeri della serie: nel catalogo della retrospettiva del Guggenheim la fotografia è datata 1968 (cfr. NEW YORK 1989, p. 15), il che ne farebbe la prima attestazione nel lavoro dell'artista. Tuttavia, la datazione sembra a chi scrive davvero troppo precoce, anche perché isolerebbe nel 1968 un primo affaccio sul tema di Fibonacci, ripreso solo, e sistematicamente, a due anni di distanza. Si aggiunga che la prima attestazione, almeno a quanto è dato di sapere, della fotografia è a corredo della

Gennaio70. La ricostruzione delle modalità e delle fonti attraverso cui l'artista indaga il motivo della sequenza di Fibonacci è necessariamente ipotetica[154] – anche se le sue implicazioni di natura combinatoria, matematico-ludica e di armonia costruttiva ne fanno certo un motivo facile da recuperare nel più ampio dibattito artistico e culturale di quel momento[155] – mentre è evidente l'immediato approfondimento delle molteplici declinazioni in ambito architettonico, musicale – il video di Bologna riprende un violinista in azione – e naturalistico, forse partendo proprio da quest'ultima, se si considerano gli immediati precedenti della partecipazione dell'artista a *Gennaio 70*. Il 1969 di Merz, dopo le revisioni sulla produzione fino a quel momento e sulle possibilità percettive e di esistenza dei diversi

pubblicazione su "Art and artists" dell'intervista a Merz curata da Richard Koshalek, edita nel catalogo della monografica al Walker Art Center di Minneapolis del 1972 da lui organizzata (cfr. MINNEAPOLIS 1972, pnn), nella quale è datata allo stesso 1972 (cfr. KOSHALEK 1972, p. 41).

[154] L'artista può aver rintracciato un primo riferimento al nome e all'attività del matematico pisano nella manualistica del tempo (a tema letterario o filosofico, ad esempio in VISCARDI 1960, pp. 824-830; VASOLI 1968, pp. 199-200, 557), come suggerisce Kounellis in un ricordo di Merz ("Il tuo Fibonacci, non so in quale libro lo hai trovato. Non credo tu avessi una grande biblioteca; forse era un libro di scuola, oppure era stato dimenticato sul tavolo, nella casa di qualche amico. Quello che conta è che, al momento opportuno, i Fibonacci ordivano il tuo lavoro", cfr. J. Kounellis, *Per Mario Merz*, in EMMER 2006, p. 3). Tuttavia, l'immediato ricorso alle molteplici declinazioni visive, spaziali, musicali, biologiche e architettoniche della sequenza numerica denunciano un rapido approfondimento quale solo un testo specialistico può dare: senza scomodare la poderosa, e troppo per addetti lavori, *Enciclopedia delle matematiche elementari* Hoepli, si ricordi che nel 1965 esce l'unico saggio monografico sulla serie di Fibonacci pubblicato fino a quel momento in Italia dal dopoguerra, cioè la traduzione italiana dalla versione americana di un saggio russo sui numeri di Fibonacci per i tipi di Progresso tecnico editoriale di Milano, una ricognizione esaustiva, che analizza le molteplici applicazioni (soprattutto quelle geometriche) della serie e che, anche se pubblicata da un piccolo editore, appartiene a una collana di ampia diffusione e reperibile in molte biblioteche torinesi (cfr. VOROBYOV 1965, pp. 1-5, 51-59). Per un inquadramento generale su Merz e la serie di Fibonacci, si veda il saggio di Giovanni Maria Accame in EMMER 2006, pp. 7-14.

[155] Vale la pena di ricordare, a titolo d'esempio, l'importanza rivestita dalla matematica e dai sistemi combinatori per Calvino, un tema sviluppato nel corso di tutto gli anni Settanta ma già lucidamente avvertito nel decennio precedente, e fondato sullo strutturalismo e i nuovi studi di linguistica, come testimoniano la conferenza *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* tenuta dallo scrittore in diverse città italiane ed europee tra 1967 e 1968 e pubblicata, in forma ridotta, su "Nuova corrente" (rist. in CALVINO 1995, pp. 199-219) e l'interesse profondo per Raymond Queneau (si veda la traduzione di *Les fleuers bleues*, cfr. QUENEAU 1967), che porterà Calvino ad avvicinarsi e a partecipare all'esperienza dell'Oulipo. Per un inquadramento dell'applicazione della matematica e della geometria come principio di ordine per una nuova linguistica in Calvino e nel contesto italiano in dialogo con l'Oulipo, si rimanda ai saggi raccolti nel 2008 proprio su questi temi da Raffaele Aragona (cfr. ARAGONA 2008). Non si vuole qui suggerire che Merz applichi in qualche modo queste pratiche inventive di natura combinatoria nel proprio lavoro sulla serie di Fibonacci, poiché anzi, all'opposto, l'artista mantiene sempre una costante referenzialità dei dati matematici agli ambiti di concreta applicazione: si vuole solo tratteggiare un clima, certamente più calzante per altri artisti torinesi di cui si parlerà (Boetti o Salvo), che può aver favorito l'avvicinamento di Merz al numero come elemento costitutivo di larga parte del proprio lavoro da questo momento in poi.

materiali accostati nella maniera più "organica" possibile condotte tra la personale all'Attico di Roma, le partecipazioni alle mostre di Berna e Amsterdam e il volume *Arte Povera*[156], segna infatti un approfondimento sui materiali a confronto con la dimensione di rappresentazione della natura: l'avvio dell'attenzione alla serie di Fibonacci si situa in un momento di passaggio, nel quale l'artista si allontana dal dato di manipolazione evidente della materia, intesa come traccia della inevitabile relazionalità dei materiali alla presenza umana[157], e approfondisce l'organizzazione spaziale delle forme sublimando il processo di materializzazione verso uno statuto sempre di segno, traccia, impronta, ma in questo caso di momenti, spazi, dimensioni e tempi più radicalmente intrinsechi alla continuità tra uomo e natura e al loro rispettivo sviluppo, e perciò del tutto invisibili e sfuggenti all'ipotesi "tattile" che caratterizza invece il lavoro dell'artista fino a quel momento, in un tragitto che sembra attuare quanto felicemente intuito da Trini in una recensione a tratti profetica all'indomani della prima personale dell'artista da Sperone nel 1968:

> Nel suo lavoro c'è un processo di manipolazione e contaminazione […]. Negli assemblaggi di Merz c'è l'idea che l'arte, ora che si è appropriata di tutto, e può assumere tutti i materiali, le forme, gli oggetti del mondo, deve penetrare nelle relazioni di tali elementi, e restituirli alla dimensione individuale, alla visione interiore […]. Lo sguardo clinico con cui Merz somma e dissocia i suoi elementi elimina ogni sospetto di surrealtà. E riesce invece a restituirci le sue percezioni emotive come sensazioni "esatte" e concrete. Anche qui (una tendenza che può essere notata in altri artisti) c'è una caduta dell'enfasi visiva; una visibilità ridotta per indicarci che la visione passa, come il neon, attraverso l'oggetto? Certo che l'arte oggettuale, e

[156] L'edizione italiana di *Arte Povera* riporta in copertina esattamente *Igloo con albero* presentato nel febbraio 1969 alla personale all'Attico, fondamentale momento di passaggio nel lavoro dell'artista che, con il titolo *Che fare?*, organizza una selezione di lavori radicalmente inclusivi di elementi naturali, soprattutto rami e fascine (la mostra è documentata anche in una veduta dell'allestimento all'interno del volume, cfr. CELANT 1969a, pp. 40-41, insieme a una significativa selezione di opere del 1968 dell'artista, cfr. ivi, pp. 37-42. La fotografia pubblicata da Celant in copertina al volume si trova anche in SARGENTINI 1971, pnn, mentre altri scatti di Claudio Abate sono documentati in ROMA 2010, pp. 46-47, 202). *Igloo con albero*, titolato il catalogo *Acqua scivola*, si ritrova anche alla mostra di Berna, insieme a *Sit-in* del 1968 e ad altri due lavori del 1969 (cfr. BERN 1969, cat. 60-63), mentre ad *Op losse Schroeven* si opta per una selezione maggiormente retrospettiva, con *Vimini* del 1966, *Igloo di Giap* e *Cera e gomma* del 1968 (cfr. AMSTERDAM 1969, p. 18, cat. 1-3), tutti provenienti da Ileana Sonnabend, che li presenta già nella personale dedicata all'artista nella propria galleria di Parigi nell'aprile dello stesso anno (cfr. PARIS 1969a).

[157] Questo tratto di percorso è sigillato a mo' di conclusione nel breve testo elaborato da Merz a introduzione delle proprie pagine in *Arte Povera*: "Pensierino per Celant / i vetri rotti sono i violinisti, le lance sono l'organo, le fascine hanno un suono meraviglioso, che vuoi di più / certo bisogna credere che le strade e le case siano piene di gente" (cfr. CELANT 1969a, p. 37).

> freddamente oggettiva, recupera con Merz una libertà della quale non si può prevedere l'esito. Forse, la visualizzazione dell'invisibile[158].

La visualizzazione dell'invisibile raggiunta nei lavori ispirati alla serie di Fibonacci viene raggiunta dall'artista attraverso un paio di momenti di trapasso, nei quali la dimensione di impronta tattile e di materializzazione dei lavori precedenti ancora si avverte. Nell'azione *Tracce* eseguita alla Biennale di San Benedetto del Tronto (**fig. 157-158**)[159], l'artista incide su una parete, in direzione della finestra, delle sagome stilizzate di impronte di gabbiani, come a segnalare un passaggio, l'impronta lasciata dai volatili nella stanza, e a tradurre in segno quella traccia, come l'artista stesso segnala in un foglietto manoscritto apposto a fianco del lavoro sulla parete:

> Tracce
> Intervento su intonaco eseguito con sgorbia
> Segni a forma di tracce di volatile
> Il bianco è vuoto
> Intonaco e sotto cemento
> Il cemento è individuato[160]

È un'opera di non immediata lettura, e certo spiazzante per chi, recensendo la mostra, si trova di fronte qualcosa di inaspettato rispetto alle più recenti opere esposte da Merz[161]: la codificazione in segno dalla valenza archetipica e l'importanza della disposizione in serie come elemento di organizzazione spaziale su una parete dialetticamente intesa come

[158] cfr. TRINI 1968c, p. 47.
[159] Cfr. SAN BENEDETTO DEL TRONTO 1969, pnn.
[160] Il testo è ben visibile nella fotografia del lavoro pubblicata a corredo delle riflessioni redatte a distanza di un anno dalla mostra da Gillo Dorfles per "Art International" (cfr. DORFLES 1970b, p. 73), e viene soprattutto pubblicato a tutta pagina, a fianco dell'immagine dei segni delle zampe di gabbiano, nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* (cfr. LUZERN 1970, pnn). In una conversazione con Celant citata dal critico nel 1971, l'artista ricorda: "A San Benedetto del Tronto ero andato sulla spiaggia e ho visto delle impronte di gabbiani che hanno tre dita e allora ho rifatto sul muro, incidendo con un martello e una sgorbia, queste impronte, partendo dal basso verso l'alto e facendo uscire queste impronte dalla finestra" (cfr. CELANT 1971e, p. 49).
[161] Nell'articolo di "Art International" Dorfles di fatto limita la lettura dell'opera da una parte al dato immateriale come sottrazione dalla realtà commerciabile, dall'altro come traccia figurativa (cfr. DORFLES 1970b, pp. 72-73), mentre Celant rievoca nel 1971 il lavoro nel solco delle ricerche dell'artista sulla relazione tra cose e sul reciproco attraversamento una dell'altra ("Questo lavoro, costruito su un'esperienza contingente di animali che mediante l'appoggio della loro zampa lasciano delle tracce, rientra nel significato di apertura ed oltrepassamento delle cose, che si mescolano e interagiscono tra di loco, combaciano ma escono da se stesse", CELANT 1971, p. 49). Forse più vicino all'opera è il commento di Trini, che ne scrive in termini di "magici appunti […] per una nuova sensibilità" (cfr. TRINI 1969i, p. 50).

"vuoto" preannunciano i primi lavori sulla sequenza di Fibonacci, e dimostrano l'approfondimento condotto dall'artista sulle dinamiche antropologiche del rapporto con il dato naturale, risalendo dall'evocatività del segno nel mondo primitivo e preistorico, quel mondo la cui fascinazione certamente determina la componente di impermanenza e di nomadismo presente già negli igloo. È nota l'importanza cruciale esercitata dall'antropologia strutturale di Lévi-Strauss nell'approccio a temi cruciali per il dibattito culturale degli anni Sessanta in Italia – in quel decennio cominciano a uscire a ritmi serrati le traduzioni italiane dei suoi testi – come lo statuto culturale del segno, il simbolo, il rapporto tra natura e arte, e verosimilmente Merz riecheggia una lettura antropologica basata sull'apparentamento dei dati di cultura ai dati di natura e sul rifiuto di una visione strettamente evoluzionistica della storia delle civiltà[162]. La possibilità di un contatto tra poli concettualmente percepiti come lontani e opposti, e anzi il parallelismo continuo tra dinamiche della civiltà occidentale e strutture sociali e culturali di tribù ed etnie ancora in diretta osmosi con la natura[163], di fatto offrono a Merz lo stimolo e la chiave per proseguire l'indagine sempre più profonda del dato invisibile invisibile ma fondante della natura: alla già più volte citata collettiva da Sperone nell'ottobre 1969, l'artista ripropone innanzitutto *Hagoromo* **(fig. 159)**, il suo lavoro forse più evocativo di quella stagione intorno al 1968

[162] Il tema dell'incidenza dell'antropologia di Lévi-Strauss in Merz viene analizzato in particolare nel saggio redatto da Emily Braun nel catalogo della mostra di Merz da Sperone-Westwater nel 2007, nel quale l'autrice ricorda anche la predisposizione dell'artista a questo approccio alla luce dalla sua vicinanza alle vicende situazioniste degli anni Cinquanta, cfr. E. Braun, *Mario Merz: Etnographer of the Everyday*, in NEW YORK 2007, pnn. Un esempio su tutti dell'importanza di Lévi-Strauss per le ricerche dei poversti viene dall'articolo con cui Trini li presenta su "Domus" nel 1969: "«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" (cfr. TRINI 1969a, pp. 45-46).

[163] Si veda soprattutto *Il pensiero selvaggio* di Lévi-Strauss, tradotto nel 1964 per Il Saggiatore e già alla quarta edizione nel 1970: in esso l'autore affronta, con ampia casistica, tutti i temi qui riassunti (cfr. LÉVI-STRAUSS 1964). Una sintesi di questi temi, nella quale emerge soprattutto il motivo del simbolo e del segno in chiave di parallelismo tra psicanalisi e magia nelle società tribali,è l'introduzione all'ampio saggio sul tema di Marcel Mauss, tradotto per Einaudi nel 1965 (cfr. MAUSS 1965, pp. XV-LIV): è un saggio certo defilato rispetto ad altri, e non si vuole suggerire certo una lettura diretta dell'artista, tuttavia è un ulteriore, e per chi scrive significativo, appiglio all'accenno della fortuna di questi temi di dibattito nei tardi anni Sessanta.

rappresentata ampiamente dalla mostra *Che fare?* All'Attico di Roma, in cui il motivo poetico e la radicale alterità della fonte giapponese rispetto alla cultura occidentale suggeriscono una graduale sublimazione di quelle materie che ancora l'artista manipola nelle loro individualità[164]; in secondo luogo, presenta due *Cere* (**fig. 160-161**) di un gruppo di opere realizzate nel periodo compreso tra la tarda estate e l'autunno del 1969, tra le più "Anti-form" realizzate da un artista italiano:

> Ero nel giardino di una casa e ho visto lo spazio che c'era tra un ramo e l'altro, era assolutamente immenso a confronto dell'idea di spazio che avevo di solito. Noi siamo abituati a calcolare lo spazio in metri o in chilometri a seconda della nostra situazione materiale, se dobbiamo passare da una città all'altra, abbiamo cioè uno spazio prefissato. Io mi sono trovato in questo giardino e davanti avevo uno spazio non prefissato, in quanto lo spazio tra un ramo e un altro per era assolutamente incalcolabile. Allora ho pensato di calcolare questo spazio. L'ho calcolato facendo un calco. Facendo cioè girare una tela tra due rami e ho colato dentro cera liquida. La cera dopo una notte si è solidificata e togliendo la tela e divaricando i due rami, è venuto fuori un calco di cera[165].

Dal calco empirico di uno spazio, inteso di fatto come materializzazione di un vuoto in una costante e inevitabile dialettica con il pieno che gli sta intorno – i profili della cera

[164] A quanto risulta, del lavoro esistono due versioni, una datata 1968 e appartenente alla collezione Sonnabend (cfr. Venezia 2011, cat. 31), e una, con una vaga datazione 1967-69, conservata nel museo di Krefeld e recentemente sottoposta a restauro (cfr. http://www.rp-online.de/nrw/staedte/krefeld/restaurierung-deckt-kunst-irrtum-auf-aid-1.6130957), che risulta essere l'esemplare realizzato alla mostra di Sperone nel 1969 (come documenta uno scatto in Minola-Mundici-Poli-Roberto 2000, p. 145). *Hagoromo* ("Il manto di piume") è il titolo di un antico testo del teatro No giapponese, e si riferisce alla veste di una Tennyo, divina danzatrice celeste, ritrovata da un pescatore che, in cambio della riconsegna alla divinità, le chiede di insegnargli la sua danza: è un'evocazione dei cicli naturali, dato che la danza, scandita da un coro con la terna numerica – significativamente - "tre, cinque, quindici", si dipana secondo le fasi lunari, delle quale i numeri indicano i giorni del mese. Di nuovo, non si ha certezza di dove Merz abbia trovato notizia del testo: descritto in un reportage dal Giappone firmato da Alberto Moravia sul "Corriere della Sera" (cfr. Moravia 1967), il testo messo in scena con musiche di Niccolò Castiglioni all'inizio di ottobre del 1968 al Teatro Olimpico di Roma (cfr. Mila 1968), presentando una traduzione italiana dalla versione inglese del testo, firmata da Ezra Pound. L'attenzione di Pound al teatro giapponese viene rilanciata in Italia dalla traduzione di Mary de Rachewiltz delle versioni in inglese di alcuni testi del teatro No e del saggio scritto con Ernest Fenollosa, nel 1966 (cfr. Fenollosa-Pound 1966): alla luce della già ricordata fortuna di Pound alla fine degli anni Sessanta, è verosimile che Merz conosca *Hagoromo* per il tramite del poeta inglese.

[165] M. Merz, citato in Celant 1971e, p. 49. Il lavoro è documentato in mostra in Minola-Mundici-Poli-Roberto 2000, p. 145, mentre nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* sono riprodotte le fotografie che documentano l'intera azione condotta da Merz (Torino 1970c, p. 18). Il riferimento ad "Anti-form" deriva dall'ipotesi verosimile della conoscenza da parte di Merz del lavoro di un artista come Bruce Nauman, i cui calchi in cera di parti del corpo e del vuoto circostante *Dalla mano alla bocca* e *Senza titolo* sono riprodotti su *Arte Povera* (Celant 1969a, pp. 94-95), ed esposti, nel più ampio gruppo di lavori in vetroresina realizzati intorno al 1965 e affini alle *Cere* di Merz, nella cruciale mostra personale da Castelli del 1968, il cui catalogo è verosimilmente noto a Torino (cfr. New York 1968a, nn. 1-3, 6-7, 9, 13-14, 18, 33-35): in ogni caso, Nauman è tra gli artisti più vicini ai torinesi in quel momento, e se ne tratterà più diffusamente in merito a Gilberto Zorio nel paragrafo successivo.

registrano la conformazione dei rami dell'albero – si arriva così al calcolo dei numeri di Fibonacci, segni di un processo invisibile e potenzialmente infinito che regola i meccanismi di "proliferazione" della natura – è l'artista stesso a impiegare il termine – e, impiegato in altri ambiti, determina l'armonia e la regola di strutture spazio-temporali. Come si è accennato, le prime prove dell'artista sulla serie di Fibonacci vengono presentate già a *Gennaio 70*, con un video nel quale un violinista esegue una partitura il cui ritmo è impostato secondo la sequenza numerica, e con un lavoro, *Appoggiati [Serie di Fibonacci]*, il lavoro con il quale l'artista più spesso sceglie di presentarsi nei cataloghi delle mostre cui partecipa nel 1970, composto di tredici lastre di vetro appoggiate al muro da terra, dietro ciascuna delle quali l'artista colloca un frammento rettilineo di tubo al neon, mentre sul recto di ciascun pannello scrive in pittura bianca un numero di Fibonacci in sequenza (**fig. 162-163**)[166]. Per "testare" la nuova soluzione concettuale, l'artista recupera una conformazione già impiegata l'anno precedente, con un lavoro dallo stesso titolo, nel quale alle lastre in vetro associa l'elemento "manipolato" dello stucco verde, presentato all'Attico (e poi da Sperone in marzo) e a *When Attitudes Become Form*[167]: depurate le lastre dalla

[166] Il lavoro a *Gennaio 70* è documentato in una fotografia pubblicata in NATALI 1970a, p. 6. Inoltre, un'altra ripresa dell'installazione a Bologna è pubblicata a tutta pagina, accompagnata dalla didascalia "Mario Merz 1969 "Fibonacci" 1202 (vetro, neon, mastice)", nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* (cfr. LUZERN 1970, pnn). Una veduta del lavoro dal capo opposto, nel quale si vede il pannello "0" della serie con il titolo scritto in bianco "Serie di Fibonacci", è pubblicata anche sul catalogo della biennale di Tokyo (cfr. TOKYO 1970, pnn), mentre una pagina intera è dedicata alla realizzazione dell'opera nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (TORINO 1970C, 19).

[167] Nella mostra c'erano anche dei vetri trovati da un vetraio che erano tutti impolverati e che ho stuccato, stuccandoli sono diventati un tipo di materiale molto pesante in contrasto con l'idea del vetro che è trasparente. La luce messa dietro a questo pacchetto di vetri si è ammorbidita e nello stesso tempo è diventata distantissima, crea la distanza che c'è in realtà che c'è in realtà tra il primo e l'ultimo vetro che sarà di una quindicina di vetri messi uno contro l'altro con lo stucco. La luce per uscire deve fare una fatica enorme, per filtrare da questi vetri che hanno tra l'uno e l'altro uno spazio impolverato, tra l'uno e l'altro lo spazio dello stucco e quindi tra l'uno e l'altro una specie di materiale molto pesante […]. In tutti i lavori di questo periodo è molto importante l'idea di appoggio, ogni cosa viene appoggiata su un'altra, questa è una mia idea continua […]. Per questo ho chiamato i vetri al muro "vetri appoggiati", perché il termine appoggiato è molto importante": così Merz descrive il lavoro presentato all'Attico e da Sperone tra febbraio e marzo 1969 (M. Merz, in CELANT 1971, p. 49). Il titolo *Appoggiati [Serie di Fibonacci]* è stato scelto da chi scrive alla luce del fatto che nel catalogo della retrospettiva dell'artista al Guggenheim il solo *Appoggiati* viene applicato indistintamente sia al lavoro del 1969, sia a quello del 1970 (cfr. NEW YORK 1989, n. 45, pp. 28-29, 271, 283): l'ambiguità deriva dal fatto che nella traduzione inglese dell'intervista con Merz del 1971 ampiamente citata nell'articolo su "Domus" dello stesso anno, quello che l'artista chiama "vetri appoggiati" viene tradotto con il solo "Propped (appoggiati)" (ivi, p. 107). Al contempo, nel catalogo della mostra di Berna del 1969, la

matericità dello stucco, e in linea quindi con quel corto-circuito tra pieno e vuoto già espresso nelle *Cere* esposte a ottobre da Sperone – la trasparenza assoluta del vetro induce al vuoto, ma l'installazione stessa delle lastre appoggiate al muro ne ribadisce la presenza, il pieno – Merz sovverte l'idea di "smaterializzazione", di "thinness" per dirla con Lippard e Chandler che invece permea, sul modello del *Grande Vetro* duchampiano, quelle ricerche concettuali internazionali, Kosuth in primis (**fig. 164**)[168], dall'incontro con le quali l'artista può comunque aver tratto lo spunto per ripensare la prima formulazione di *Appoggiati*. Come si è detto in precedenza, fin da subito l'artista sperimenta diverse possibilità di rappresentazione della serie di Fibonacci, a cominciare innanzitutto dal motivo a lui più caro in quel momento, dati i precedenti, ovvero la visualizzazione spaziale dell'infinito e dell'invisibile; l'elemento della proliferazione organica determinata dalla serie nella natura diventa un motivo ispiratore di nuove soluzioni spaziali e infine architettoniche, come afferma l'artista stesso, precisando così la distanza da implicazioni logico-linguistiche della

prima versione del lavoro viene titolata effettivamente solo come *Appoggiati* (cfr. BERN 1969, cat. 61), mentre nella recensione di *Gennaio 70* su "Gala", Mariella Bandini presenta la seconda versione come *Serie di Fibonacci*, e così anche il lavoro è titolato nella didascalia relativa alla pagina dedicata nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (cfr. BANDINI 1970, p. 41; TORINO 1970C, pnn).

[168] Per il riferimento duchampiano, cfr. LIPPARD-CHANDLER 1968, p. 34. Il posizionamento dei pannelli a terra e appoggiati al muro non è certo inedito nell'arte italiana degli anni Sessanta, da una parte inteso come attivazione di spazi e angoli tradizionalmente "opachi" nell'allestimento di un ambiente espositivo, e quindi di nuove dinamiche percettive (già almeno dalle *Superfici angolari* di Castellani del 1961), dall'altra per sottolineare la struttura dell'opera e un certo dato di brutale prelievo di realtà (le reti di Kounellis) o la riproposizione in chiave metaforica dello spazio dello studio dell'artista (le tavole appoggiate al muro da Paolini tra 1964 e 1965). Occorre poi precisare che, se un riferimento internazionale deve essere indicato per *Appoggiati*, soprattutto per la prima versione, questo è la serie dei *Props* di Richard Serra, già nota al 1968 in Italia (cfr. la scheda del *Prop* esposto a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* in appendice A): l'importanza che Merz stesso afferma di attribuire al sostegno reciproco dei materiali come traccia di un gesto e di una tensione tra elementi certo non è estranea, pur se condotta con materiali radicalmente diversi, agli interessi di Serra, e neanche alle implicazioni statiche di un lavoro come *Accretion* di Eva Hesse, documentato in Arte Povera (cfr. CELANT 1969a, p. 59). Al contempo, un grado di pulizia formale della versione 1970 di *Appoggiati* è innegabile, e potrebbe sottendere la conoscenza dei primi lavori concettuali di Kosuth con le lastre di vetro, non tanto *Glass (One and Three)* del 1965 (all'epoca in collezione Visser), quanto installazioni come *Clear, Square, Glass, Leaning* (1965), in cui quattro lastre di vetro quadrate sono appoggiate al muro, ciascuna con scritta in lettere nere una delle parole del titolo, che descrivono altrettante qualità del vetro: il lavoro viene esposto da Sperone alla seconda personale di Kosuth nel luglio 1970 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 170) e viene lì acquistato da Panza (cfr. PANZA 1988, cat. 2, pp. 234, 264). Ora, è una mera ipotesi, ma può darsi che Merz conosca già alcune prove del lavoro di Kosuth in occasione della prima mostra da Sperone, nel novembre 1969, nella quale l'artista realizza una parte della *Second Investigation* (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 148), e da lì tragga uno spunto per ripensare la prima versione di *Appoggiati* nei termini presentati poi a *Gennaio '70*.

matematica (a differenza di quanto nello stesso periodo fa Boetti) in favore invece dell'impiego di un determinato lessico matematico in termini di assoluta referenzialità ai dati reali:

> La fine di questa operazione, come si vede, non esiste. Ma nella macroscopia della dilatazione si rinnova il fermento organico dello sviluppo come "proliferazione" […]. La serie è la vita. I numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9 sono enumerazione di elementi morti. Invece la serie è matematica in espansione, cioè matematica vitale. […] L'applico appoggiando i numeri a certe parti 'vitali' dell'architettura […]. Il motivo del mio interesse per la serie matematica di Fibonacci è che i numeri sono invenzioni astratte dell'uomo ma sono anche concrete in quanto servono a contare degli oggetti. Il mio non è un interesse per una visione fisica diretta ma è un interesse per tutto ciò che in un ambiente non è fisico pur essendo numerabile. […] la serie di Fibonacci ha un'entità probabilmente più vicina a una realtà relativa ed è meno costruita secondo i canoni logici. […] c'è un'enorme quantità di spazio mentale e quindi fisico a nostra disposizione. Qui sta il valore 'politico' della messa in opera dei numeri proliferanti sugli spazi che sono adoperati[169].

Il 1970 di Merz è segnato da un intenso susseguirsi di appuntamenti espositivi, in ciascuno dei quali propone – talvolta ripetendo le stesse soluzioni – diverse variazioni basate sulle applicazioni della serie di Fibonacci: ad esempio, *Appoggiati [Serie di Fibonacci]* si ritrova, con qualche differenza rispetto alla presentazione bolognese, anche a *Processi di pensiero visualizzati* a Lucerna (**fig. 83, 98**)[170], insieme all'opera forse maggiormente identificativa di questa stagione di Merz, l'*Igloo Fibonacci*, di cui esistono tre versioni pensate per altrettante esposizioni di quell'anno, ovvero la prima personale da Konrad Fischer nel marzo 1970 (**fig. 165**), la personale alla Sonnabend Gallery di New York tra aprile e maggio (**fig. 166-168**), e per l'appunto *Processi di pensiero visualizzati* da

[169] Cfr. MERZ 1971, pp. 19-21. Intervistato nello stesso 1971 da Celant, l'artista specifica che la serie di Fibonacci "ha spesso una corrispondenza con le proliferazioni degli elementi naturali e degli elementi corporali, per esempio noi abbiamo cinque dita, due occhi, un naso, eccetera cioè abbiamo 1 2 3 5, facilmente riconoscibili. Questa serie è biologicamente pensabile, allora ho fatto questo lavoro, in quanto ha una direzione e soprattutto delle radici reali. Questa serie non è fantastica, ma è usata dai computer, dai matematici e dagli architetti, allora ho pensato che è sempre possibile creare dei rapporti con questa serie: pensando a questo ho fatto dei disegni che sono continuamente trasportabili, con la stessa serie, da una cosa all'altra, così ho fatto una serie di lavori che contengono o assumono la serie di Fibonacci" (M. Merz, in CELANT 1971, p. 50).

[170] La differenza sta nel fatto che la fotografia che mostra l'artista al lavoro sull'opera lo riprende mentre su una lastra sta scrivendo, in verticale, tutti i numeri della serie in sequenza con una penna più sottile e scura della pittura bianca impiegata a *Gennaio 70*.

fine maggio a inizio luglio[171]. Il lavoro segna la novità introdotta dalla serie di Fibonacci nell'arte di Merz, dal momento che la solita struttura emisferica dell'igloo perde completamente massa e si riduce a un sottilissimo scheletro di segmenti in ferro o ottone giuntati a snodo l'uno all'altro, che disegnano nel vuoto la forma tipica e riconoscibile di queste opere, passando dalle cinque gambe dell'igloo esposto da Fischer alle otto delle versioni di New York e Lucerna[172]: oltre alla forma complessiva, l'elemento strutturale di continuità con i lavori precedenti sono i blocchi di marmo (versione New York, **fig. 167**) o di argilla (versioni Fischer e Lucerna), su cui poggiano le gambe metalliche, che le sospendono e ne mediano il passaggio al terreno secondo una funzione non dissimile da quella dello stucco nella prima redazione di *Appoggiati* o in altri lavori del 1968-69[173]; per il resto, Merz approfondisce la dinamica vuoto/pieno già avviata nei lavori immediatamente precedente giungendo a una struttura che disegna lo spazio vuoto e lo articola architettonicamente, in questo forse recuperando l'esilità e la delicatezza grafica

[171] La mostra tedesca si svolge dal 7 al 31 marzo (cfr. FISCHER 1993, p. 43), e viene realizzata per il tramite di Ilena Sonnabend, che scrive nel maggio 1969 a Fischer, evidentemente colpito dal lavoro di Merz visto nello spazio della gallerista a Prospect 68: "I remember your mention of your interest in Merz. Since I would like very much to show him in Germany, I would be delighted if you might consider arranging an exhibition for him. Do let me know what your thoughts are upon this matter" (pubblicata in RICHARD 2009, p. 109). La mostra negli spazi di Ileana Sonnabend a New York inaugura a fine aprile, subito dopo la personale di Giorgio Griffa, fino al 13 maggio: pochi critici si accorgono dell'esposizione, se non Gerrit Henry che la segnala piuttosto negativamente su "Art News" ("It could be more than coincidence that Merz' last name is the same as Karl Schwitter's all-purpose Dada word Merz: even if there were truth to all of this, the idea behind the works in this show pivots on the point at which cosmic order must start to seem comic", cfr. HENRY 1970b). Riguardo alla partecipazione dell'artista alla mostra di Lucerna, si rimanda all'appendice B.

[172] L'igloo presentato da Fischer si trova ora nella collezione del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dove entra per acquisto dalla Galerie Durand-Dessert nel 1987 (si veda la scheda online: http://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artwork/1800000000003158?layout=grid&page=0&filters=query:Merz); l'igloo esposto da Ileana Sonnabend a New York è al Kunstmuseum di Wolfsburg (cfr. il sito: http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/collection/mario-merz/igloo-fibonacci-fibonacci-unit-en-us/); l'igloo di Lucerna entra nel 1971 nella collezione di Pistoletto, che lo colloca nella propria casa torinese, dove è documentato nell'articolo ad essa dedicato da Michi Gioia su "Bolaffi Arte" (cfr. GIOIA CHIANTELASSA 1972, pp. 96-97; sull'appartamento di Pistoletto e la sua collezione, si veda F. Fergonzi, *I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni cinquanta ai settanta*, in CINELLI-FERGONZI-MESSINA-NEGRI 2013, pp. 314-315). Ringrazio sentitamente Maddalena Disch per aver condiviso con me alcuni dati raccolti nella sua ricerca e catalogazione degli igloo di Merz, di prossima pubblicazione.

[173] "Nel febbraio 1969 i lavori con i vetri e con lo stucco verde. Lo stucco solleva e sospende il vetro dal terreno e nello stesso tempo crea un organismo morbido tra vetro e terreno, quasi il tentativo di far restare il vetro dentro una protezione ideale e precaria, in cui materialità e immaterialità continuano a convivere" (cfr. CELANT 1971, p. 49).

dei lavori di Melotti e depurandone la componente letteraria con l'autoasserzione della presenza dei tubi sottili e accostati l'uno all'altro nello spazio dei *Runs* di Carl Andre esposti alla prima personale dell'artista americano da Sperone nel settembre 1969 (**fig. 169**)[174]. In tutte e tre le versioni, la struttura dell'Igloo è caratterizzata dalla presenza di alcuni numeri in sequenza tratti dalla serie di Fibonacci, che vengono scritti dall'artista e disposti dall'alto verso il basso su superfici adesive incollate in prossimità dei giunti snodabili, a sottolineare la relazione di misure e proporzioni tra segmenti consecutivi di ciascuna gamba, impostate secondo questo sistema numerico: nel caso di quello di Lucerna i numeri sono riportati su supporti adesivi bianchi applicati parallelamente ai tubi, sviluppandosi in nove momenti progressivi compresi tra il numero 1597 e il 75025[175]. La relazione tra struttura dell'igloo e sequenza numerica è ricostruibile anche ad alcuni disegni pubblicati dall'artista in un volumetto edito da Sperone nello stesso 1970 (**fig. 170**), nel

[174] Il riferimento a Melotti è da intendersi a maglie larghe, come suggestione sulla possibilità che l'esilità permessa dalle strutture tubolari in metallo acquisisca una valenza strutturale e disegnativa nell spazio: non a caso nel 1970 esce il fascicolo di "Nadar", edito dalla Galleria Martano, dedicato ai progetti astratti di Melotti intorno alla metà degli anni Trenta (FAGIOLO DELL'ARCO 1970), all'indomani dell'importante mostra alla Galleria dell'Ariete di Milano (cfr. MILANO 1969c). Nel capoluogo piemontese è soprattutto la Galleria Notizie a proporre l'artista, includendolo in tutte le collettive tra 1968 e 1970 – soprattutto nella mostra sull'astrattismo italiano degli anni Trenta (cfr. TORINO 1968a, recensita entusiasticamente da Fossati su "L'Unità" il 24 gennaio 1968, cfr. FOSSATI 2010, pp. 389-391) – e dedicandogli una personale nel novembre-dicembre 1968 (per un resoconto delle varie mostre, cfr. BANDINI-MUNDICI-ROBERTO 2008, pp. 117-118). La mostra di Carl Andre da Sperone, nella quale l'artista presenta i suoi Runs di tubi metallici sia rettilinei che curvilinei,inaugura il 29 settembre 1969, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 140, mentre si avvia alla chiusura la personale al museo dell'Aja nella quale per la prima volta l'artista presenta questi suoi lavori, cfr. MUSEUMJOURNAAL 1969, p. 221.

[175] Le informazioni provengono da Maddalena Disch. Una fotografia di Paolo Mussat Sartor mostra l'artista intento ad allestire l'igloo nella sala principale della mostra svizzera. La mostra da Ileana Sonnabend è accompagnata da un foglio scritto dall'artista, il cui contenuto è trascritto da Diane Waldman nel catalogo della "Guggenheim International Exhibition" del 1971, e offre un ulteriore spunto sui motivi cui Merz presta maggiore attenzione rispetto alla serie di Fibonacci: "My own work is based on this Fibonacci series in which number develop in progressive series towards infinity, starting from number one. In their progress, each preceding number is included in the number following it. This compounding of each number in the one that follows is the basic, rhythmic law of numbers in which Fibonacci develops the mathematics of organic growth in nature. The male bees, for example, are reproduced according to a proliferation that is accountable through the Fibonacci series. I counted the fruit of the pine cone in a series of 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 and counterwise toward the center of the earth as 21, 13, 8, 5, 3, 2, 1, 1. I found the pineapple following the same mathematical order. The silkworms of spiral plants revealed to me the form of the spiral itself. In this series of drawings and in the works that derive from the same rhythm of proliferation, the spiral figuration is the dilation of the space as it develops in accordance with the Fibonacci series" (M. Merz, cit. in NEW YORK 1971, p. 17).

quale sono ordinati molti motivi impiegati nelle prime elaborazioni sulla serie di Fibonacci, con la premessa "che nel tempo presente unisca il divisibile e l'indivisibile / il tempo dell'arte è il presente immediatamente futuro"[176], raggruppati sostanzialmente in due parti corrispondenti ai due ambiti cui l'artista presta maggiore attenzione, ossia l'architettura e l'organizzazione spaziale da un lato, e la crescita organica della natura dall'altro. I disegni "verso l'igloo" appartengono alla prima sezione, nella quale inizialmente l'artista traccia, su pagine in sequenza, linee rette a partire dal medesimo punto, inclinate di volta in volta secondo l'altezza data dal numero di Fibonacci successivo al precedente nella serie, per poi applicare, una volta giunto al 1597, quelle inclinazioni ai segmenti che compongono le gambe dell'igloo nel prospetto sopra menzionato, dove, come poi nelle realizzazioni finali, i segmenti sono inclinati in modo da raccordare linee parallele la cui distanza reciproca è calcolata in base alla crescita progressiva dall'alto in basso dei numeri fino al 75025[177]. Il motivo di raccordo tra la sezione di disegni "architettonici" e quella naturalistica del libro è la spirale (**fig. 172**), la figura geometrica forse maggiormente legata alla serie di Fibonacci e subito approfondita da Merz come principio di crescita organica e proliferazione a partire da un modulo prefissato e studiato all'interno della pianta del primo piano del Museum Haus Lange di Krefeld, dove per la prima volta si sarebbe dovuta realizzare[178]; da qui, la spirale è anche l'occasione di indagini sulla valenza

[176] La frase è manoscritta sul primo disegno pubblicato nel libro, dove le due righe stanno sopra e sotto una freccia verticale posta tra altre due frecce parallele intorno alle quali l'artista dispone i numeri della serie da 1 a 121393, cfr. MERZ 1970, pnn.

[177] Ivi, pnn. I disegni con il diagramma e la sequenza numerica relativi all'igloo sono pubblicati anche in CELANT 1971, nn. 18-19, p. 50. Un fogli ad essi affine è pubblicato anche in una pagina dedicata all'artista nel catalogo di *Between Man and Matter* (**fig. 171**, Tokyo 1970, pnn)

[178] La didascalia del primo dei momenti progettuali della spirale pubblicato sul libretto di Sperone recita: "ricerca del modulo per procedere a tracciare una spirale secondo la serie di Fibonacci / stabilire il centro del piano della casa"; fissato con due diagonali nel centro della pianta un punto, si procede a "tracciare una linea dal centro / numerare la linea secondo la serie di numeri di Fibonacci stabilendo il modulo di 1 metro"; infine, dopo avere disegnato la retta, "la spirale incontra la linea di direzione ai punti indicati dalla numerazione" (cfr. MERZ 1970, pnn). Come si può vedere, sono esattamente le fasi riproposte nel film realizzato per *Identifications*. L'indicazione della "casa" nel testo di Merz deriva dal fatto che l'edificio di Mies van der Rohe che ospita il Museum Haus Lange era inizialmente pensato come abitazione: "...a Krefeld mi è venuta per la prima volta l'idea di usare questa serie, che già avevo applicato agli igloo e in altre

organica della serie di Fibonacci, come dimostra il già ricordato film – poi edito in video – sulla lumaca realizzato per *Identifications* di Gerry Schum (**fig. 173**)[179], mentre il motivo figurativo della pigna, studiato nel disegno con cui l'artista partecipa al fascicolo estivo di "Studio International" (**fig. 175**), tradotto in un lavoro presentato dalla Sonnabend (**fig. 176**) e nel sopra citato multiplo che accompagna il video di *Lumaca* (**fig. 174**), occupa un posto di rilievo negli studi bio-naturalistici sulla proliferazione raccolti nel libro[180]. Al tema della proliferazione vegetale, già studiato in un lavoro a parete presentato nella personale americana (**fig. 178**), nello stesso 1970 Merz dedica la sua partecipazione alla Biennale di Tokyo, dove un pino collocato al centro della stanza a lui riservata genera le trascrizioni lineari della progressione numerica sulle pareti **(fig. 177**)[181]: "I numeri di Fibonacci", scrive

situazioni, anche all'architettura, cioè allo spazio racchiuso che viene dilatato dalla serie. Qui ho usato una spirale che iniziava dal centro del museo per andare verso l'esterno. La sua violenza di 'espansione' era in relazione diretta con la 'crescita' velocissima dei numeri di Fibonacci" (cfr. MERZ 1971, p. 20).

[179] Il film "è nato perché una volta ho preso in mano una lumaca e ho visto con la lente che c'erano sul guscio gli spazi a spirali, per cui ho preso un vetro e vi ho appoggiato la lumaca, e dalla lumaca ho disegnato la spirale, sempre secondo la serie di Fibonacci. Il lavoro della lumaca è la stessa cosa di Krefeld, senza minaccia in quanto la lumaca è libera. La lumaca è piccolissima e ha una casetta con una spirale delle stesse dimensioni. La spirale l'ho continuata sul vetro e ho fatto il lavoro di ripresa in video-tape" (M. Merz, in CELANT 1971, p. 52).

[180] Sulla pagina di "Studio International" e il video edito da Schum, vedi *supra*. Il disegno per la rivista inglese viene pubblicato anche nel libretto di Sperone, insieme ad un altro disegno diviso in due metà della pigna vista dall'alto e a due prospetti laterali, in una sezione preceduta da questo testo di presentazione: "la serie di Fibonacci affidata al controllo numerico di una pigna / i pinoli hanno una costante in progressione secondo la serie" (cfr. MERZ 1970, pnn). L'articolo di Celant offre una spiegazione precisa degli studi sulla pigna: "la pigna è realizzata ingrandendo un lavoro, contando il cerchio più largo di una pigna di 21 pinoli e verificando: due cerchi più in basso ha 13 pinoli, due cerchi più in basso 8, due cerchi più in basso 5, due cerchi più in basso 3, due cerchi più in basso 3, due cerchi più in basso 2 e termina con 1, come la serie di Fibonacci all'inverso 21 13 8 5 3 2 1" (cfr. CELANT 1971, p. 50). Il lavoro presentato alla galleria Sonnabend consiste in una lastra quadrata di vetro su cui l'artista trascrive la visione della pigna dall'alto (pubblicato ivi, p. 50, n. 21).

[181] "In seguito a Tokyo ho fatto la proliferazione con una pianta. Sono andato da un giardiniere e ho preso un pino nano. Ho portato la pianta nello spazio a me riservato dalla Biennale e partendo dagli snodi che avevano i rametti del pino nano con lo stesso modulo ho fatto la proliferazione di Fibonacci sul muro, usando i quattro lati della stanza e ritornando sul pino. Il modulo corrispondeva al modulo della piantina come spazio e c'era un modulo sul muro in quanto il muro era rivestito di placche di cemento con dei buchi. Dentro i buchi, quando c'era lo spazio ho messo una specie di chiodo di legno su cui era avvolto un elastico che portava all'altro spazio" (M. Merz, ivi, p. 52): di fatto, stando alle parole di Celant, l'artista proietta sul muro le distanze e le posizioni reciproche dei rami della pianta disponendo i numeri di Fibonacci al neon connessi l'uno all'altro con delle corde (cfr. NEW YORK 1989, p. 283). Le pagina dell'artista nel catalogo della mostra giapponese ospitano, oltre all'immagine di Appoggiati sopra citata, anche il disegno della pigna (accompagnato dalla frase manoscritta: "Fibonacci's numbers have a reality which let us assess the hypothesis of an organic process bound up with his numeration" - riproposta anche nel volumetto di Sperone) e un altro prospetto di Igloo Fibonacci accompagnato dalla sequenza discendente dei numeri della progressione, non pubblicato nel libretto Sperone (cfr. TOKYO 1970, pnn).

Merz a ideale introduzione dei disegni di carattere biologico nel libretto Sperone, "hanno una realtà che ci permette di avallare l'ipotesi di un processo vegetale legato alla sua numerazione"[182].

L'indagine su questa progressione aritmetica accompagna perciò molti degli appuntamenti del fitto calendario espositivo di Merz nel 1970, che può essere riassunto a esempio della densità di accadimenti in quell'anno nel modo che segue: *Gennaio 70* a Bologna all'inizio dell'anno, dove esordiscono le ricerche sulla serie di Fibonacci; le personali da Fischer a Düsseldorf e da Sonnabend a New York tra marzo e aprile dove presenta l'*Igloo* e altri lavori sopra citati; la partecipazione, tra maggio e giugno, alla Biennale di Tokyo, a *Processi di pensiero visualizzati* e a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* con le opere già ricordate. Da qui in avanti, l'artista approfondisce innanzitutto le possibilità ambientali e di occupazione del vuoto offerte dalla serie, dando forma così in modo ancora più radicale alla "proliferazione" di uno spazio mentale entro uno spazio fisico che è poi il nucleo principale del lavoro di Merz in quel momento: comincia con dei fili di cotone lungo le pareti della stanza ad *Amore mio* in estate (**fig. 179**)[183], per poi

[182] MERZ 1970, pnn.

[183] "Una linea sottile traccia sulla parete un diagramma scandito da cifre ordinate in progressione secondo la serie di Fibonacci, a cui si ricollega – come avverte un cartiglio – la proliferazione dei vegetali. Due stampe ingiallite con ritratti femminili sono collocate lungo il percorso della linea. Da un lato, l'albero genealogico della famiglia Cenci. Con questi dati, scarni ed essenziali come una dimostrazione matematica, Merz recupera la dimensione temporale della nascita e della crescita, registrando con le brusche impennate e cadute della linea le pulsazioni vitali del divenire organico. La serie progressiva del matematico medioevale, instaurando un rapporto di continuità e di differenziazione tra i numeri che compongono la serie stessa, è assunta dall'artista come rimando analogico al divenire evolutivo della specie umana, serie progressiva in cui ciascun individuo è il dato provvisoriamente terminale di una somma ereditaria e può risalire a ritroso nel tempo fino a quel numero uno che è alla origine della progressione" (SINISI 1970, p. 154. La sala è fotografata ivi, p. 164). Così Bonito Oliva commenta il lavoro: "Merz ha coperto una parete con una proliferazione numerica, un omaggio a Fibonacci, dove i vari passaggi costituivano sbalzi nel diagramma e nello stesso tempo introducevano nell'esattezza numerica una discontinuità, propria della materia e della vegetazione naturale. La nudità del gesto rispondeva sempre al bisogno di superare la falsa complessità dell'oggetto per ritornare alla struttura del soggetto" (BONITO OLIVA 1970d, p. 47). Sulla partecipazione dell'artista, cfr. BELLONI 2012, pp. 131-132, 139, 151. Merita attenzione anche il contributo dell'artista in catalogo, perché, a conferma dell'attenzione per le valenze simboliche del segno sulla parete, derivate dal clima "alla Lévi-Strauss" di cui si è accennato sopra, Merz intraprende un viaggio alla grotte di Lascaux, e così una pagina a lui dedicata è occupata solo da una frase che ne annuncia la partenza il 14 giugno 1970, mentre l'altra ospita il recto e il verso di una cartolina spedita dall'artista alla moglie Marisa e alla figlia Beatrice proprio dalla grotta di Rouffignac (cfr. MONTEPULCIANO 1970, pnn): "Mario Merz non ha potuto essere presente alla mostra Amore mio di Montepulciano, dove era invitato, perché occupato a visitare le

ricorrere estensivamente al neon per disegnare i numeri e le lunghezze della serie, come nella personale da Françoise Lambert a Milano tra settembre e ottobre (**fig. 180**), nella quale l'artista impiega anche alcune frasi dal contenuto volutamente provocatorio, che sottendono tuttavia sempre la necessità di sondare l'invisibile[184], e infine ritornare alla pura misurazione dell'ambiente attraverso i neon nella sala allestita dal 30 novembre a *Vitalità del negativo* (**fig. 181**)[185]. Le implicazioni ambientali dell'impiego del neon per raccontare la proliferazione numerica della serie caratterizzano molti degli interventi dell'artista negli anni immediatamente successivi, quando una nuova vicinanza alle ricerche artistiche internazionali ne fa l'artista italiano della sua generazione di più ampio successo soprattutto nell'alveo delle ricerche post-minimaliste statunitensi, dopo la più che tiepida accoglienza della personale da Ileana Sonnabend e a partire dall'esposizione internazionale del

grotte di Lascaux, nel Perigueux. Ha atteso una settimana prima di potere accedere ai graffiti, oltre i portali, in compagina di uno dei cinque studiosi ammessi mensilmente negli ex-santuari degli uomini della terra" (TRINI 1970g, p. 50).

[184] "Vi è tutta una serie di interventi che ha come intento la definizione di una situazione oggettiva, la creazione di uno spazio, visuale o mentale – che è quello del condizionamento del pensiero […]. Si veda il caso di Mario Merz: nella sua ultima mostra (apertasi in questi giorni alla galleria Françoise Lambert di Milano), un neon blu-pallido, a caratteri corsivi, segnalava al lettore l'avvio della numerazione posizionale indiana: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21. Questo omaggio a Fibonacci aveva di che sorprendere (Buzzati e me, che visitavamo la mostra insieme): ma una volta stabilito il legame con il matematico pisano, la grafia prendeva il suo vero senso" (cfr. RESTANY 1970e, p. 47). Tommaso Trini, recensendo la mostra per "Domus", ne constata di fatto la realizzazione di quella parabola da lui intuita nel lavoro dell'artista già tre anni prima: "Con l'ausilio della serie di Fibonacci […] Merz ha misurato la natura e l'architettura, ha verificato questa legge, trasponendola infine nei suoi disegni e opere. Con l'attuale mostra, tale legge numerica acquista maggiore autonomia: troviamo i numeri scritti al neon, tutto il resto è essenzialmente affidato alla mente. Così come è richiesta di autonomia e concentrazione mentale la scritta: «sciopero generale / azione politica / relativa proclamata / relativamente all'arte»" (cfr. TRINI 1970i, p. 56). La mostra è documentata fotograficamente sia nella recensione di Trini, sia nell'ampia riflessione che il critico conduce su "Arte illustrata" a ridosso di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, dove le vedute dei due lavori al neon realizzati da Lambert sono pubblicate in apertura, cfr. TRINI 1970n, pp. 40-41. Invece, nell'articolo con cui Celant ripercorre il lavoro di Merz, l'artista stesso prende la parola per definire l'importanza del muro come "campo" di definizione e entità individuale di questi lavori ambientali e per raccontare la mostra milanese in questi termini: "Sul muro si comincia con un modulo qualsiasi e poi si vede dove si va a finire. Il muro è sempre uno strumento di appoggio. Le scritte da Lambert "sciopero generale azione politica relativa proclamata relativamente all'arte" sono un lavoro secondario, un modo per fare un neon, a me interessava perché quel lavoro lo volevo mettere nella camera da letto di una persona che potesse pensare di avere una scritta che non c'entrava con la sua vita. L'idea era di fare un giornale, l'idea del giornale ribaltata. Quando si legge il giornale al mattino si vede e si legge che cosa è successo nel mondo, si ha una scritta ribaltata" (M. Merz in CELANT 1971, p. 52).

[185] Il lavoro è documentato nelle fotografie di Ugo Mulas pubblicate in MULAS 2010, pp. 146-149, nelle quali si vede che l'installazione dei neon su linee rette tracciate sulla parete a partire da uno stesso punto posto a terra ripropone i disegni di apertura del libretto edito da Sperone nello stesso anno, cfr. MERZ 1970, pnn.

Guggenheim di New York inaugurata nel febbraio 1971 (**fig. 182-183**)[186].

In questo modo, l'artista arriva nel 1972 ad essere incluso, unico italiano, nelle prime cruciali ricognizioni in lingua inglese sull'arte internazionale delle generazioni più recenti, e ad ottenere, dopo Lucio Fontana e Michelangelo Pistoletto negli anni Sessanta, una mostra personale al Walker Art Center di Minneapolis[187], sancendo così una fortuna internazionale dopo gli sporadici, e non sempre di successo, episodi americani di altri artisti torinesi, per i quali comunque – è il caso di Gilberto Zorio – il confronto con la ricerca artistica americana svolge un ruolo non secondario.

II.3.5. Fluidità radicale *al* Confine *dell'*Odio*: Gilberto Zorio*

Gilberto Zorio tra 1968 e 1970 conosce alcuni significativi episodi di contatto con la

[186] La ricezione della mostra da Sonnabend di Merz colpisce soprattutto se confrontata con le recensioni dell'esposizione precedente della galleria, la seconda personale nella sede newyorkese di Sonnabend di Giorgio Griffa (cfr. DOMINGO 1970; HENRY 1970a, a corredo del quale viene riprodotto anche un lavoro dell'artista): le nuove ipotesi pittoriche di quest'ultimo, ricondotte nell'alveo – di per sé più innocuo – di un revival della pittura astratta venato di ricerca di primitiva purezza e semplicità, vengono accolte molto meglio delle installazioni di Merz. La mostra del Guggenheim dell'anno seguente occupa in questo senso un ruolo cruciale, perché solo nell'ottica, adottata dai curatori Diana Waldman e Edward Fry (gli stesso che hanno curato la mostra del Theodoron Award nel 1969, dove partecipa Zorio, vedi *infra*), di allargare lo sguardo a un confronto tra ricerca europea e statunitense nei termini di un comune bacino di ipotesi nuove di lettura dello spazio, Merz riesce effettivamente a trovare un proprio ruolo agli occhi dei critici americani (cfr. NEW YORK 1971, pp. 15-31, pnn). Lo spazio del Guggenheim si presta in effetti per la realizzazione forse più compiuta e suggestiva della serie, con la collocazione dei neon in sequenza numerica lungo le balaustre della rotonda centrale secondo un ritmo spiraliforme (cfr. RESTANY 1971b, pp. 48 (n. 9), 50): l'esito è che, paradossalmente, e proprio in virtù di questo peculiare rapporto con l'architettura, il lavoro di Merz, spesso accostato alla striscia di fango realizzata da Long per tutta la lunghezza della rampa, è uno dei meno criticati all'interno di una mostra in generale non ben ricevuta (cfr. CANADAY 1971; GLUECK 1971 – dove si vede anche una fotografia dell'artista e di un dettaglio del lavoro; MONTE 1971, pp. 28, 31) e anzi oggetto di dura critica da parte del pubblico, al punto da costringere il direttore del museo Thomas Messer a redigere un comunicato di difesa dei lavori "a basso tasso di visibilità" per i quali il pubblico è costretto a pagare un biglietto (cfr. GLUECK 1971b).

[187] La mostra del Walker Art Center (cfr. MINNEAPOLIS 1972), basata su nove lavori tutti ispirati alla serie di Fibonacci, ha un'ampia eco, e ad essa è riservata la copertina del già citato numero di "Art and artists" dedicato alla situazione artistica italiana, nel quale viene ristampata l'intervista con Richard Koshalek già ricordata. Nello stesso anno Merz è l'unico italiano incluso nella selezione di nuove ricerche d'avanguardia raccolte nel volume curato da Grégoire Müller, con le fotografie di Gianfranco Gorgoni, e promosso da Leo Castelli (cfr. MÜLLER-GORGONI 1972, pp. 25-26, 140-149). Si tenga inoltre presente che tra la Guggenheim International Exhibition del 1971 e la mostra di Minneapolis, Merz è coinvolto, unico italiano, nel progetto di interventi ambientali organizzato al *Pier 17* di New York da Willoughby Sharp nel 1971, nonché nella conferenza internazionale organizzata ad Halifax da Seth Siegelaub nell'autunno del 1971: questi eventi di fondamentale rilievo vengono solo citati in questa sede per ribadire le tappe della rapida affermazione dell'artista oltreoceano, poiché meriterebbero una ben più ampia e attenta trattazione.

scena artistica internazionale, talora condivisi con Giovanni Anselmo, sempre per il tramite di Ileana Sonnabend, che espone entrambi gli artisti nel proprio spazio a *Prospect 68* e ne promuove la partecipazione a *9 at Leo Castelli*, una mostra sulla quale non ci si vuole soffermare troppo in questa sede, sia perché è già stata trattata altrove, sia perché l'arrivo in ritardo, per problemi doganali, dei lavori dei due artisti italiani determina di fatto la loro sistematica assenza da qualsiasi recensione firmata dai giornalisti presenti all'inaugurazione[188]. In realtà, una qualche vicinanza tra il lavoro di Zorio e certe ipotesi di Anti-form presentate alle mostra della Castelli Warehouse deve pur essere stata avvertita a New York, se i curatori del Guggenheim Diane Waldman ed Edward F. Fry selezionano l'artista tra gli espositori dell'edizione 1969 dei Theodoron Awards, un grant finanziato dalla Theodoron Foundation per la promozione del lavoro di giovani artisti internazionali attraverso l'esposizione e l'acquisto di un loro lavoro da parte del museo. Insieme a Zorio vi partecipano gli americani Dan Christensen, Bruce Nauman, James Seawright, Richard Serra e Peter Young, gli inglesi Barry Flanagan e John Walker, e il tedesco Gerhard Richter, in una selezione piuttosto eterogenea in cui tuttavia si sente la presenza della linea Anti-form promossa in quel momento da Castelli (Nauman, Serra e Zorio hanno esposto a *9 at Leo Castelli*), alla quale l'artista italiano partecipa con *Letto* del 1966 e *Luci*, *Piombi* e *Macchia II* del 1968 (questi ultimi tre di provenienza Sonnabend)[189](**fig. 184**). Aperta in

[188] Alla mostra della Castelli Warehouse vengono esposti il *Senza titolo* in acciaio con cotone e acqua di Anselmo e *Piombi* di Zorio, come documentano le foto Shunk-Kender della rassegna. Cfr. l'articolo di Philip Leider sul "New York Times" (LEIDER 1968) e in particolare le ampie ricognizioni di Max Kozloff su "Artforum" (KOZLOFF 1969) e di Clement Meadmore e Gregoire Müller su "Arts Magazine" (MEADMORE 1969; MÜLLER 1969): i tre articoli sono in realtà riflessioni a partire dalla mostra che, pur valutando i limiti della nozione di Anti-form sotto cui Morris raggruppa gli artisti presenti, riconoscono l'apertura e il superamento dei limiti compositivi e soprattutto percettivi imposti dal minimalismo. Le carte di Leo Castelli conservano una ricevuta di spedizione dalla società francese "International Air Transport" del 27 novembre 1968 che notifica l'avvenuta partenza di un imballo "containing 2 sculptures d'Anselmo et Zorio que nous avons reçues de la galerie Sonnabend à Paris" (International Air Transport, ricevuta ds. a L. Castelli, 27 novembre 1968, Leo Castelli Gallery records, box. 11, fol. "Ileana Sonnabend Galerie, Paris", Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC). Un'articolata ricognizione documentaria sulla mostra e la (mancata) ricezione degli Italiani è stata condotta da Raffaele Bedarida nella sua tesi di dottorato (cfr. BEDARIDA 2016, p. 202).

[189] Cfr. NEW YORK 1969b, pnn.

contemporanea con *Anti-illusion: Procedures/Materials* al Whitney Museum, la mostra del Guggenheim viene recepita nel quadro di una più ampia documentazione delle implicazioni processuali di un'arte che rinuncia a definite asserzioni formali per costruirsi nel tempo e dove la durata dell'opera e quella della sua percezione da parte dello spettatore tendono a coincidere, secondo una lettura di implicito superamento del minimalismo tutta americana, alla quale vengono accodati di fatto tutti gli artisti europei partecipanti alla rassegna – e quindi anche Zorio – segnata agli occhi dei recensori più perplessi dall'eterogeneità e dalla debolezza di alcune delle presenze selezionate[190]. Che la tendenza della critica istituzionale americana – e del Guggenheim di New York in particolare – fosse in quegli anni piuttosto sciovinistica verso la ricerca artistica statunitense, e insistesse di conseguenza ad "americanizzare" e a non troppo considerare le voci più recenti affacciatesi altrove in quel periodo, è un dato di fatto, testimoniato del resto anche dall'impacciata presentazione del lavoro di Zorio in catalogo, nella quale Edward Fry, pur riconoscendo l'attitudine dell'artista a rappresentare il cambiamento di stato fisico o chimico della materia nel proprio lavoro dei tardi anni Sessanta, lo associa immediatamente all'attenzione prettamente "processuale" della ricerca straniera contemporanea, e sotto questo segno ne apparenta il lavoro a quello di Barry Flanagan[191]. Tuttavia, l'attenzione con la quale Zorio

[190] Scott Burton offre la recensione più ampia della mostra dei Theodoron Awards, presentati per l'appunto assieme ad *Anti-illusion* su "Art News" (cfr. BURTON 1969), mentre Cindy Namser su "Arts Magazine" trova nella rassegna una buona documentazione sulle ricerche recenti, valorizzando soprattutto i contributi di Nauman, Seawright e Serra (cfr. NAMSER 1969, corredata dalla riproduzione di *Luci* di Zorio). Al contrario, il recensore del "New York Times" (cfr. CANADAY 1969) ed Emily Wasserman su "Artforum" si mostrano più che perplessi dalla mostra. Wasserman in particolare dedica parole sferzanti a Zorio: "Flannagan and Zorio shared that kind of instant initial spark, but then I found the pieces oddly flaccid, almost puerile in their vacuity and bland pretension […]. Zorio […] demonstrates a functional or materialistic machismo that never quite fulfills its own hefty promise. Cinder blocks wired with heavy electric cord and spotlights, an iron grillwork "bed" draped with a sheet of hammered lead, or two roughly formed lead pans containing acid solutions which provide an electrolytic ion exchange through an arch of copper fed from one to the other, are the devices which supposedly allow natural processes to evolve and react with little control by the sculptor himself. A very self-conscious approach to using such materials robs them of that desired self-timed or inherent "happening" which is supposed to occur within the pieces. So that if they are meant to assume another state of their own accord, what Zorio has done merely to set them up is experienced as a rather heavy-handed and *a priori* overdevelopment" (cfr. WASSERMAN 1969, p. 58).

[191] Cfr. NEW YORK 1969b, pnn. Per un quadro preciso dell'approccio all'arte straniera a New York intorno alla fine degli anni Sessanta, si rimanda alla tesi di Raffaele Bedarida, in particolare sulla mostra del Guggenheim

indaga gli stati della materia e le possibilità di relazione che i cambiamenti di stato determina tra componenti diverse, e infine tra il proprio lavoro e le percezioni dello spettatore, può effettivamente rappresentare – al di là dell'interpretazione che ne sia poi stata data – un terreno di confronto suggestivo con certe ricerche artistiche americane. Dei due lavori che, insieme al video di *Fluidità radicale*, Zorio presenta a *Gennaio 70*, *Pelli con resistenza* (**fig. 105, 185**) viene poi esposto anche a *Processi di pensiero visualizzati* a Lucerna, dove l'artista l'allestisce forse per la prima volta non più disteso sul pavimento come nella rassegna bolognese, ma appeso al muro, secondo una molteplicità di soluzioni tipica dei lavori realizzati dall'artista con la pelle animale. Infatti dall'inizio del 1969, quando espone *Arco voltaico* nella personale da Sperone in gennaio, l'artista fa della pelle di mucca un materiale privilegiato della propria ricerca, impiegata sempre insieme a resistenze elettriche che, una volta accese, la scaldano e la arrossano. Le due versioni di *Arco voltaico* che per la prima volta ricorrono alla pelle rispondono ancora alle implicazioni spaziali di certi lavori precedenti: la pelle, tagliata in profili squadrati, occupa una porzione ridotta di parete, come un involucro voluminoso sotto cui corrono le resistenze elettriche (**fig. 186**), o è stesa sopra la struttura delle resistenze stesse appoggiata a un angolo della stanza, come un asse rettilineo che dà un andamento geometrico e garantisce stabilità (**fig. 187**)[192]; nelle versioni successive, come quella, verosimilmente la più grande della serie, presentata sia a *Gennaio 70* sia a *Processi di pensiero visualizzati*, l'artista predilige porzioni di pelle dai confini frastagliati e perciò ancora più "organici"[193].

cfr. BEDARIDA 2016, pp. 203-204.

[192] Il primo lavoro citato è riprodotto sull'invito stesso della personale di Sperone, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 130-131 (è la stessa mostra nella quale l'artista installa i microfoni), mentre la versione "ad angolo" di *Arco voltaico*, esposto anche alla mostra di Sperone, viene presentato alla personale alla galleria di Ileana Sonnabend a Parigi nel febbraio 1969 (cfr. RAVENNA 1982, p. 89) e poi a *Op Losse Schroeven* (cfr. AMSTERDAM 1969, p. 33, n. 1, col titolo *Pelle*; lo si vede anche in una veduta della mostra pubblicata in RATTEMEYER 2010, fig. 16, p. 83). Il tema del calore, della traccia che l'azione di una fiamma o di una fonte di calore può creare su una superficie viene già sviluppato dall'artista in occasione della presentazione di *Il fuoco è passato* ad Amalfi nel 1968 (cfr. AMALFI 1968, pnn).

[193] Presumibilmente intermedie tra le prime versioni e questa vi sono almeno due lavori noti a chi scrive: *Pelli con resistenza (angolo)*, dove l'impiego di una pelle dai profili più grezzi è ancora però legato

Parallelamente all'abbandono di forme dai profili squadrati, l'artista opta per soluzione di allestimento meno "strutturate" dell'*Arco voltaico* esposto da Sonnabend e ad Amsterdam nel 1969, dove i parametri naturali di peso e di gravità della pelle agiscono sulla sua stessa conformazione, e sviluppa, nel cortocircuito tra la densità materiale del cuoio e le proprietà di luce e di calore della resistenza elettrica, un approccio molto diverso dai lavori di altri poveristi apparentemente affini per il materiale prescelto e per le implicazioni nell'uso della luce[194]. Se il pellame conciato può avere un'innegabile eco "primitiva"[195], tuttavia la dimensione processuale con cui Zorio abbina materiali di così diversa natura e induce un cambiamento dello statuto percettivo dell'opera richiama soprattutto le implicazioni "Anti-form" di certa arte americana nota all'artista[196]. L'attenzione all'esposizione delle condizioni della materia, a cominciare dal peso, come elemento compositivo fondamentale, e la valorizzazione della sua eventuale organicità attraverso l'uso di fonti di luce nelle prime *Pelli* può risentire dell'impatto di *Belts* di Serra, acquistato nel 1968 da Panza di Biumo verosimilmente nell'occasione della personale dell'artista alla galleria di Rolf Ricke a

all'allestimento ad angolo, e *Pelle con resistenza (La vita è vicina e vive)*.

[194] L'impiego del pellame in Zorio non ha niente a che vedere con l'uso che ne fa ad esempio Anselmo nella versione della *Torsione* in cui un pezzo di cuoio bloccato da un parallelepipedo di cemento è ritorto attraverso un bastone in legno, e che semmai sembra risentire del nuovo inedito uso della pelle nel design italiano in virtù di quei dati di morbidezza e di elasticità che il lavoro di Anselmo sottolinea (si vedano i casi della poltrona *Sacco* disegnata da Gatti, Paolini e Teodoro o della poltrona *Straccio* di Lomazzi, D'Urbino, De Pas, entrambe per Zanotta, cfr. DOMUS 1969a). Ugualmente, non si possono paragonare a questi lavori le opere in cui Merz tra 1966 e 1967 trapassa alcuni oggetti con un tubo al neon, laddove il dato energetico di luce e calore delle resistenze elettriche non ha a nulla a che vedere con l'esattezza del disegno luminoso del neon.

[195] Si è già accennato rispetto a Mario Merz della diffusione dell'antropologia di Lévi-Strauss nel dibattito culturale italiano: il trattamento delle pelli nelle abitudini alimentari e rituali e nell'elaborazione mitica di certe tribù svolge un ruolo cruciale nella ricognizione sul motivo dell'animalità in rapporto all'umanità come ulteriore sviluppo della dialettica natura-cultura, in particolare ne Il crudo e il cotto (cfr. LÉVI-STRAUSS 1966, pp. 199-218, 334-365).

[196] La processualità nel lavoro artistico è del resto, proprio tra 1968 e 1969, tema avvertito anche in Italia: un caso tra tutti, significativo in questo contesto, è l'articolo Arte come processo che Calvesi pubblica su "Cartabianca", accompagnato dalla riproduzione proprio di un lavoro di Zorio, *Macchia*. (cfr. CALVESI 1968b). Del resto, nel numero precedente della stessa rivista sempre Calvesi presenta una ricognizione dell'arte statunitense dove anche le implicazioni processuali trovano spazio (cfr. CALVESI 1968a).

Colonia[197], o anche dei lavori in feltro o in altri tessuti morbidi di Robert Morris[198] (**fig. 188-189**): se anche, verosimilmente, l'artista non si reca a New York nell'occasione di *9 at Leo Castelli*, può certamente essere stato a conoscenza tramite Ileana Sonnabend dell'allestimento della mostra e di alcuni dei lavori esposti, come quelli di Eva Hesse, vicini alla vocazione organica dei propri lavori (**fig. 190**)[199]. L'affinità con le ricerche "Anti-form" di artisti come Hesse, Nauman o Serra è chiara fin dalle prime battute, e riconosciuta dai critici stessi, come Trini, il quale, presentando la nuova situazione artistica italiana all'indomani delle prime rassegne collettive del 1967-1968, scrive:

> 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[200].

Nel solco di una generale vicinanza delle ricerche internazionali, certamente il nome di Zorio occupa un ruolo significativo, da vero e pressoché unico interprete italiano di quel filone post-minimalista che, definito "Anti-form" da Morris o "arte micro-emotiva" da

[197] La mostra *Richard Serra. Skulpturen, Neon-Objekte* si svolge nell'ottobre-novembre 1968, e *Belts* è visibile in una veduta dell'allestimento pubblicata già nel volume *Arte Povera* del 1969 (cfr. CELANT 1969a, p. 224; vedi anche MEYER-STOLL 2008, p. 51). Già nel febbraio 1969 l'opera è riprodotta a piena pagina nel cruciale articolo di Tommaso Trini su "Domus" dedicato alla nuova scena artistica internazionale, cfr. TRINI 1969c, p. 51.

[198] Senza necessariamente citare il quarto capitolo delle *Notes on Sculpture* di Morris su "Artforum", titolato per l'appunto *Anti-form* e certo ben noto in Italia (cfr. MORRIS 1968), si ricordi il bell'articolo di Mario Diacono su "Collage" fondato proprio sulle implicazioni anti-strutturali e di orizzontalità del nuovo corso dell'arte di Morris, nel quale è riprodotto anche un lavoro in feltro (cfr. DIACONO 1968, p. 36).

[199] Uno dei lavori di maggiore impatto presenti nella Castelli Warehouse è infatti *Aught* di Eva Hesse, composto di quattro fogli rettangolari di polietilene, imbottiti di lattice e tela, trattenuti con una corda al muro come altrettante apparenti "finestre" in realtà opache, imbottite ed organicamente estroflesse verso lo spettatore. L'installazione a *9 at Leo Castelli* è documentata anche nella sezione dedicata all'artista in *Arte Povera* (cfr. CELANT 1969a, p. 60).

[200] Cfr. TRINI 1969a, p. 45. Si ricordi del resto che Zorio è, con Merz, l'italiano citato da Gilardi nel suo articolo sull'arte microemotiva tra gli artisti impegnati nella ricerca di una dimensione processuale del lavoro artistico anche nelle sue implicazioni percettive (cfr. GILARDI 1968d, p. 49).

Gilardi, rifiutando il rigore linguistico o la fascinazione tecnologica della Conceptual art ortodossa, ma anche l'interventismo ambientale della Land art, sviluppa una nuova formulazione dell'implicazione organica e dei corto-circuito naturale-artificiale, aprendo i confini dell'opera a nuove sperimentazioni di materiali e di forme. L'allestimento di *Pelli con resistenza* a *Gennaio 70* denuncia un ulteriore passo avanti in questo aggiornamento (**fig. 191**): le pelli distese sul pavimento, appiattite nella loro estensione, mostrano un'attenzione a quella "orizzontalità" dell'opera che, in chiave di totale ripensamento della scultura in termini di superamento della forma chiusa minimalista e di definita occupazione dello spazio, caratterizza molte delle ricerche americane sopra citate[201] (**fig. 192-193**). L'accostamento operato da Trini tra Nauman e Zorio merita attenzione, intanto perché, per il senso organico della forma, l'artista più vicino all'italiano è proprio Bruce Nauman, di cui è documentata la presenza a Torino intorno al 1970 (**fig. 194**)[202], e soprattutto perché alcuni accadimenti consentono di circoscrivere meglio l'incontro tra i due: infatti, nel maggio 1969 Zorio, tramite l'editore Carlo Giani, acquista presso Seth Siegelaub un disegno del 1967 dell'artista americano, a riprova di un interesse crescente, forse anche alla luce della

[201] Il tema dell'orizzontalità come estensione della scultura ad esperienza dello spazio di vita (non proiettato in verticale) è un risvolto cruciale della teoria "Anti-form", già recuperato da Morris a partire dalle radicali soluzioni scultoree dei *Floor pieces* di Carl Andre (cfr. BOIS-KRAUSS 1997, pp. 89-121). Per restare alla certamente nota documentazione offerta da *Arte Povera* di Celant, nel libro si trovano due vedute dei *Felt Floor Pieces* di Kaltenbach, *Augment* di Eva Hesse – già esposti a *9 at Leo Castelli* – e anche i lavori di Franz Erhard Walther, e soprattutto due *Untitled* del 1968 di Robert Morris (CELANT 1969a, p. 30, 60, 174-178, 196-197). Si ricordi inoltre la presentazione a *9 at Leo Castelli* di due lavori di Richard Serra in piombo fuso (*Untitled* e *Splashing*), cfr. MEADMORE 1969, p. 26, TORRES 2009, p. 47.

[202] Oltre alla ricca documentazione del lavoro dell'artista nel volume *Arte Povera* curato da Celant (cfr. CELANT 1969a, pp. 90-97), una fotografia più volte pubblicata mostra Nauman e Celant alla galleria di Gian Enzo Sperone, davanti alla versione di *Per purificare le parole* di Zorio esposta poi a *Gennaio 70*. La didascalia dell'immagine in CELANT 2011, p. 18 data lo scatto al 1970, lasciando forse presumere che l'artista veda il lavoro durante la sua permanenza torinese in occasione della prima personale da Sperone, inaugurata alla fine di febbraio (MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 158-159), tuttavia l'opera di Zorio è allestita a Bologna fino al 28 febbraio. E' forse più plausibile datare lo scatto all'ottobre 1969, quando *Per purificare le parole* viene presentato in una collettiva di poveristi inaugurata alla fine del mese (ivi, p. 147). Per altri dati rispetto alla documentazione del lavoro di Nauman intorno al 1970, e alla sua personale da Sperone, si rimanda alla scheda relativa alle sue opere esposte a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* nell'appendice A. Si ricordi infine che una delle prime applicazioni del nuovo approccio critico da "archivista" adottato da Celant all'indomani di Per una critica acritica è proprio una schedatura di alcuni lavori di Bruce Nauman condotta su "Casabella" nel febbraio 1970, cfr. CELANT 1970b.

partecipazione a *9 at Leo Castelli* e della plausibile visione delle fotografie dell'allestimento[203], e soprattutto, attraverso la partecipazione alle rassegne di Amsterdam e Berna e la trasferta newyorkese per la mostra dei Theodoron Awards a New York – provata dalla medesima corrispondenza di Giani a Siegelaub per il disegno di Nauman e immortalata in uno scatto di Harry Shunk e Janos Kender in cui l'artista posa di fianco a *Pelle con resistenza (La vita è vicina e vive)* (**fig. 195**)[204] – approfondisce la conoscenza del lavoro dell'artista statunitense. Per citare solo un esempio, la conformazione organica e il meccanismo di trasformazione delle materie attraverso l'impiego di un liquido tipici delle prime realizzazioni di *Per purificare le parole* compiute da Zorio in quell'anno e presentate alla già citata collettiva da Sperone in ottobre, potrebbero anche risentire della visione di opere come *Dead Center* (**fig. 196**), presentato da Nauman per l'appunto alla rassegna del Guggenheim e parte di un gruppo di lavori simili per struttura e forma[205]; di fatto, il

[203] Il disegno, acquistato per 500 dollari, viene descritto come "drawing, 1967 / pencil on Rice paper / 29"x35"" (ricevuta ds. di vendita a C.Giani, 13 maggio 1969, Siegelaub, [I.D.10]. MoMA Archives, NY). In una lettera ds. del 20 maggio 1969, Giani informa di aver spedito i soldi da parte di Zorio. Non è ancora stato possibile identificare il disegno.

[204] Negli archivi dell'agenzia Shunk-Kender, la fotografia in questione è raggruppata tra quelle della mostra dei Theodorn Awards e datata 16 giugno 1969 (cfr. il sito: http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=GRI&afterPDS=true&institution=01GRI&docId=GETTY_ROSETTAIE1138646), tuttavia il lavoro in questione non è tra quelli di Zorio esposti e documentati in catalogo. I pochi dati ricavabili dalla fotografia non consentono di stabilire dove sia stata scattata, anche se certamente non può essere stata realizzata a Torino. Nella lettera del 20 maggio 1969 a Siegelaub in cui attesta l'invio del denaro da parte di Zorio per il disegno di Nauman, Giani scrive: "He shall telephone you as soon as he arrives. In any case Zorio will be staying at the King Edward Hotel and if possible you could call him there. Naturally Zorio doesn't speak English but, nevertheless, I hope that you can be useful to him in New York" (C. Giani, lettera ds. a S. Siegealub su carta intestata "Gabriele Mazzotta editore Milano", 20 maggio 1969, Siegelaub, [I.D.10]. MoMA Archives, NY). Da queste parole si ha conferma quindi del viaggio americano dell'artista nel maggio 1969, e del fatto che si tratti del primo soggiorno a New York.

[205] Le prime due versioni di *Per purificare le parole esposte* da Sperone sono il tubo di gomma legato alla struttura di ferro presentato poi anche a Gennaio 70 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 147) e la forma in terracotta sospesa e illuminata da una lampada subito entrata in collezione Sonnabend (ivi, p. 35; NEW YORK 2001, pp. 46-47). Sembrano esistere dei prototipi di questi lavori, come *Per parlare in un muro di Gres* datato 1968, proveniente dalla collezione di Christian Stein e recentemente passato in asta (Christie's, sale 3757, New York, Rockefeller Plaza, 22 luglio 2015, lotto 83: http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intobjectid=5918662&lid=1), o un lavoro, datato anch'esso 1968 sul recto ma più accostabile alle versioni dell'anno successivo, dove una struttura organica in filo di rame e terracotta è applicata su un cartone (VADUZ 2010, pp. 304-305, 374). La genesi di questa serie di lavori, strettamente connessa alle ricerche dell'artista sulla manipolazione della voce siglata nei *Microfoni* presentati alla personale da Sperone all'inizio del 1969, trae ispirazione, nella versione più "organica", dal *Miracolo della fonte* affrescato nel ciclo francescano della Basilica Superiore di Assisi (per dichiarazione dell'artista stesso, cit. ivi, p. 304), e si basa sull'impiego dell'alcool all'interno di tubi nei quali la voce umana

confronto costante con il lavoro degli artisti americani di questo filone dell'arte post-minimalista, consente a Zorio di ampliare la propria ricerca dalla presentazione di un trapasso effettivo di stati fisici o chimici delle materie esposte l'una all'altra – come succede in *Piombi* o in *Il fuoco è passato* – verso una più comprensiva rappresentazione di processi che coinvolgano la percezione attiva dello spettatore, come nel caso di *Per purificare le parole*[206].

La partecipazione di Zorio alla mostra del Guggenheim del 1969 viene poco notata forse anche perché la sua vicinanza a quelle ricerche americane appare chiara, semmai debole in quanto non compiutamente identificabile con quella ricerca per il suo essere né

introdotta da un'estremità aperta viene dispersa e purificata. Sulle prime attestazioni di questa serie si tornerà in seguito. Il trattamento dei materiali attraverso una perforazione che lascia una cavità organica attraverso cui colare un fluido si ritrova appunto in *Dead Center* di Nauman (NEW YORK 1969b, pnn; BENEZRA-HALBREICH-SIMON 1994, cat. 145, p. 233), nel quale viene versata dell'acqua in un buco prodotto entro una lastra quadrata di metallo così da gradualmente arrugginire il materiale. Lo stesso principio riguarda anche *Water-Mirror Piece*, presentato ad *Op Losse Schroeven* con il titolo *Thick mirror on a steel-plate* (AMSTERDAM 1969, cat. 21, n. 1; BENEZRA-HALBREICH-SIMON 1994, cat. 139, p. 231), e un *Untitled* del 1968 in piombo e ferro, di cui il catalogo generale riporta la provenienza da Rolf Ricke e poi da Sperone (ivi, cat. 132, p. 229). Due delle quattro pagine dedicate a Zorio nel catalogo di Gennaio 70 sembrano evidentemente risentire delle prime versioni di *Per purificare le parole* e anche di questi lavori di Nauman, laddove la doppia pagina è occupata dall'ingrandimento di una superficie grezza sulla quale è praticato un foro dai profili slabbrati, organici (cfr. BOLOGNA 1970, pnn).

[206] Si ricordi che nello stesso periodo della mostra del Guggenheim, è in corso al Whitney Museum *Anti-illusion: Procedures/Materials*, focalizzata su artisti per i quali "the acts of conceiving and placing the pieces take over the object quality of the works. […] these artists cared about a set of ideas which included responses to materials, time and creative acts which absolved them from other more traditional responses to their work. […] Most of the artists in this exhibition have chosen to slip around style, (it's difficult to ignore or defeat), by concentrating on their individual acts […] to conceive each work in terms of the freedoms and limitations of a particular time and place. […] each of the artists presumes very little about the procedures or materials with which he makes his art. Nor is there presumption about where and how the objects should be seen. In many cases, the artists control the very life-spam of their individual works. Factors such as material disintegration or physical change are integrally contained within a number of the objects. Taken singly or in combination, the procedural factors alone seriously call into question how art should be seen, what should be done with it and finally, what is an art experience" (J. Monte, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, in NEW YORK 1969a, pp. 4-5, 13, 17). Con queste premesse, l'esposizione riunisce lavori per i quali l'attenzione allo stato fisico del comportamento dei materiali nello spazio, il tema dell'orizzontalità e dei condizionamenti spaziali e temporali sulla vita dell'opera svolgono un ruolo importante e declinato in vario modo da artisti come Andre, Asher, Benglis, Bollinger, Duff, Ferrer, Fiore, Glass, Hesse, Jenney, Le Va, Lobe, Morris, Nauman, Reich, Rohm, Ryman, Serra, Shapiro, Snow, Sonnier e Tuttle, coinvolti in una rassegna cruciale per la messa a fuoco di quella "terza via" delle recenti ricerche artistiche sopra citata, per l'ampiezza dei media inclusi e anche per la riconsiderazione di figure come Carl Andre nell'ottica di superare il minimalismo. Sono tutti temi e ricerche che certo affascinano Zorio in quel momento, basti pensare ad alcuni lavori presentati alla rassegna come quelli di Keith Sonnier con neon e lampadine insieme a materiali grezzi, *Expanded Expansion* di Eva Hesse (WASSERMAN 1969, p. 56), *Casting* di Richard Serra o *Continuous Project Altered Daily* di Robert Morris, presentato in prima istanza in marzo da Castelli. La mostra è ampiamente recensita e documentata su "Art International", cfr. SCHJELDAHL 1969b.

risolutamente processuale né, all'opposto, attenta alla resa di uno stato fisico definitivo delle materie, ma semmai teso alla "rappresentazione" di una situazione più che alla sua "presentazione"[207]. L'aspetto forse più significativo dei lavori con la pelle di Zorio, anche in vista degli sviluppi immediatamente successivi, è il rapporto che queste opere instaurano con il pubblico: la "terribilità", per usare le parole dell'artista[208], della resistenza elettrica, il grado di pericolo corrispondente al livello di incandescenza e di calore cui può arrivare, allontanano lo spettatore impedendo un contatto più immediato, e ribadendo in qualche modo una distanza espressa già nei profili frastagliati ma netti che delimitano le pelli. Se l'allestimento bolognese del lavoro radicalizza l'orizzontalità appiattita come presa di possesso e delimitazione dello spazio, l'allestimento del medesimo lavoro a parete a Lucerna, dove le estremità delle pelli sono lasciate cascare sotto l'azione della gravità, risente chiaramente, tra tutti i possibili riferimenti, dei *Felt Pieces* di Morris (**fig. 28**)[209], riproponendo sia quello statuto intermedio tra moti di apertura "environmental" e introversione della forma entro i propri confini, sia, di conseguenza, quella proposizione negativa, di distanza dalle forme consuete dell'espressione artistica e anche dal coinvolgimento dello spettatore, che caratterizza il lavoro di Morris soprattutto alla luce del nuovo corso "Anti-form":

> Per Morris […] l'opera si situa in un intervallo psicologico, nella terra di nessuno attraverso cui passa la dialettica spazio-ideale/spazio-fisico. L'opera di Morris usa il

[207] Cfr. NAMSER 1969.

[208] "I liked the idea of taking the hides in their purity and placing them against the wall, as in "Leathers with Resistor", 1969, and of putting next to them this terribleness of the incandescence. Two metaphoric signs, one present and the other fatuous […]. In this perspective, incandescence is for me a fantastic exaggeration. It is impossible to avoid it, you feel it consuming. It is a terrible emanation which subtends an enormous mass meandering in the wire, with a brilliance which is not color, but which becomes chromatic brightness. It is this very effort to show itself which interests me. It is a continuous revelation of energy" (G. Zorio, intervista con G. Celant in EINDHOVEN 1987, p. 18).

[209] La conoscenza dei lavori in feltro di Morris è piuttosto facile nel periodo in cui il lavoro viene esposto a Lucerna. Un *Untitled* della serie campeggia nello spazio di Ileana Sonnabend a *Prospect 68* (cfr. SOMMER 1969, p. 32): si tratta di quello esposto a *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, dove proviene da Sperone, presumibilmente dopo essere passato dalla personale di Morris inaugurata il 30 marzo 1969, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 138 (recensita da Fossati, cfr. FOSSATI 2010, pp. 537-539). Per una storia dell'opera si rimanda alla voce relativa nell'appendice A.

> lessico dell'environment per una affermazione decisamente anti-environment, per una negazione radicale, una frustrazione volontaria e "visionaria" dell'*agibilità* dello spazio fisico. […] le "strutture" di Morris hanno una formulazione così "chiusa", ermetica, che solo *intorno* ad esse lo spettatore può compiere un'azione, e questa azione non è che la continua tensione psicologica a penetrare una struttura impenetrabile, che è quindi ancora un "canto" della frustrazione. Solo se consideriamo ogni intera mostra di Morris un'*opera unica* potremmo credere che le sue opere coinvolgano un environment, cioè strutturino uno spazio estetico *entro* cui vivere: ma indubbiamente opere e spettatore marciano in lui su due linee parallele, perché lo spazio occupato dai *floor pieces* è quello da cui lo spettatore viene deliberatamente *escluso* e in questo "sentimento dell'esclusione" la percezione inedita dello spazio si realizza quasi nel senso d'una esperienza mistica (Morris stesso ha parlato di "natura ieratica" dell'opera). La fondamentale "orizzontalità" di questi *pieces*, il loro aderire visceralmente al suolo (che Morris spiega nel primo dei suoi tre "*manifesti*" finora pubblicati su *Artforum* come scoperta della "forza gravitazionale", nella nuova scultura, per la quale quindi "lo spazio ha tre, non due coordinate") […] vanno riferiti dunque a una esigenza di primordialità iconica oltre che di primarietà o minimalità di attuazione dei volumi-in-tensione […]. La concezione d'una realtà dell'opera sculturale completamente autosufficiente, parallela a quella del vissuto ma che non la "rispecchia", che piuttosto le è allo stesso tempo totalmente altra e totalmente inseparabile, […] sfocia infine davvero nel metareale […]. L'opera di Morris si colloca dunque in una a-tensione tra due polarità: una ipergrammaticalità (spaziale) e una ipogrammaticalità (geometrica). La struttura, la forma di Morris è una struttura, una forma del negare [...], dove i due poli della dialettica, il far *percepire* e il *negare*, s'incontrano-scontrano nella *inventio* incessante della forma […]. E ciò mi pare definitivamente dimostrato dai recentissimi "feltri", dove l'opera di Morris sembra approdare a una esistenzialità totalmente negativa. Ma l'*anti form*, come nota Kaprow, è solo apparente, nel senso che Morris attua soprattutto una forma della non-forma[210].

Le parole con cui Mario Diacono intende il lavoro di Morris offrono una prospettiva attraverso cui guardare anche al lavoro di Zorio, ugualmente inteso sul confine tra poli opposti della creazione e della presentazione dell'opera, e quindi della sua percezione, e anche se le premesse del lavoro dei due artisti sono essenzialmente diverse – Morris perviene ai feltri dopo anni di rigore minimalista, Zorio alle pelli dopo un'intensa e coerente indagine dell'alterazione di stato delle materie come visualizzazione di uno statuto continuamente instabile dell'opera – la conclusione cui giunge Diacono apre uno scorcio ugualmente significativo sul quadro politico-sociale nel quale queste ricerche si collocano, e forse la rinuncia all'azione fisica come azione sociale, l'introversione della coscienza rispetto alla militanza degli anni precedenti non è poi una ragione di contesto del lavoro

[210] DIACONO 1968, pp. 34, 37, 39.

artistico molto dissimile dalla crisi sociale e politica intervenuta in Italia intorno al 1969, e al corrispondente diffondersi di temi di violenza, di morte, di consunzione e di caducità nel lavoro dei più consapevoli tra gli artisti italiani delle recenti generazioni[211]. Il tema del confine come limite fisico e concettuale nel rapporto tra opera e spettatore, connesso ai temi di violenza e pericolo sopra citati, ispira il lavoro di Zorio per tutto il 1970.

Nell'occasione della collettiva da Sperone dell'ottobre 1969, l'artista realizza *Odio* (**fig. 197**), un intervento su una parete della galleria nella quale incide a colpi di accetta la parola che dà il titolo all'azione: stando alle parole dell'artista, il senso dell'intervento è nella rivelazione della struttura interna del muro, raggiunta attraverso un gesto immediato, violento, di temporanea distruzione. In questo senso, l'opera è in linea con i due lavori presentati dall'artista in galleria, ovvero l'installazione *Per purificare le parole*, poi riproposta a *Gennaio 70*, e *Scrittura bruciata*, già esposta a *Op Losse Schroeven*[212]. L'azione sul muro si ricollega a un altro lavoro ugualmente titolato *Odio* (**fig. 198**), presentato verosimilmente la prima volta a *Processi di pensiero visualizzati*, nel quale l'artista mostra un grado forse maggiore di violenza fisica e di sforzo incastrando una corda in una spessa piastra di piombo, in modo da comporvi la parola del titolo in corsivo[213]. Il

[211] Partendo dalla critica mossa da Kaprow a Morris all'indomani della pubblicazione di Anti-form (critica sostanzialmente puntata all'incoerenza di un'asserzione fondata in realtà sulle esperienze dello happening e della sua radice nell'Espressionismo astratto, e incapace di uscire realmente dai vincoli fisici della forma nelle sue realizzazioni, cfr. KAPROW 1968), Diacono specifica in conclusione che "In realtà Morris sembra piuttosto voler approfondire quell'esperienza nella direzione d'una poetica individuale, che ancora una volta sta "between", tra affermazione della libertà del gesto e rappresentazione d'una condizione nichilistica, senza coincidere con nessuna delle due. Una esperienza ideologica e "formale" dell'introverso, del ripiegamento lucidamente negativo della coscienza, lontana dall'applicazione all'intero vissuto sociale della poetica dell'Espressionismo astratto evocata da Kaprow; ma appunto anche i tempo sono altri, gli Stati Uniti vivono una nekuia politica inimmaginabile ai tempi dell'happening "storico": in mezzo, ci stanno quattro omicidi politici che hanno accumulato buio nella coscienza degli intellettuali, l' "azione fisica" è ormai prerogativa delle armi, dentro e fuori gli Stati Uniti..." (DIACONO 1968, p. 39). L'articolo viene pubblicato nel dicembre 1968, ed è redatto tra il dicembre 1967 e il giugno 1968, tra New York e Berkeley: una simile conclusione sembra preconizzare lo stato di crisi delle asserzioni socio-politiche del mondo culturale e artistico italiano di lì a un paio d'anni. Sulle ricadute nel dibattito critico e nella produzione artistica dei cambiamenti intervenuti tra 1969 e 1970 nella situazione sociale e politica italiana, cfr. BELLONI 2015, pp. 91-107.

[212] Cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 37, 147. I due lavori presentati sono descritti nella recensione della mostra firmata da Mirella Bandini per "Gala", cfr. BANDINI 1969a, p. 66.

[213] Per i dati del lavoro, di cui verosimilmente esiste più di una versione, e della sua esposizione a Lucerna, cfr. l'appendice B.

cortocircuito tra le materie, la dose di energia e di tensione che le confronta una all'altra e di cui esse conservano traccia nella configurazione finale, e l'identificazione dei processi in parola con una forte espressività, fa di *Odio* la premessa migliore, in linea, come già detto, con il grado di violenta presenza ribadito dalle *Pelli con resistenza*, ai lavori realizzati dall'artista intorno al 1970. Interrogato da Mirella Bandini a distanza di un paio d'anni, l'artista riassume *Odio* in questi termini:

> ...il mio problema è stato sempre quello di fare un lavoro energetico e non materico. Ho sempre fatto delle cose che mi servivano in quel momento. Non ho mai avuto amore per i materiali. Mi interessano solo quegli elementi che si adattano pienamente e con la massima aderenza possibile all'idea […]. Cioè, non io che odio, ma "odio" in senso generale (il contrario di amore). In questo lavoro la corda entrata a martellate nel piombo ne diventa il fulcro; è dare un ordine alla nostra azione: al nostro braccio ho dato un peso con il martello. Con l'ascia ho scritto la stessa parola, in stampatello, sul muro: cioè ho messo in evidenza la struttura del muro nel cui spazio volevo penetrare, con odio; la realtà dell'ossatura del muro che è il mattone. Cioè il pensiero che regge uno spazio, che forma uno spazio abitabile; la vera idea dello spazio. È il rivelarsi di realtà, vive. Sul prolungamento dell'azione dal cervello alla mano è impostato del resto "Fluidità radicale", il "Casco" e il "Pugno fluorescente". In essi la radicalità della spinta dell'idea è impressa sulla mano, sulla testa, o nel calco del pugno[214].

Fluidità radicale nasce di fatto nel 1969 insieme a *Odio*, ed esiste in versioni diverse, a partire dal video presentato a *Gennaio 70*, nel quale l'artista scandisce le parole del titolo in un essiccatoio caratterizzato dal rumore e dal movimento generato da potenti ventilatori in funzione, un unicum a confronto con le altre formulazioni, tutte impostate sulle azioni compiute dall'artista maneggiando la pesante sbarra di zinco da lui forgiata, documentate

[214] Cfr. ZORIO 1973, p. 14. L'intervista, registrata nell'ottobre 1972, è stata poi pubblicata per esteso da Mariella Bandini, che ha così reso pubblica la versione completa delle parole dell'artista: "In "Odio" cerco di sintetizzare un pensiero con una sola parole, cioè odio, il contrario di amore: non io che odio, ma odio in senso generale. Un giorno questo piombo potrà cadere, perché è un materiale ottuso; il materiale vegetale delle corde a una dato momento diventa il fulcro del lavoro. È dare un ordine alla nostra azione; al nostro braccio ho dato un peso con il martello per far penetrare la canapa in questo contenitore, che è il piombo. Con l'ascia ho scritto la stessa parola in stampatello sul muro, cioè ne ho messo in evidenza la struttura. La realtà del muro, la sua ossatura è il mattone: mettere in evidenza il pensiero che regge uno spazio, che forma uno spazio abitabile, comunque la vera idea dello spazio. Perché volevo penetrare in questo spazio, penetrare con odio. Entra in una situazione. Chi legge questa parola legge anche l'idea della struttura in cui questo spettatore vive. In una mostra a New York, la parete era di legno e ho messo in evidenza questa struttura. È il rivelare delle realtà, delle realtà vive. Dare la vita a queste cose che sono coperte: la struttura, l'anima del muro con tutti gli elementi primari" (G. Zorio in BANDINI 2003, p. 107).

da una parte nel film realizzato per *Identifications* di Gerry Schum[215] (**fig. 199**)– nel quale l'accento è posto sul peso della sbarra in relazione al peso del corpo dell'artista e al moto violento necessario per bilanciare i due – e dall'altra in alcune fotografie divenute un multiplo nel 1971 – nelle quali si scopre che i movimenti compiuti con la sbarra (quelli documentati nel film di Schum) lasciano traccia sulla mano imprimendovi le lettere dell'aggettivo "radicale" forgiate sul dorso del manico[216]. Le parole con cui Zorio sempre affronta questi lavori si appuntano sul significato del gesto come svelamento della struttura reale, viva delle cose, nel quale il segno impresso sulla superficie diviene il tramite per trasferire la carica energetica dal gesto alla materia e viceversa, e la scelta di determinate parole abbinate ai gesti compiuti è una forma di ulteriore manifestazione energetica, che nell'abbinamento della carica psicologica evocata dal nome alla carica fisica dell'atto compiuto rappresenta al meglio il senso del trasferimento di energia da un corpo a un altro attraverso un azione[217]. Pertanto, significativamente, nelle due serie di *Odio* e *Fluidità radicale* l'artista fa cortocircuitare i motivi tipici del proprio lavoro, il lessico e i temi del dibattito critico di quel momento – il concetto di "fluidità" risente della ridefinizione della critica alla luce delle indagini sul" pensiero negativo"[218] - e soprattutto, in un momento

[215] Sui video di *Gennaio 70* e *Identifications* si rimanda ai paragrafi relativi. La fusione della sbarra di stagno e le fotografie da cui poi deriva l'edizione diffusa nel 1971 vengono realizzati nel 1969 (cfr. ZORIO 1972, n. 9, p. 18).

[216] Si ricordi innanzitutto che nel film per Schum non si vede il palmo della mano dell'artista con le parole impresse, come invece si vede nella quinta fotografia del multiplo edito dalla Galleria Multipli nel 1971, documentato in VADUZ 2010, pp. 312-313.

[217] "...nei miei lavori l'energia non è una semplice nozione astratta, puramente fisica, ma si riferisce ad una dimensione tutta umana, a una dimensione antropologica, a situazioni che fanno parte della storia e non a fatti ideali. D'altronde, uso la parola 'odio' che è semanticamente carica di stratificazioni psichiche […]. Anche in Fluidità radicale, che è una vera e propria azione, non c'è un'intenzione teatrale. Ho cercato di poter prolungare una mia azione mentale, prolungarla fisicamente oltre la portata del mio corpo. E nello stesso tempo, ho cercato di rallentare l'azione, di renderla molto pesante nonostante l'idea di fluidità. È importante il dover faticare per ottenere un risultato, come qui accade con l'impronta che resta sulla mia stessa pelle. La radicalità della mia idea viene così a collocarsi sul mio corpo" (G. Zorio, intervista di Jole De Sanna, in ZORIO 1972, p. 20).

[218] Non è il caso di ritornare su molti testi già citati, nei quali la risposta a una nuova difficoltà di inquadrare la situazione artistica è il fiancheggiamento critico; si ricordi solo che Celant nel testo introduttivo ad Arte Povera scrive: "Il libro coagula uno stato fluido ed in continuo divenire che è proprio del lavoro in arte. In questo libro non bisogna riflettersi per cercare un valore unitario e rassicurante, rifiutato immediatamente dagli autori stessi, bisogna piuttosto ricercare in esso il mutamento, la contingenza, la precarietà e l'instabilità

come l'"autunno caldo" del 1969, che ha uno dei suoi laboratori proprio nella Torino operaia e studentesca, alcuni temi e slogan di più ampia diffusione nelle proteste sociali, nel dibattito che ne deriva e nelle sue fonti[219]: la forte implicazione gestuale del lavoro di Zorio, nel quale l'energia da trasmettere diviene modalità di conciliazione tra idea e realizzazione, tra teoria e pratica, già di per sé si riallaccia alla ricerca di spazi altri per esercitare il libero sviluppo delle facoltà umane al di fuori della struttura sociale, condotta da Herbert Marcuse nei suoi scritti, che in assoluto fondano più di ogni altro testo l'apparato teorico delle proteste dei tardi anni Sessanta, e, nell'elaborazione del pensiero negativo come affermazione di individualità e libertà dell'uomo al di fuori delle strutture positive indotte alla ragione dalla società civile e tecnologica, stanno alla radice anche della declinazione di quel "pensiero negativo" nella critica d'arte[220].

---

del lavoro artistico" (CELANT 1969a, p. 6). Per citare, a distanza di un anno esatto da Celant, l'altro versante della critica, Achille Bonito Oliva nel proprio testo nel catalogo di *Vitalità del negativo* scrive: "Qui comunità di artisti hanno fatto cadere l'uso di una "sensibilità razionale" e di un occhio soltanto visivo nel guardare il mondo, per restaurare un concetto di libertà ed individualità minacciata dalla morale della produzione. Una morale che si identifica con il principio borghese della "ritenzione" delle cariche animali e della psicologia, ritenute improduttive e positivisticamente poco accertabili [...]. A questa oggettività parziale risponde l'artista con uno scarto dalla motivazione economica e trasgredendo le tabelle che descrivono l'arte come un bisogno "secondario" del sistema sociale egli tenta il recupero di un atteggiamento fluido al "presente permanente" adatto ad una mentalità in cui il tempo artistico e tempo vitale coincidono. L'arte smette di essere la zona dove si tesaurizzano le forme e l'esemplarità dell'esperienza artistica, per diventare invece una zona oscura senza alcuna certezza" (A. Bonito Oliva, *Vitalità del negativo*, in ROMA 1970, pnn). La mostra romana segna l'apice di quella concezione del "negativo" come statuto estetico e critica della nuova ricerca artistica all'indomani della crisi delle strutture sociali e concettuali tradizionali: il tema del negativo che già si è incontrato nell'opera di Zorio è implicito di molta della lettura critica dell'arte processuale più recente, cui l'artista stesso si avvicina. Nel già ricordato articolo sull'arte processuale del 1968, Calvesi esplicita questo dato: "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 […] è una pura metafora del divenire proposta al di fuori del mito, quindi al di fuori di un principio di ordine […] un'estetica del disordine, per così dire, cioè un'estetica che si pone come negativa, come metafora, io insisto su questo vocabolo, di una negatività, di una disgregazione, che sono in atto nella società con la perdita dei "valori" (cfr. CALVESI 1968b, p. 14). Precursore massimo di questa estetica del negativo, intesa nei termini di un ritirarsi del significato entro i limiti dell'opera come segno, è chiaramente Marcel Duchamp, e così viene presentato in Italia all'indomani della morte, soprattutto da Alberto Boatto, cfr. BOATTO 1969 e, nel contesto delle implicazioni processuali di questo approccio "in negativo", le pagine sul segno comportamentistico – suggestive pensando alla fluidità intesa da Zorio – nella prefazione a *Marchand du sel*, cfr. DUCHAMP 1969a, pp. 12-13, 19-23.

[219] Sull'evoluzione della protesta operaia, sindacale e studentesca a Torino dall'aprile 1969 in poi, si rimanda al saggio di Bruno Bongiovanni e alla relativa bibliografia in TRANFAGLIA 1999, pp. 819-826.

[220] Cfr. MARCUSE 1967, pp. 140-183. *L'uomo a una dimensione* è forse il libro più letto negli anni delle proteste sociali e politiche, cfr. TRANFAGLIA 1999, p. 28. Il motivo dell'odio sociale è uno dei temi portanti di tutta la riflessione di Marcuse, sia nei termini dell'odio che la società riserva a chi rivendica uno spazio di liberazione alternativo alle strutture al modello di coesione sociale (cfr. MARCUSE 1964, p. 109, 134), sia

Non si vuole chiaramente offrire un'interpretazione "politica" di questi lavori – che pure potrebbero avere maggiore diritto di cittadinanza di altre opere usualmente citate negli studi sul contenuto politico dell'Arte povera – poiché di fatto i motivi principali di queste opere sono l'indagine gestuale, l'impermanenza stessa dei lavori, il tema dello svelamento, la visualizzazione di tensioni psicofisiche contrapposte, meditati semmai su certi esempi Anti-form statunitensi noti all'artista e che, come si è già visto, già vengono introdotti in Italia come episodi di un'arte "in negativo" che è forse uno dei nuclei centrali del dibattito artistico di quegli anni cui il lavoro di Zorio può essere accostato; semmai il contesto politico-sociale di quel momento, di cui comunque l'artista è ben cosciente, offre a Zorio alcuni strumenti per riportare nell'alveo del proprio percorso artistico questi spunti esterni.

Le versioni più mature di *Pelli con resistenza*, i primi lavori *Per purificare le parole* e le versioni di *Odio* e *Fluidità radicale* preparano il terreno per le realizzazioni che caratterizzano l'arte di Zorio per almeno un paio d'anni a partire dal 1970, composte di variazioni in differenti forme e materiali intorno a un'altra parola, *Confine*, inteso come punto di demarcazione, di separazione tra individualità fisiche e materiali che possono

soprattutto nei termini dello sfogo di una una frustrazione patita nella società industriale ("L'odio e la frustrazione sono privati del loro bersaglio specifico, ed il velo tecnologico maschera la riproduzione della disuguaglianza e dell'asservimento. Col progresso tecnico come strumento, la non-libertà – intesa come soggezione dell'uomo al suo apparato produttivo – viene perpetuata e intensificata sotto forma di molte piccole libertà e agi", cfr. MARCUSE 1967, pp. 51-52): in particolare, la concezione dell'odio come sentimento "umano e umanistico" di rivendicazione e liberazione, componente indispensabile di una rivoluzione culturale, risulta particolarmente suggestiva se riportata al senso delle azioni compiute da Zorio ("Io credo che l′odio contro lo sfruttamento e l'oppressione è esso stesso un elemento umano e umanistico. È vero, nel corso di un movimento rivoluzionario si sviluppa indubbiamente una forte carica d'odio, che del resto è indispensabile alla causa perché senza di essa non sarebbe neppure possibile la liberazione [...] il confine tra l'odio e le sue degenerazioni è terribilmente incerto [...] uno dei nostri compiti è appunto impedire, nella misura del possibile, un simile rovesciamento, e cioè di dimostrare come brutalità e crudeltà appartengano al sistema repressivo", MARCUSE 1968, pp. 39-40).Il tema stesso della "fluidità sociale" come condizione di cambiamento della struttura tradizionale della classe, e di fatto, come prova della crisi delle strutture sociali, caratterizza a partire da Marcuse il dibattito sociologico, e non può quindi stupire che l'opera di forse più radicale riflessione sul gesto come rifondazione della struttura in arte da parte di Zorio sia titolata per l'appunto *Fluidità radicale*. Una nota a parte merita la singolare coincidenza tra questi lavori dell'artista italiano e la teoria di un'arte che esca dai limiti tradizionali della forma per accordarsi in termini di processo, azione e cambiamento alla realtà sociale espressa da Marcuse stesso nell'ambito del programma di conferenze organizzato nel 1969 da Edward Fry al Guggenheim Museum (cfr. H. Marcuse, *Art as a Form of Reality*, in GUGGENHEIM 1970, pp. 123-134): la conferenza, tenuta nel giugno 1969, e suscitatrice di un certo dibattito nel mondo artistico newyorkese, potrebbe essere anche stata ascoltata da Zorio durante il suo soggiorno nella città americana (cfr. BATTCOCK 1969; MEYER 1969).

entrare in contatto solo per via di azioni violente, differenziandosi perciò radicalmente dal lavoro di altri artisti torinesi di quel momento, soprattutto Penone, per il quale il tema della superficie di contatto e delle tracce che il contatto tra elementi e forze naturali lascia su di essa muove, come si è visto, da altri spunti e da altre ragioni, prive di quell'implicazione "gestuale" o della connotazione di radicale intrusione spaziale e percettiva propria invece di Zorio[221]. La prima versione di *Confine* è verosimilmente l'installazione realizzata dall'artista alla Biennale di Tokyo all'inizio di maggio del 1970, seguita a ruota da quella pensata per la personale da Toselli a Milano nello stesso mese (**fig. 200-201**): un ambiente nel quale l'artista colloca una luce di Wood e scrive con pittura fluorescente la parola "confine" sul muro, facendo sì che, lasciando la luce di Wood sempre accesa e spegnendo per 12 secondi ogni 4 minuti tutte le altre luci, la scritta appaia allo spettatore[222]. Di fatto, il *Confine fluorescente* ripropone e sviluppa entrambi gli elementi caratterizzanti il lavoro dell'artista visto finora, ossia da un lato le complesse dinamiche percettive di contatto tra opera e spettatore già presenti ad esempio nelle *Pelli con resistenza* e in quegli anni terreno

[221] Come si è visto, i nomi di altri artisti dell'Arte povera che più facilmente si accostano a Zorio sono quelli di Anselmo e Penone. La vicinanza delle ricerche, chiara anche alla critica del tempo, come dimostra l'acuto articolo di Tommaso Trini su "Data" che sfaccetta la dimensione energetica e processuale dei lavori dei tre artisti (cfr. TRINI 1973c), trova conferma nelle parole degli artisti stessi (cfr. PENONE 1973b, p. 84, o il testo integrale dell'intervista con Zorio in BANDINI 2003, pp. 99-100, 109-110) e nel lavoro specchiante di Pistoletto *Sacra conversazione*, raffigurante appunto i tre artisti e realizzato nello stesso 1973 (cfr. CORÀ 1986, tav. 21, pp. 52, 56; colpisce la datazione 1962-1974, impossibile per il soggetto stesso del lavoro, con cui talora è segnalato, cfr. ARTE POVERA 2011, n. 33, p. 87).

[222] L'installazione a Tokyo è documentata in una fotografia pubblicata a corredo della recensione su "Art International" (cfr. LOVE, P.J. 1970, p. 73). Sulla mostra da Toselli, cfr. RAVENNA 1982, p. 96. Dall'allestimento di *Confine fluorescente*, presumibilmente nella versione milanese, l'artista ha tratto un lavoro fotografico (documentato in TORINO 1970c, p. 35 e in ZORIO 1972, fig. 10, p. 19), nel quale ricrea sostanzialmente l'installazione originale affiancando due immagini dell'artista di diverse dimensioni, nella più grande delle quali, a colori, si vedono il lume a luce di Wood acceso in basso a sinistra e la sagoma di Zorio di spalle muoversi verso una parete e la parola "confine" scritta in inchiostro fosforescente, mentre nella più piccola, in bianco e nero, l'artista si volta verso lo spettatore e china la testa. L'allestimento delle due fotografie prevede anche l'installazione di fronte ad esse di una lampada di Wood, da tenere sempre accesa, e di una a incandescenza, programmata con un timer per spegnersi a intervalli regolari in modo da far emergere chiaramente la pittura fosforescente sulla fotografia a colori: la dinamica percettiva della fotografia rende ancora più esplicito il grado di manipolazione e di sottile trasformazione tra immaterialità della luce e materialità di una forma percepibile del lavoro di Zorio (cfr. A. Rorimer, *Reconfiguring representation. Mechanical reproduction and the human figure in conceptual art*, in CHICAGO 2011, p. 211; il lavoro è riprodotto ivi, pp. 172-173). Di questo lavoro è stata poi tratta un'edizione per i tipi della Galleria Multipli nel 1971, cfr. SCHUMACHER 2001, pp. 189, 267).

comune di ricerca per diversi artisti[223], e l'avvertimento dall'altro dei temi in agenda nel dibattito politico e sociale passibili di cortocircuito metaforico con le istanze espressive dell'artista: le possibilità offerte dalla lampada di Wood, il cui sistema di radiazioni rende visibile il contenuto dell'opera nel momento in cui si priva lo spettatore di ogni possibilità di orientamento e percezione spaziale ordinaria, note all'artista grazie al suo impiego nel design più sperimentale e forse anche alle prime sperimentazioni ambientali realizzate con quel medium da Lucio Fontana, e rinfrescate di recente in diverse occasioni certo ben note a Torino[224], si sposano infatti con l'impronta marcusiana del clima culturale di quel

[223] Senza allargare lo sguardo a tutti gli artisti nel cui lavoro di quel periodo si mostra chiaramente l'attenzione a costruire un rapporto ben preciso tra spettatore e opera, basti ricordare, in confronto con la dinamica di "apparizione" che caratterizza il *Confine* fluorescente, che nel 1969 Giulio Paolini realizza *Una copia della luce*, che nella versione esposta alla personale *Vedo* a Roma e poi a Torino nel 1970 implica solo la stesura di una minuscola superficie di pittura fosforescente su un muro (cfr. DISCH 2008, cat. 175, pp. 193, 915).

[224] L'impiego della luce nera nel design e nell'illuminazione d'interno è uno degli aspetti caratterizzanti delle applicazioni più all'avanguardia dell'architettura degli anni Sessanta, soprattutto per quei nuovi night-clubs nati come luoghi di aggregazione e dibattito culturale per i giovani alla metà del decennio (cfr. CASATI-PONZIO 1970). Riguardo a Lucio Fontana, all'indomani della sua morte, lo slancio utopico di impiegare le nuove risorse scientifiche e tecniche per ricreare in forma nuova i parametri e le condizioni dell'esperienza umana e per spostare le frontiere dell'immaginazione è uno dei motivi fondanti della sua fortuna, e della vicinanza alle ricerche artistiche come quella di Zorio che qui si sta osservando (cfr. TRINI 1968f). In questo senso, un'occasione cruciale di aggiornamento è *Autoritratto*, il volume di Carla Lonzi del 1969 nel quale è rimontata anche una conversazione con Fontana del 1967, dove l'artista affronta di petto la questione dell'*Ambiente spaziale* rispetto al tema dell'indifferenza della tecnica o del materiale nel bilancio del lavoro artistico: "E per l'Ambiente spaziale... naturalmente, pensando un ambiente, ti viene anche la tecnica, se tu avevi il concetto di dire: l'ambiente è il segno del vuoto, la fine di fare le Gallerie col quadro appeso, la piccola scultura, la grande scultura da vendere, l'arte che è entrata in un fatto sociale generale, che fosse un pensiero più che un'opera d'arte in vendita. E dici "come posso rappresentar questo?". Pigli gli elementi, di allora, che ti danno la tecnica, non "raggiungibile", ma che pensi può essere la più convincente verso il pubblico. Ecco: la sala tutta nera, la luce di Wood, col colore fluorescente che dava questo senso di vuoto, un senso, una materia completamente nuovi per il pubblico, e allora viene anche la tecnica. Non so, questo è il fatto più importante: scultura luminosa..." (LONZI 2010 (1969), pp. 70-719; il tema dell'ambiente spaziale e della sua ricezione è ricorrente nelle dichiarazioni dell'artista (cfr. ivi, pp. 81-82), che si mostra consapevole del ruolo del rinnovamento introdotto nell'arte contemporanea da questi lavori ambientali, anche alla luce della riproposizione proprio dell'*Ambiente spaziale* con luce di Wood a *Lo spazio dell'immagine* nel 1967, della lettura gestaltica datane da Argan e del ruolo di precursore che, insieme a Colla, gli viene riconosciuto in quella sede (cfr. FOLIGNO 1967, pp. 51-60, 65-69). Anche se collaterale rispetto a questi casi, si ricordi che la già citata retrospettiva del museo di Torino presenta alcuni progetti per ambienti spaziali (cfr. TORINO 1970a, n. 25, 31, 42, 72, pp. 52-53, 55), mentre il catalogo ripropone il già ricordato Manifesto tecnico dello Spazialismo nel quale esplicitamente viene definita l'importanza del neon e della luce di Wood nella creazione dell'arte spaziale, come dato percettivo e di esperienza nuovo: "Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica del]'architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità (ho visto un progetto di casa in forma d'uovo, di un'altra buttata su un prato infischiandosene della divina proporzione). A questa nuova architettura un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; Arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la 4ª dimensione ideale dell'architettura. Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce" (*Manifesto Tecnico*, ivi, p. 44). Interessante, infine, la riflessione sulle

momento – forse misurata sul capitolo dedicato appunto al "Confine" in *Corpo d'amore*, libro di Norman O. Brown tradotto nel 1969 e diventato immediatamente di culto – laddove il titolo completo di questi lavori di Zorio prevede infatti l'aggiunta tra parentesi della dichiarazione secondo cui *Il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza*[225]. Con questo titolo, cui si aggiunge la didascalia "Al confine passo i miei documenti a Celant", l'artista presenta un foglio dipinto di nero nel fascicolo-catalogo dell'estate 1970 di "Studio International" (**fig. 202**), nel quale la memoria del buio delle percezioni ordinarie nel quale solo si materializza in parola il confine si combina con la rappresentazione più immediata e diretta di quello spazio "in negativo", che, si è visto, caratterizza le nuove soluzioni di rapporto con lo spettatore cercate dall'artista[226]; da questo punto di vista, le formule testate con i primi lavori *Per purificare le parole* certo rappresentano l'immediato precedente e il termine di confronto per la messa a punto del concetto stesso di "confine" come linea di demarcazione e punto di contatto della percezione, e l'attenta selezione di immagini con le quali l'artista accompagna le prime

nuove ipotesi spaziali condotta da Lara Vinca Masini e da Gualtiero Schönenberger sul numero speciale di "NAC" del febbraio 1970, dedicato appunto a Fontana nell'occasione della retrospettiva torinese (cfr. SCHÖNENBERGER 1970; VINCA MASINI 1970): sul fascicolo si tornerà a breve, in merito all'attività di Giulio Paolini.

[225] Per il capitolo sul tema del confine in *Corpo d'amore*, si veda BROWN 1969, pp. 169-188. Muovendo da premesse simili a Marcuse (marxismo e motivi freudiani messi in correlazione), e di fatto riproponendo il tema di eros e civiltà in una chiave volutamente asistematica e vicina alle nuove forme espressive e ai temi della controcultura giovanile, il lavoro di Norman O. Brown occupa un ruolo cruciale, sul quale si tornerà meglio in seguito. Il capitolo in questione occupa la parte centrale del libro, perché tocca il nucleo fondamentale, quello del superamento del principio di realtà come principio di identità e individuazione in favore dell'apertura, del superamento dei limiti imposti dalla logica ordinaria per manifestare la condizione umana come condizione di energia, di azione continua e costante: "la distinzione fra essere e mondo esterno è non un fatto immutabile, ma una costruzione artificiale. È una linea di confine; come tutti i confini, non naturale ma convenzionale, come tutti i confini, basato sull'amore e sull'odio […] Dice il principio della realtà, se è qui, allora non è là; se è dentro, allora non è fuori. L'alternativa al dualismo è la dialettica; cioè, amora […]. La realtà non consiste di cose (materia morta, sostanza pesante), in collocazione semplice. La realtà è energia, o istinto […], non consiste di sostanze, solidamente e stolidamente al loro posto; ma di eventi, di attività; attività che attravers il confine, azione a distanza" (ivi, pp. 170, 182-183). Ne consegue che "essere un essere è essere in guerra (la guerra di ogni uomo contro ogni uomo). Abolire la guerra, allora, è abolire l'essere; e la guerra per porre fine alla guerra è guerra totale; per non avere più nemici, o essere. La conclusione di tutta la faccenda: distruggere i confini, le mura" (ivi, p. 177): non è il caso di sottolineare troppo la suggestione che il concetto di energia e di azione così inteso, la necessità di un confine e del suo superamento, l'inevitabile violenza che il confine stesso richiede, possono aver esercitato su un artista come Zorio, da sempre attento alla rappresentazione di stati energetici di continuo cambiamento.

[226] SIEGELAUB 1970, p. 16.

occasioni di presentazione delle nuove opere sembra di fatto avallare una lettura che le ponga in dialogo tra loro (**fig. 203-204**)[227], come nel caso della sezione dedicata all'artista nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, che affianca una serie di lavori piuttosto recenti fino al *Confine* fluorescente, quasi a glossare la dichiarazione di apertura del testo con cui Zorio si presenta in Arte Povera: "Mi piace parlare di cose fluide ed elastiche, di cose senza perimetri laterali e formali"[228]. D'altro canto, nel catalogo di *Between Man and Matter* sono affiancate esattamente le medesime tre fotografie dell'artista al lavoro sulla struttura *Per purificare le parole* presentata da Sperone nell'ottobre 1969 e un progetto che ne riprende la forma triangolare, verosimilmente affine a *Forbice*, accompagnato da un commento significativo steso da Zorio stesso (**fig. 205-206**): "Il mio lavoro – / un filo caldo (80°) / un filo freddo / un punto d'incontro / un calore duro / il confine tra nessuna nazione / una ghigliottina invisibile / allargando le braccia si

[227] La genesi di *Per purificare le parole* non è del tutto chiara. Compare pubblicamente per la prima volta in forma di progetto nella sezione apposita del catalogo di *Op Losse Schroeven*: un tubo in plastica trasparente di quattro metri studiato per essere riempito d'acqua a un capo e appoggiato dall'altro al parapetto di un balcone, con una maschera in gomma a quell'estremità dalla quale parlare, così che "l'acqua filtra le parole – chi parla non può vedere il movimento dell'acqua" (così le didascalie che accompagnano il progetto, "senza titolo" datato 1969, cfr. AMSTERDAM 1969, pnn). È un lavoro strettamente connesso ai Microfoni presentati all'inizio dell'anno nella personale da Sperone (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 130), e, stando alla lista pubblicata in catalogo, viene effettivamente realizzato ed esposto, per il tramite di Ileana Sonnabend, a *When Attitudes Become Form*, come "Untitled (per parlare)" e con la sostituzione dell'acqua con alcool all'interno del tubo di 4 metri (cfr. BERN 1969, cat. 125). Nella stessa occasione, l'artista presenta un "Untitled (cenere)" (ivi, cat. 127), sempre per il tramite di Ileana Sonnabend, ricordato successivamente con il titolo di *Trascinando un po' di...* (cfr. RAVENNA 1982, pp. 89-90; in CELANT 1985, p. 108 il lavoro con quel titolo è erroneamente disgiunto dal progetto pubblicato nel catalogo di Berna), già esposto in febbraio alla personale nella sede parigina della gallerista, e documentato nel catalogo di Berna con un progetto (BERN 1969, pnn, n. 2) nel quale si vede una struttura a tubi di plexiglas incrociati che ricorda da vicino la struttura finale della versione di *Per purificare le parole* presentata poi nella collettiva di ottobre alla Galleria Sperone (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 147). In quell'occasione il motivo della purificazione della parola viene esplicitato per la prima volta: "la lunga lancia da pompiere riempita di alcool appoggiata a un sostegno triangolare di acciaio, attraverso cui le parole dette al poggiabocca «verranno purificate dall'alcool»" (BANDINI 1969a, p. 66), si ritrova pochi mesi dopo a *Gennaio 70*, dove viene notato come "tubo di canapa pieno di alcool, "per purificare le parole" delle al poggiabocca terminale" (BANDINI 1970a, p. 41).

[228] Cfr. CELANT 1969a, p. 185. I lavori pubblicati nel catalogo della rassegna torinese sono, nell'ordine, *Giunchi con arco voltaico* (1969, "Senza titolo" in catalogo), *Per purificare le parole* nella versione con il tubo in canapa (1969, "Senza titolo" in catalogo, ma con la specificazione – per la prima volta con dicitura esatta - "Struttura per purificare le parole"), *Torce* e *Odio* affiancati sulla stessa pagina (Odio nella versione con la corda impressa nel lingotto di piombo) e infine *Confine* (TORINO 1970c, pp. 32-35, pnn). Si tratta di fatto di una selezione fondata sul motivo della manipolazione come "purificazione", attraverso il fuoco, il calore, l'alcool, la luce, nella quale emergono la violenza e gli ostacoli che il lavoro dell'artista crea nell'attivare la percezione dello spettatore.

può morire"[229]. Il tema della violenza esteso alla pericolosità nel rapporto con lo spettatore (la durezza del calore, la ghigliottina, il pericolo di morte) si sposa quindi già con il motivo del confine e del punto d'incontro, le due alternative al delicato equilibrio delle quali si situa il lavoro dell'artista in quel momento, come ribadito anche negli appunti pubblicati nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati*, nei quali Zorio riassume spunti legati alle opere più recenti in una forma che, consapevole delle possibilità espressive offerte dalla pagina, si traduce nella stampa anastatica di frammenti strappati di fogli quadrettati che esibiscono volutamente – lo strappo in fondo è un altro gesto violento – i confini irregolari e il pezzo di nastro adesivo con il quale sono fittiziamente incollati alle pagine che li ospitano (**fig. 207**)[230].

Il passo successivo è un'altra versione ambientale di *Confine*, questa volta con un filo incandescente di nichel cromo, che percorre una stanza piegandosi a un certo punto secondo i modi della scrittura corsiva della parola che dà il titolo al lavoro (**fig. 208**): la nuova realizzazione riassume in sé molti dei motivi affrontati da Zorio nel biennio

[229] Cfr. TOKYO 1970, pnn. *Forbice* è l'altra installazione che, insieme a *Confine* fluorescente, l'artista presenta da Toselli, nella quale due fili di nichel cromo, uno molto caldo e l'altro freddo, percorrono lo spazio della galleria orizzontalmente all'altezza degli occhi del visitatore, senza mai toccarsi (cfr. RAVENNA 1982, p. 96). Il "titolo" del disegno pubblicato nel catalogo della mostra giapponese recita infatti: "Due fili di acciaio tesi orizzontalmente a 150 cm dal pavimento. Un filo è caldo e l'altro è freddo", anche se nel disegno i due cavi sembrano incrociarsi (il foglio è riprodotto a colori – il filo caldo è tracciato in rosso – ivi, p. 94).

[230] Cfr. LUZERN 1970, pnn. Anche in questo caso, le pagine costruiscono un percorso sul tema della violenza: nella prima, il foglietto quadrettato richiama il *Confine* fluorescente recitando "la lampada ai gas di mercurio è l'evidenza della violenza: occhi, denti, unghie", mentre nell'ultima, dopo due fogli strappati con le indicazioni sul confine, si ritrova una versione semplificata di *Forbice*, nella quale si legge "il comportamento ci fa delimitare il freddo, il caldo e i confini". Chiude la rassegna l'ingrandimento della fotografia sopra citata di *Pelle con resistenza (la vita è vicina e vive)* ripresa a New York, dove si vede solo il lavoro, senza l'artista in piedi al suo fianco. È la perfetta illustrazione delle parole con le quali Ammann affronta il lavoro di Zorio nel testo introduttivo al catalogo: "Un motivo essenziale di Zorio è la violenza, il confine violento. Una pelle di mucca, da cui pende un filo incandescente, è allo stesso tempo legata in brutale contrasto alla morte di un essere vivente. I profili frastagliati e strappati ugualmente rimandano a un atto violento, che è in rapporto di analogia con il filo incandescente. Un filo invisibile, teso attraverso una stanza, scaldato a 80° Celsius, può avere il valore del confine tra due nazioni, che è ugualmente invisibile, e tuttavia percepibile fisicamente e psichicamente" (["Ein wesentliches Thema Zorios ist die Gewalt, die gewaltsame Grenze. Eine Kuhhaut, aus der ein glühendes Kabel heraushängt, ist in der brutalen Konstrastierung [sic] gleichzeitig mit dem Tod eines Wesens verbunden. Die gezackten und gerissenen Umrisslinien verweisen ebenfalls auf einen gewaltsamen Akt, der in einem Analogieverhältnis zum glühenden Kabel steht. Ein unsichtbarer, durch einen Raum gespannter Draht, auf 80° Celsius erhitzt, kann die Bedeutung einer Grenze zwischen Nationen besitzen, die ebenfalls unsichtbar, jedoch physisch und psychisch erlebbar ist"] J.-C. Ammann, *Zur Ausstellung*, ivi, pnn, traduzione mia).

precedente – il calore, la violenza, il pericolo nella fruizione dell'opera, il gesto, la luce – e li rielabora in una formula unica, che, nella dimensione ambientale, aggiunge ai temi già noti quello del colore, e del modo con cui la scritta luminosa si staglia nello spazio che la circonda, come confermano alcune opere su tavola o tela realizzate intorno al *Confine incandescente*, che se non possono essere definite dei veri e proprio progetti, in qualche modo sfaccettano e accompagnano la versione ambientale, presentata per la prima volta in occasione di *Vitalità del negativo* nell'autunno 1970 (**fig. 209**)[231]. I motivi sopra descritti, e messi in campo nelle varie opere via via affrontate, diventano cruciali per il prosieguo della carriera dell'artista, il quale ritorna sui titoli e sui motivi qui trattati offrendo una versione sempre più estrema di quell'indagine sui processi energetici portati "al confine" - è il caso di dirlo – della distruzione non tanto della fisicità dell'opera quanto dell'organicità del rapporto tra opera e spettatore, che è poi uno di quei temi della "anti-arte" o arte del "negativo" con cui viene presentata in quel momento in Italia quella parte della ricerca artistica internazionale post-minimalista cui più volte si è fatto cenno in queste pagine[232].

[231] L'allestimento in occasione della mostra romana prevede l'installazione del filo incandescente unitamente alla riproposizione della versione fluorescente, con lampada di Wood e scritta sul muro (cfr. il commento di Achille Bonito Oliva e le fotografie in MULAS 2010, pp. 196-199; un'altra versione di *Confine* incandescente è documentata fotograficamente già nel catalogo della rassegna romana, cfr. ROMA 1970, pnn). Forse uno spunto verso una maggiore sensibilità "cromatica" all'installazione come vera e propria scrittura nello spazio può essere giunta a Zorio da *My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon* di Bruce Nauman, esposto ad Amsterdam nel 1969 e al museo di Torino nel 1970, vero e proprio "feticcio" dell'artista americano in quel momento (si rimanda all'appendice A del presente lavoro). Riguardo ai lavori "pittorici" - se così si possono definire – che accompagnano la versione più tarda di *Confine*, tutti accomunati dalla traccia rossa che simula il filo incandescente che compone la parola "confine", si ricordano in questa sede: un esemplare a smalto rosso su fondo nero realizzato su un cartoncino applicato su tavola (74 x 103 cm, collezione privata), lavoro di collezione privata realizzato a penna a sfera rossa su tavola (cfr. VADUZ 2010, pp. 311, 374) e infine l'esemplare di collezione Goetz su tavola ricoperta di cera, su cui l'artista ha teso una corda dipinta di pittura fluorescente rossa (l'opera, proveniente da Christian Stein, assorbe in sé materiali e forme di entrambe le versioni ambientali di *Confine,* cfr. SCHUMACHER 2001, pp. 188, 266-267). Le versioni note a chi scrive, per varietà di tecnica e materiali, sono del tutto autonome dallo statuto di mero "progetto" per le installazioni ambientali di *Confine*.

[232] Si è già ampiamente ricordato in questo sede il contributo di Mario Diacono alla conoscenza delle ricerche artistiche americane recenti, alla luce della sua permanenza a Berkeley e dei continui contatti con New York; una ricognizione approfondita e corredata di ampia documentazione iconografica del lavoro di alcuni esponenti della scena statunitense (Kosuth, Morris, Nauman, Serra e Sonnier), ricondotti entro l'alveo di un superamento dell'oggetto e di un approccio "documentario" ai materiali, alle tecniche e alle forme del lavoro artistico – siano esse linguistiche come in Kosuth, "anti-materiali" come il neon di Nauman o Sonnier o risolutamente materiche come i metalli di Serra – unificati sotto una comune istanza di "procedimento", viene pubblicata su "Collage" nel dicembre del 1970, all'interno di un fascicolo pressoché integralmente

II.4 Gli artisti / 3: Altre ipotesi. Paolini, Boetti

Nelle indagini condotte finora si è avuto modo di individuare attraverso lo sguardo ad alcuni lavori degli artisti di gravitazione torinese alcuni temi e motivi ricorrenti: lo sguardo ad altre discipline – dall'architettura alla musica al teatro – come stimoli da cui trarre suggestioni da includere nel nuovo alfabeto artistico; l'importanza delle nuove ricerche letterarie e della saggistica, soprattutto in ambito linguistico, antropologico e semiologico, talora in risposta ad eventi culturali, sociali e anche politici recenti; il confronto con esperienze artistiche di un passato più o meno lontano, nello specchio di ciò che più frequentemente le mostre e le gallerie torinesi propongono; l'attenzione al mondo tecnico-scientifico nel tentativo di ribaltare l'apparentamento con le ricerche cinetiche e programmatiche con cui spesso questi artisti condividono la scena espositiva e critica; il confronto con il lavoro dei colleghi all'estero, soprattutto statunitensi, filtrato anch'esso innanzitutto da quanto si conosce in Italia (mostre, pubblicazioni, la galleria Sperone, i soggiorni italiani di critici e artisti stranieri), ma anche dalle occasioni espositive personali e collettive che sempre più spesso tra 1969 e 1970 coinvolgono all'estero artisti di diverse provenienze (è il caso di Merz e Zorio, per citare i due artisti trattati nelle pagine immediatamente precedenti). Esistono tuttavia altri filoni, o anche declinazioni alternativi dei motivi citati, che meritano attenzione e che definiscono altre individualità in questo delicato momento di passaggio in cui, intorno al 1970, le molte esperienze collettive si confrontano con l'affermarsi delle singole ricerche e personalità artistiche e con lo sfarinamento di etichette e raggruppamenti.

Un altro tema su cui soffermarsi è ad esempio lo sguardo che gli artisti rivolgono al

dedicato alla scena americana, nel quale trova spazio anche la ristampa dell'articolo cruciale pubblicato da Robert Smithson su "Artforum" nel settembre 1969, dedicato alle recenti realizzazioni dei Mirror Displacements nello Yucatan (cfr. Smithson 1969b-1970). Certo, una possibile sponda italiana di questa ricerca è per l'autore più dalle parti di Kounellis, ma ciò non toglie che l'articolo sia una testimonianza tra le più acute della pregnanza di certo post-minimalismo americano nel lavoro artistico italiano cui Zorio partecipa (cfr. Diacono 1970).

proprio passato: intorno al 1970 gli artisti qui trattati hanno alle spalle dai cinque ai più di dieci anni di lavoro, già segnati a vario titolo da momenti di formazione, parentesi, evoluzioni, e approdano insomma ad un primo stadio di maturità dal quale verificarne gli approdi. Alcune cornici espositive e pubblicistiche favoriscono questo processo di revisione: il presente studio ha preso avvio con la mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* della Galleria civica d'arte moderna di Torino, e con la valutazione dell'approccio storicizzante al lavoro di questi artisti tra i motivi ispiratori di quel progetto, mentre si ricorderà che a *Processi di pensiero visualizzati*, la mostra di Lucerna organizzata da Jean-Christophe Ammann pressoché in contemporanea con la rassegna torinese, vengono presentati della maggior parte degli espositori piccoli nuclei monografici di opere scalate negli anni, come si è visto nel caso di Anselmo, Calzolari e Penone. Come altre tematiche sopra elencate, anche la revisione storica delle ricerche recenti è dunque un terreno su cui misurare i diversi approcci, e il dibattito tra le diverse voci critiche sul tema è nel 1970 già a un livello di precoce maturazione tale che nell'autunno dello stesso anno una mostra manifesta apparentemente il tentativo di estraniarsi dal dibattito delle tendenze artistiche e delle interpretazioni critiche, e di riguardare all'arte recente attraverso una lente più ampia, evitando di tallonare solo i fatti artistici della fine degli anni Sessanta: si tratta dell'esposizione curata al Palazzo Pretorio di Prato da Giorgio De Marchis e Sandra Pinto, significativamente titolata con la dichiarazione "neutrale" *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950/70*[233]. È un titolo dal sapore quasi provocatorio, che, all'indomani della fine di un decennio segnato dalla scomparsa di figure cruciali come Duchamp, Fontana e Pascali, vuole sgombrare il campo da etichette e annessioni critiche in favore di uno sguardo fondato sulla storia e la geografia dell'arte dei due decenni precedenti, e certo colpisce – e dà il senso della rapida evoluzione intercorsa in questo breve lasso di tempo – pensare che

[233] Cfr. PRATO 1970.

un anno come il 1970, inaugurato dalla Terza biennale internazionale di Bologna *Gennaio 70* nella quale sotto il segno della "giovane" ricerca artistica vengono passate in rassegna le ricerche degli artisti dell'Arte povera e non solo, si chiuda con una mostra in cui quegli stessi artisti adeguatamente selezionati vengono reinseriti come terminazione più recente di un percorso storico avviato dal dibattito tra astratti e realisti negli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale[234]. Le premesse metodologiche sono chiare e illuminanti della radicale selezione compiuta: la scelta di documentare la terza via dopo le stagioni di arte neo-realiste e neo-astratta degli anni Cinquanta e Sessanta e di conseguenza la nozione di 'evento' come dato di novità, e perciò la scelta, tra tutti i fatti artistici degli ultimi vent'anni, solo di quelli che hanno effettivamente spostato la concezione di ciò che è arte verso altre frontiere e determinato una germinazione pressoché immediata di vicende negli anni successivi, e l'intenzione didattica, la ricerca di una chiarezza di visione storica che se inevitabilmente semplifica il quadro, al contempo suggerisce tracce di più lungo corso al di sotto di un superficiale approccio "scandalistico" alla novità[235]. Colpiscono tuttavia alcuni tratti di questa "storia del nuovo" al di sotto della rivendicata neutralità[236], a cominciare dalla costruzione, evidente nel bel saggio di Sandra Pinto, di una linea che si svolge pressoché esclusivamente entro coordinate di progresso artistico, lasciando così all'orizzonte i temi sociali, politici o più latamente culturali che di volta in volto si possono coinvolgere (e via via lo sono stati) nell'interpretazione dei fatti artistici, in favore di una lettura di storia materiale delle opere, dei processi creativi, che

[234] Si ricordi poi che, in contemporanea con la mostra di Prato, a Roma si svolge *Vitalità del negativo*, nella quale l'apparato critico ed espositivo messo in campo da Achille Bonito Oliva ad *Amore mio* trova un'affermazione di respiro ben più ampio e di impatto sulla scena nazionale, cfr. ROMA 1970.

[235] Il saggio di Giorgio De Marchis spinge molto sul tema della novità, mentre quello di Sandra Pinto sottolinea l'intento didattico e di precoce storicizzazione, e non nasconde le difficoltà pratiche e gli ostacoli incorsi nella realizzazione di un tale progetto (cfr. PRATO 1970, pnn).

[236] Molte delle aporie che si indicano nelle pagine seguenti non sfuggono già alla critica del tempo, come Lara Vinca Masini, che su "NAC" contesta l'inaderenza della selezione compiuta al tono antologizzante del titolo della rassegna, cfr. VINCA MASINI 1970c.

depotenzia molto anche il ruolo del critico, una figura poco citata e spesso lasciata all'apparato di note. Se da un lato questi elementi risentono di fatto dei dibattiti più attuali del mondo artistico italiano, anche se sottaciuti entro una prospettiva storico-didattica – il primato dell'artista rispetto al critico e la rinuncia o la complicata dialettica con troppo esplicite rivendicazioni socio-politiche del lavoro artistico – dall'altro hanno delle ricadute immediate che riguardano molto da vicino i luoghi, i temi e le figure di maggiore interesse per chi scrive. Innanzitutto, il momento negli anni Sessanta che fa maggiormente le spese delle premesse di metodo ora chiarite è quella della Pop art e degli anni intorno alla Biennale del 1964, riconsiderati esclusivamente alla luce del loro portato artistico, e di fatto sacrificati nella selezione delle opere: le difficoltà evidenti di scindere ragioni stilistiche e dati iconografici e di contenuto porta alla sistematica esclusione di Schifano e degli artisti della cosiddetta Pop romana, così come figure vagamente associabili a queste vicende come il Pistoletto dei quadri specchianti o Gilardi[237]. La trattazione delle vicende dei secondi anni Sessanta risente chiaramente della centralità di Pascali riconosciuta dalla stessa Pinto all'indomani della morte dell'artista[238], e inevitabilmente sacrifica molto, ad

[237] Significativamente, Sandra Pinto rilegge l'assegnazione del premio della Biennale a Rauschenberg privandola dei connotati rivoluzionari con cui da subito viene presentata, e interpretandola come una scelta di prudenza e di riconoscimento di un sostrato di gusto ancora europeo al di sotto di una civiltà esotica, soprattutto a fronte delle propste ben più radicali – e infatti non considerate – proposte nella stessa edizione ella Biennale da Oldenburg o Jim Dine. La lettura dei fatti d'arte entro coordinate esclusivamente artistiche è evidente, si diceva, proprio nelle pagine dedicate alla ricezione della Pop art: "la pop art ha posto gli artisti europei, e nel nostro caso, italiani, di fronte a una doppia verifica: una, tutto sommato meno importante, su una mitologia di mass-media, che non essendo la stessa per il nuovo e il vecchio mondo, dev'essere tradotta o ridotta o eliminata; l'altra, che è invece fondamentale, su tecniche diverse, grezze e blasfeme rispetto a ciò che per eccellenza o per tradizione è 'artistico', e tuttavia incomparabilmente più calzanti e necessarie di quello" (S. Pinto, *Due decenni di eventi artistici in Italia*, ivi, pnn). Nel testo, Pinto si sottrae a una troppo approfondita analisi delle reazioni pittoriche alla pop – un fenomeno ambiguo per un approccio che voglia escludere rigorosamente ogni esperienza di neo-realismo o neo-astrazione – e si concentra sul più articolato e polivalente campo della scultura, soffermandosi su Ceroli, Pascali e Kounellis e su quel concetto di "decultura" così gravido di conseguenze su cui i tre, soprattutto gli ultimi due, sembrano concentrarsi in anni precoci. Nella selezione di opere in mostra, tuttavia, si trovano solo tre lavori del 1961 di Kounellis e quattro del 1965-66 di Pascali, mentre non figura Ceroli e l'unico altro artista associabile a vicende pop presente in mostra, ossia Mimmo Rotella, è rappresentato da tre collages non figurativi del 1955 (ivi, nn. 33-35, 53-55, 59-61, pnn).

[238] In occasione della retrospettiva ordinata alla Galleria nazioanle d'arte moderna di Roma da Palma Bucarelli all'indomani della morte dell'artista (cfr. ROMA 1969), Sandra Pinto edita un proprio saggio per le edizioni D'Ars di Milano, dedicato alla figura di Pascali nel contesto artistico italiano, cfr. PINTO 1969.

esempio, della vicenda dell'arte povera, rappresentata dai soli Giuseppe Penone e Gilberto Zorio, anche se le considerazioni generali sui cambiamenti intercorsi a partire dal 1967 mostra una lucida consapevolezza di alcuni tratti caratterizzanti: la crisi di rappresentatività delle istituzioni artistiche storiche, Biennale in primis, e la parallela emergenza degli spazi delle gallerie come luoghi più adatti alla presentazione delle ricerche recenti, anche nelle loro recenti estensioni di occupazione del suolo di alcuni musei (tra cui quello di Torino per *Conceptual Art Arte Povera Land Art*)[239]; il cambiamento intervenuto nella dinamica creazione-presentazione dell'opera nel lavoro artistico, maggiormente sbilanciata sulla presentazione e aperta alle più varie possibilità offerte da ogni medium possibile – e la conseguenze rivisitazione totale del catalogo[240]; infine, la proliferazione e parziale sovrapposizione di etichette e definizioni di una ricerca artistica dalla vocazione sempre più internazionale[241]. In questo quadro, nel quale l'accento finale sulla critica di Celant è posto sul concetto di "decultura" - di nuovo per ragioni "pascaliane" - e quello sulla novità delle ultime tendenze cade sull'apertura a un rapporto più immediato tra lavoro e fruitore, la complessa situazione dell'arte a Torino nell'arco cronologico considerato è

[239] "Le formule della mostra personale e di tendenza sono, viceversa, salite di livello e potrebbero prefigurare un modo diverso di presentare 'arte' alla collettività […]. Resta il fatto che attraverso tali mostre sono state esperite e conosciute tutte le nuove ipotesi di lavoro, e si è potuto afferrarne quel significato che viene invece fatalmente snaturato dalla cornice tradizionale delle grandi rassegne pubbliche, Sintomatici in questi anni i traslochi di alcune gallerie-pilota (Sperone a Torino; L'Attico a Roma; quest'ultima da un sofisticato ultimo piano di Piazza di Spagna ad un'autorimessa in seminterrato al quartiere Flaminio) e l'utilizzazione – operata piuttosto come una requisizione che non con ambizioni glorificatorie – di vasti spazi museali (da ricordare la ricostruzione dello studio di Pascali alla retrospettiva dell'anno scorso alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma o la mostra dell'arte povera alla Galleria civica d'arte moderna di Torino quest'anno)" (S. Pinto, *Due decenni di eventi artistici in Italia*, in PRATO 1970, pnn).

[240] "...la durata limitata dell'azione dell'artista, spesso perfino già trascorsa prima del momento di esibirla […] comporta una inventività nei mezzi di documentazione, non più soltanto fotografica, ma cinematografica, televisiva, per nastro magnetico o con ogni altro mezzo di riproduzione e telecomunicazione. Tutto ciò si riflette in pubblicazioni che non possono né chiamarsi cataloghi né elencare cose, ma sono piuttosto dossiers di documenti e riescono per ora assai ostiche a coloro che non hanno ancora imparato a consultarle" (ibid.).

[241] "[arte povera] è frutto di un conglobamento critico dovuto allo storico genovese Germano Celant che opera su un ventaglio di ipotesi artistiche per le quali esisteva già, in campo internazionale , una terminologia più vasta e differenziata. 'Strutture primarie' e 'minimal art' erano stati i primi termini nuovi ad emergere dall'ambiente nuovaiorchese. […] 'funk art' […] 'Land art' e 'earth work' […] il cosiddetto comportamentismo. Il termine, infine, che assieme a quello di 'arte povera', li contiene tutti, è: 'conceptual art'" (ibid.).

inevitabilmente molto appiattita su una "politica filo-francese" negli anni Cinquanta, alla quale reagiscono alcuni allievi dell'Accademia, attorno a cui si coagula uno sparuto gruppo di collezionisti e mercanti[242], e gli unici artisti dell'Arte povera esposti sono Pascali, Kounellis, Penone e Zorio, e solo questi ultimi due con opere post-1967. Ad essi in realtà si aggiunge anche Giulio Paolini, del quale sono esposti in mostra tre precoci lavori del 1961, tra cui il grande telaio con tela e fili di cotone presentato al Premio Lissone di quell'anno[243], in un riconoscimento di un ruolo "storico" che in questo caso però non è solo attribuito da fuori ma sembra confrontarsi con la coscienza interna al lavoro dell'artista stesso, il quale nel quadro torinese occupa un ruolo particolare a confronto con le più "facili" opzioni pop di Pistoletto o Mondino:

> L'attività di Paolini, invece, già volutamente poco appariscente, riconduce oltretutto lì per lì alla fonte Manzoni: si spiega così il silenzio totale che lo circonda. Soltanto nella prospettiva di un decennio di distanza e grazie alla coerenza di Paolini che per tutto il periodo non sterza in direzione pop, ma perfeziona da solo il proprio itinerario, noi possiamo oggi riconoscere nella sua attività più antica l'inizio di un'arte mentale e concettuale, come oggi si dice, il cui postulato è formulato, con la consueta concisione e precisione, dallo stesso artista: "Quanto posso intendere per dignità, per 'qualità essenziale' di un artista, non si deposita nella soluzione dell'esperienza, il progetto è irriducibile all'oggetto, l'immaginazione elude l'immagine, io non sono il quadro"[244].

Il lavoro di Paolini intorno al 1970 sviluppa in chiave di nuovo impulso espressivo proprio il tema della revisione di un percorso decennale e del suo tragitto di assoluta coerenza, perciò inquadrarne in sede di premessa il contributo entro un'occasione "esterna" di storicizzazione generale dell'arte italiana condotta in quello stesso periodo è sembrato a chi scrive un utile viatico per considerare più da vicino il lavoro dell'artista.

---

[242] Un quadro semplificato, ma non del tutto lontano dal vero, del quale Pinto scrive: "Gli animatori riconosciuti sono Pistoletto e Mondino, i cui nomi varcano per primi i confini della città, grazie anche alla chiave pop facilmente isolabile nel loro lavoro e immediatamente prescelta dalla critica" (ibid.).
[243] Ivi, nn. 56-58, pnn. Le opere in questione sono documentate in DISCH 2008, vol. 1, nn. 6, 10, 11, pp. 52, 54-56, 872-874.
[244] PRATO 1970, pnn. La citazione finale proviene da *Una lettera sul tempo*, pubblicato in TORINO 1968d.

II.4.1. Vedo Un quadro: *Paolini e la visione (retro)prospettica*

Insieme ad Anselmo e Calzolari, l'artista rappresentato a *Processi di pensiero visualizzati* dalla più ampia e articolata selezione di opere è Giulio Paolini, con sei lavori dal 1965 al 1969[245]. Non a casa l'artista è, tra tutti i partecipanti alla mostra, quello che si spinge alle date più alte nella scelta, mostrando una consapevolezza del percorso compiuto che trova una precisa rispondenza innanzitutto nelle pagine a lui dedicate nel catalogo della mostra svizzera, nel quale viene pubblicata – dopo la traduzione tedesca del testo dell'artista pubblicato in *Arte Povera* – la lettera con cui Paolini invia ad Ammann le istruzioni sull'organizzazione di quelle stesse pagine, nelle quali chiede di pubblicare, uno per pagina, quattro fogli bianchi firmati dall'artista e datati con le date corrispondenti a quelle di esecuzione dei lavori esposti in mostra: "(i fogli devono sembrare posati sulle pagine del catalogo) I fogli sostituiscono la riproduzione delle immagini delle opere esposte e, attraverso la ripetizione della firma e della data delle stesse opere, ricostituiscono, oggi, quei particolari momenti del mio lavoro" (**fig. 210-211**)[246]. Il passo citato introduce a uno degli aspetti principali del lavoro di Paolini in quel momento, attento a rivisitare e riproporre il proprio passato per momenti temporali precisi e distinti, secondo un principio di individuazione che ispira innanzitutto alcune delle opere fondamentali

[245] Per una più dettagliata ricognizione della partecipazione dell'artista alla mostra, si rimanda all'Appendice B.

[246] Cfr. LUZERN 1970, pnn. Data la presenza di quattro fogli a fronte di sei lavori documentati nei materiali d'archivio, e a fronte anche del fatto che anche per altri artisti i lavori documentati eccedono quelli ricostruibili attraverso fotografie e recensioni, sorge il sospetto che, esclusi *Diaframma 8* e *D867* che sono citati nelle recensioni della mostra, degli altri quattro lavori – due del 1968 e due del 1969 – siano stati effettivamente esposti solo uno per anno. Si rimanda comunque all'appendice B per una più precisa ricostruzione. Nella lettera l'artista, abbozzando anche il layout delle pagine, richiede attenzione a non sovrapporre esattamente i bordi delle pagine del catalogo con quelli delle immagini dei fogli, che infatti devono sembrare "appoggiati" sopra; l'importanza della sottolineatura della fisicità del supporto, intesa come individuazione dei limiti del campo visivo rispetto al quale l'occhio proporziona dimensioni e disposizioni in questo caso della firma e della data manoscritte, è un tema importante in Paolini, e in questo caso particolare sembra manifestare con chiarezza alcuni spunti che possono aver ispirato l'artista a questa soluzione di radicale riduzione dell'opera rispetto all'asserzione di sé: soprattutto, vengono in mente certi *Achromes* di Manzoni come quello in carta riprodotto sulla copertina del libro di Agnetti del 1967 dedicato all'artista, dove alla fisicità stessa del foglio, ribadita dalla linea mediana che individua la piega lungo la quale è stato originariamente diviso in due, si sovrappone al centro solo la firma e la data apposte dall'artista (P. Manzoni, *Achrome*, 1959, in AGNETTI 1967).

realizzate dall'artista fino al 1970 e che, da qui in avanti, caratterizza l'approccio all'antologizzazione del proprio lavoro perseguito da Paolini[247]; in questo senso, la presentazione a Lucerna di *Diaframma 8* e *D867* esemplifica questo procedimento di revisione, nella duplice cornice e citazione – come usuale in Paolini – per cui, nell'ambito di una riproposizione in chiave nuova del proprio lavoro precedente nel 1970, l'artista presenta un lavoro del 1967 che "risemantizza" un lavoro del 1965, il quale infine è pure fisicamente presente in mostra a fianco dell'altro. È un processo nel quale la restituzione filologica e lo smascheramento della *mise en abyme* compiuta nel 1967 su un lavoro di due anni prima diventa a sua volta un'ulteriore *mise en abyme* che ricolloca quel lavoro del 1967 entro nuove coordinate. L'operazione condotta da Paolini per *Processi di pensiero visualizzati* è forse la più illuminante tra quelle realizzate dall'artista nelle varie esposizioni collettive cui partecipa intorno al 1970, e che in fondo ispira anche i contributi a *Conceptual Art Arte Povera Land Art* – dove presenta *Saffo (II)* del 1968 - e a *Information* – dove espone *Raphael Urbinas MDIIII* – nonché l'organizzazione delle pagine nei rispettivi cataloghi[248]. Nel catalogo della rassegna torinese, l'artista mostra la solita attenzione al racconto dipanato attraverso il montaggio di testi e immagini, e fa precedere l'elencazione dei dati tecnici e materiali delle opere riprodotte nell'apparato di immagini del volume dalla citazione di un passo di un proprio cruciale e precoce contributo di poetica artistica apparso nel 1963 su "Arte Oggi":

> Ogni quadro ora mi si pone come problema determinato, per una non attribuzione ad esso di un saggio esemplare nel senso dell'iconografia propriamente detta e di quella dei sentimenti (e della conseguente sterile ricreazione del pubblico) per una attribuzione di figurazione obbiettiva, per non insegnare dei "contenuti" in modo gratuito, per "figurare" la stessa qualità della percezione e tutto il suo possibile

[247] Al di là di ciò che si dirà in seguito, si ricordi che le pagine del catalogo di Lucerna rappresentano di fatto la premessa, se non addirittura una porzione, di quello che diverrà nel 1971 un lavoro dell'artista, intitolato *Giulio Paolini*, e composto di dodici fogli piegati in quattro su ciascuno dei quali l'artista appone la propria firma e la data in sequenza a partire dal 1961 (cfr. DISCH 2008, cat. 231, pp. 239, 932-933).
[248] Sulle partecipazioni di Paolini alle due rassegne e al catalogo di *Information*, si rimanda al primo capitolo.

futuro[249].

Il problema del quadro non come referente di implicazioni iconografiche o di contenuto, ma come referto della visione, campo entro cui si esercita e si manifesta la qualità pura della percezione, è il solco entro cui si situano tutte le pratiche tipiche dell'arte di Paolini – la citazione di sé, il prelievo dal passato, la *mise en abyme* della filologia visiva, lo studio prospettico sulla visualizzazione degli atti percettivi – che di volta in volta si ritrovano anche nelle occasioni espositive dell'artista intorno al 1970, non tante quante quelle che nello stesso periodo riguardano colleghi come Merz, ma ugualmente significative. Ribaditi verso la fine del 1969 i termini generali della ricerca nella ripubblicazione de *Il quadro di sempre* a introduzione della sezione a lui dedicata in *Arte Povera* e nella presentazione in sequenza di cinque momenti diversi di indagine sulla visualizzazione delle qualità fisiche e "oggettive" del quadro in senso lato[250], Paolini si

[249] Cfr. TORINO 1970c, pnn. L'articolo originale del 1963 è trattato da Flavio Fergonzi nel proprio recente saggio in MILANO 2016, p. 26, dedicato al primo caso compiuto di una lunga serie in cui l'artista mostra massima attenzione al rapporto testo-immagini, ovvero il pieghevole-catalogo della personale alla Galleria Notizie nel 1968 (cfr. TORINO 1968d). La selezione di opere nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* segue il principio della scelta di momenti cronologicamente individuati dal proprio passato attuata, in altra forma, anche in *Processi di pensiero visualizzati*, e comprende i seguenti lavori, in ordine di pubblicazione: *174* (1965), *Monogramma* (1965, datato in catalogo 1967), *Senza titolo* (1964), *Lo spazio* (1967) e le fotografie della realizzazione di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969), cfr. TORINO 1970c, pp. 96-99 (lavori catalogati in DISCH 2008, nn. 56, 84, 91, 120, 188, pp. 89, 114, 120-21, 144, 202, 882, 888-89, 891-92, 896-98, 916-18). La sequenza è attentamente montata secondo un tragitto che ha la sua epitome in *174*, dove quadro e dimensione storica si identificano nella stessa immagine, e approda a *Vedo* attraverso tre momenti che rappresentano gli altrettanti elementi base che l'intervento realizzato nel 1969 focalizza e di cui indica la natura: la mano dell'artista (*Monogramma*), i limiti del campo visivo (*Senza titolo*) e l'estensione spaziale della visione (*Lo spazio*).

[250] *Il quadro di sempre*, testo cruciale in cui l'artista statuisce la necessità di ritrovare una trasparenza etimologica del quadro, viene pubblicato su "B't" nel 1967, con la data "settembre 1963" (cfr. PAOLINI 1967, rist. in TORINO 1968d, CELANT 1969a, p. 145). I lavori pubblicati in *Arte Povera* (ivi, pp. 146-150) sfaccettano la complessità del tema di quel testo nei seguenti modi: l'immanenza del dato dell'opera entro dei limiti che sono indipendenti anche dalle strutture verbali e linguistiche e rispondono invece a un fattore esclusivamente visivo (*Qui*, 1967); la trasparenza dell'opera intesa non come tautologia – lo scrive Paolini stesso nel testo – ma come chiarezza di presentazione dei dati della percezione nella loro sottesa complessità (l'ombra visualizzata di *Astrolabe*, 1967); il limite del quadro come limite non solo spaziale ma temporale, registrazione di un'istante, di un momento (*Primo appunto sul tempo*, 1968); il rifiuto, come della tautologia logica, così di qualsiasi implicazioni referenziale, iconografica o simbolica (la moltiplicazione casuale delle bandiere che ne sottrae il dato retorico immediato di *Averroè*, 1967); la citazione come riconfigurazione delle qualità visive dell'opera attraverso il filtro fotografico (*Raphael Urbinas MDIIII*, 1968). I lavori sono catalogati in DISCH 2008, nn. 117, 127, 138, 148, 157, pp. 142, 150, 158, 168, 177, 896, 899, 900-901, 908, 912-913.

affaccia al 1970 presentando a *Gennaio 70* l'opera *Francis Picabia, Senza titolo, 1917* (**fig. 212**), un lavoro nel quale il tema dell'oggettivazione del quadro, autonomo da ogni implicazione tecnica, processuale e di rivelazione della presenza dell'artista, espressa in *Il quadro di sempre* ("Io non sono il quadro") trova l'attuazione forse più radicale possibile, attraverso l'esposizione in mostra di un lavoro a tempera e collage su cartone di un altro artista, Francis Picabia[251]. Qualche giorno prima dell'inaugurazione della rassegna bolognese, in occasione della propria personale romana, Paolini compie lo stesso gesto, presentando tra i propri lavori il quadro *2 greys + 2 greens* di Joseph Albers (1955) allora di proprietà di Luciano Pistoi[252]. Si può interpretare l'operazione di Paolini nei termini di un prelievo duchampiano di un oggetto "come se" fosse dell'artista, ma in realtà, se pure una base dadaista come prima ispirazione è certo ravvisabile, Paolini provvede, quantomeno nelle prime esposizioni di questi lavori, a predisporre una cornice concettuale che inquadri l'opera nei termini non di un prelievo, ma di una citazione, in linea con l'approccio di revisione e riscoperta di momenti del passato in cui pregresso storico e pregresso personale coincidono nella soggettività dell'artista[253]. Si può supporre che, nel quadro delle sempre attente selezioni condotte da Paolini, il prelievo di un lavoro di Picabia si spieghi verosimilmente in virtù della suggestione, per gli interessi dell'artista torinese in quel momento, dell'impiego dadaista del collage come frattura della logica ordinaria del quadro e leva del disvelamento dell'individualità dell'artista e contestualmente della messa a fuoco, attraverso l'esibizione della tecnica del collage e della pittura, di una

[251] Cfr. BOLOGNA 1970, pnn. Cfr. DISCH 2008, n. 197, pp. 210, 922.
[252] Ibid.
[253] È quanto specifica Marisa Volpi nel paragrafo su Paolini del suo articolo sull'Arte povera nel fascicolo "italiano" di "Opus International" del marzo 1970 trattato all'apertura del capitolo, dove la critica ripropone alcune parti del testo redatto per la personale torinese dell'artista, di cui si dirà in seguito, e aggiunge: "Le geste subversif de Duchamp s'est traduit en une méditation sur les catégories d'une tradition picturale, constituée par le peintre – sa subjectivité et son objectivité – le châssis, la toile, la manière de l'accrocher, la couleur, les images, l'espace, etc. Elèments qui, isolés de leurs rapports et de leur temps, se laissent percevoir pour la première fois comme étant chargés d'interrogations relatives à un patrimoine culturel consacré, dont Paolini découvre la qualité essentiellement a-historique et le passionnant arbitraire, tel un complexe jeu d'échecs" (cfr. VOLPI ORLANDINI 1970a, p. 42).

sorta di “grado zero” dell'espressione e della superficie del disegno[254], mentre la cornice “concettuale” dell'operazione presentata a Bologna trova una chiarificazione nelle tre lunghe citazioni da Vico, Merleau-Ponty e Borges che accompagnano la riproduzione del collage dadaista nel catalogo di *Gennaio 70*: una per pagina, non sono didascalie a corredo di un'immagine, ma altrettanti momenti di selezione e corrispondenza individuati dall'artista, proposti nella medesima esattezza della citazione già attuata nei confronti dell'opera di Picabia, e “il cui contenuto e significato riguarda la certezza e il rigore ostinato dell'arte”[255]. La citazione di Vico, proveniente dal capitolo *Della logica poetica* del secondo libro (*Della sapienza poetica*) dei *Principi di una scienza nuova*, è relativa alla definizione del mito e dell'immagine legata al suo racconto: autore non certo estraneo al dibattito culturale del tempo, Vico è per molti versi un riferimento suggestivo per Paolini – il tema di verità del *verum ipsum factum*, il cortocircuito rivoluzionario tra scienza e storia attuato proprio nella *Scienza nuova*, la concezione stessa della poesia intesa come pensiero visuale e immaginifico proprio della prima lingua parlata dall'uomo, dopo una prima età di muti cenni, e il conseguente valore gnoseologico delle metafore e di tutti i dispositivi linguistici di creazione di immagini come forma di conoscenza della verità – e il passo citato da Paolini definisce il mito come “parlar vero”, ne rinsalda il rapporto con le

[254] L'opera di Picabia viene esposta pochi mesi prima della sua presentazione a Bologna, in un'antologica allestita tra ottobre e novembre 1969 alla Galleria Notizie (TORINO 1969c, p. 2), presentata in catalogo da un testo di Maurizio Fagiolo che inquadra il lavoro e la biografia dell'artista esattamente nei termini di una liberazione dell'individualità, in termini spesso ludici e di ironico distacco, e soprattutto di una continua attenzione al “néant” come spunto e approdo del lavoro artistico, indagato sulla superficie del quadro (ivi, pp. 1, 3). È una lettura di Picabia, e di un certo filone dadaista, allora diffusa e aggiornata sugli sviluppi dell'arte più recente: “...del collage europeo, quello almeno dada e surrealista, nel suo costruire il quadro secondo una logica che non è quella del raccontare una storia secondo una logica prefissata, e neppure del seguire un filo di analogie formali, di colori o linee, nel proporre una storia violentemente diversa basata sulle reazioni mentali anziché sul filo della logica psicologica dello spettaotre, c'era una precisa polemica antiartistica […]. A interessare Schwitters o Picabia, per citare due esempi apparentemente lontani tra loro, era una mobilità psichica, una reattività violenta e difforme dalle regole che la pittura tirava ad occultare e a non svelare; c'era una estrema difesa dell'individualità che una certa nozione borghese della vita collettiva buttava da un canto con sufficienza” (P. Fossati, *Louise Nevelson alla Galleria d'arte moderna. Un tizio col vestito blu*, “L'Unità”, 19 febbraio 1969, rist. in FOSSATI 2010, p. 514)

[255] Cfr. CELANT 1972o, p. 88.

immagini, in questo caso le metonimie, e a sua volta di queste con la poesia intesa appunto come produzione di immagini, formula linguistica unica attraverso cui il mito racconta la verità delle proprietà del reale[256]. Figura ricorrente nel dibattito sulla fenomenologia degli anni Sessanta è Maurice Merleau-Ponty, dal cui saggio su Cézanne nella fortunatissima raccolta *Senso e non senso* proviene la seconda citazione, concentrata sulla difficoltà della "realizzazione" dell'opera intesa come processo di emergenza al visibile di quei fattori invisibili – esistenziali, filosofici, scientifici, psicologici – che però fondano la percezione della realtà: il testo citato da Paolini termina prima della conclusione di quel paragrafo, nel quale Merleau-Ponty definisce l'artista come colui che fissa e che rende accessibile ai più "umani fra gli uomini lo spettacolo di cui fanno parte senza vederlo"[257], chiarendo come la dialettica tra visibile e invisibile sia la forbice cruciale entro cui sta la possibilità di senso del reale, e quindi di nuovo, nell'ottica di Paolini, riproponendo il tema della visione come processo gnoseologico[258]. Più familiare nel lavoro dell'artista il passo di Borges, nel quale

[256] Con un procedimento già attuato in precedenza (la citazione di Crowe e Cavalcaselle su Piero della Francesca, alla quale toglie il soggetto in *Una lettera sul tempo*, cfr. TORINO 1968d), Paolini espunge dal passo citato le prime parole ("E pur μυθος ci giunse diffinita vera narratio,..."), togliendo così l'oggetto della definizione (il passo prosegue, e così inizia la citazione di Paolini: "...o sia parlar vero..."). Paolini può aver tratto il passo da una delle molte edizioni della Scienza nuova, spesso antologizzata in edizioni di più ampia circolazione, ultima delle quali in ordine cronologico rispetto al catalogo di Gennaio 70 è quella curata da Franco Lanza per i tipi della SEI di Torino (cfr. VICO 1969). Sulla sua importanza nel dibattito critico di quegli anni, si ricordi innanzitutto, nell'ambito della cultura torinese, l'importanza attribuita a Vico da Luigi Pareyson (cfr. PAREYSON 1961, pp. 351-377; PAREYSON 1971, pp. 211-233), e soprattutto il ruolo fondativo dell'estetica contemporanea, proprio nei termini della riconsiderazione del mito e delle sue immagini come elaborazione linguistica di verità di valore prettamente gnoseologico, riconosciuto a Vico da Dorfles (cfr. DORFLES 1968c, pp. 7-25).

[257] Cfr. MERLEAU-PONTY 1962, p. 41.

[258] Il testo integrale de *Il dubbio di Cézanne*, pubblicato in prima istanza nel 1945, è pubblicato ivi, pp. 27-44. Prima del 1970 il volume conosce due ristampe, nel 1967 e nel 1968. Dalle prime traduzioni dei testi del filosofo francese, a partire da *Elogio della filosofia* nel 1958 e soprattutto *Fenomenologia della percezione* nel 1965, Merleau-Ponty entra immediatamente nell'agenda critica italiana, come dimostra il capitolo a lui dedicato in *Per un'estetica mondana* di Renato Barilli (cfr. BARILLI 1964, pp. 204-239, recensito su "Marcatré", cfr. FILIPPINI 1965), e un'ampia bibliografia , di cui si citano, a mero titolo d'esempio: PACI 1959, pp. 168-170, 180; POMPEI 1961; PACI 1966, pp. 161-163, 366-367; ECO 1967, p. 47; ECO 1968, pp. 255-256, 375-378. Il filosofo rientra immediatamente anche nell'agenda artistica, innanzitutto tra i riferimenti di chi scrive di informale e *art autre* ad apertura di decennio (cfr. C. Lonzi, *Jean Fautrier, la pittura informale e la "chose vue"*, 1959 e *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, 1960, in LONZI 2012, pp. 111, 199; ARGAN 1960; ARGAN 1964, pp. 191-204; FAGIOLO DELL'ARCO 1966, pp. 67-70; SYLOS CALÒ 2013, pp. 218-219), per poi naturalmente trasmettersi all'approccio a ipotesi più recenti della ricerca artistica, tese ad articolare le nuove implicazioni di definizione della funzione simbolica dell'immagine (cfr. GIORGI 1966-1967) o di coinvolgimento della percezione dell'opera d'arte (Fagiolo Dell'Arco in *Rapporto 60* spende il nome del

l'artista ripropone integralmente uno dei brevi racconti de *L'artefice*, nel quale l'autore immagina un momento degli ultimi istanti di vita di Giovan Battista Marino, nel quale il poeta, scorgendo una semplice rosa gialla in un vaso, immediatamente inventa "i versi inevitabili che, a dire il vero, cominciano a infastidire un po' anche lui", e scopre quella verità dell'arte rispetto al mondo che è uno dei motivi costanti del lavoro di Paolini, e che è forse il motivo portante del suo interesse per Borges:

> Allora accadde la rivelazione. Marino "vide" la rosa, come poté vederla Adamo nel Paradiso, e sentì che essa stava nella propria eternità e non nelle sue parole e che noi possiamo menzionare o alludere ma non esprimere e che gli alti e superbi volumi che formavano in un angolo della sala una penombra d'oro non erano (come la sua vanità aveva sognato) uno specchio del mondo, ma una cosa aggiunta al mondo. Questa illuminazione raggiunse Marino alla vigilia della morte, e forse anche Omero e Dante la raggiunsero[259].

Nello stesso periodo della rassegna bolognese, un frammento dal passo di Borges accompagna la voce relativa al lavoro di Paolini con il quadro di Albers nel catalogo di *Vedo*, la personale alla Galleria Notizie di Torino, e si ritrova anche in calce all'occorrenza di un terzo, e non realizzato, lavoro affine alle "citazioni" di Albers e Picabia, poiché infatti la partecipazione dell'artista alla Biennale di Venezia del 1970 avrebbe dovuto includere, stante la lista di lavori in catalogo, un *Cy Twombly: Senza titolo, 1964*[260]; Albers, Picabia, Twombly: tre artisti in quella linea di gusto promossa da Luciano Pistoi, fondata sulla messa alla prova delle leggi del quadro, sull'affermazione dell'autonomia della sua superficie come campo di verifica pittorica, sul disegno come rarefatta componente gestuale nuovamente giocata entro principi di statuizione della "trasparenza" - per usare un

filosofo francese in merito alle superfici specchianti di Pistoletto, cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1966, pp. 210-212; in associazione con John Dewey, diventa un riferimento cruciale nelle nuove ipotesi di comportamento discusse nella seconda metà del decennio, cfr. FAMELI 2016, sullo specifico contesto torinese il saggio di Elizabeth Mangini in PARATI 2013, pp. 154-172).

[259] J.L. Borges, *Una rosa gialla*, in BORGES 1963a, pp. 61, 63; nonostante in ordine di scrittura *L'artefice* preceda *Antologia personale*, quest'ultima, nella quale il racconto viene ripubblicato dall'autore, è tradotta prima in Italia (1962), e pubblicata più volte negli anni Sessanta (cfr. BORGES 1965, p. 123), a fronte di una sola edizione de *L'artefice* in tutto il decennio.

[260] Cfr. VENEZIA 1970, p. 73, cat. 9. La non realizzazione del progetto è dovuta a un cambiamento repentino di impostazione dell'allestimento della sala da parte di Paolini (cfr. DISCH 2008, p. 210).

termine caro a Paolini – del quadro stesso, e alla quale Paolini dedica diversi momenti di attenzione entro il 1970, avendo trovato in un attento vaglio di fonti e riferimenti una pittura in cui disegno o colore agiscono di volta in volta come sensori di superficie della visione e della percezione da parte dello spettatore, non estranea tra l'altro ad una cifra di eleganza compositiva che il gusto di Pistoi certo non disdegna[261].

Il meccanismo di messa a nudo dell'immagine in senso "oggettivo" - per impiegare un lessico caro all'artista a quelle date – e contestualmente di deprivazione della soggettività realizzando un perfetto distacco tra autore e opera, e dove di nuovo è la visione il primo moto della creazione artistica (la scelta di un quadro altrui, di un passato più o meno lontano, realizza un cortocircuito autore-spettatore) è chiarito dall'artista stesso in una cruciale intervista del 1971 con Bonito Oliva:

> Per quanto riguarda la sfiducia nella soggettività ti ricordo la mia partecipazione alla Biennale di pittura di Bologna dove ho mandato un quadro di Picabia: questo tipo di atteggiamento fa coincidere la creazione di un'opera con la sua percezione, l'autore stesso cerca di trasmettere allo spettatore le sue emozioni di spettatore. Esponendo un quadro non mio ho voluto riproporre oggettivamente il mio rapporto con questo quadro, presentando questo rapporto soggettivo e non mediato dal linguaggio tra me e il quadro, come un mio lavoro[262].

La visione è quindi il processo e il motivo che allontana l'operazione di Paolini dal prelievo duchampiano, e ne giustifica l'esattezza della citazione: il meccanismo della

[261] Sui cruciali rapporti tra Paolini e Pistoi, cfr. MINOLA-MUNDICI-ROBERTO 2008, pp. 41-44. Le opere che in quegli anni Paolini dedica ad artisti americani sono certo significative di questo approccio: *Cy problem* del 1967 riprende un'immagine di *Problem I, II, III* di Twombly, esposto da Pistoi nel 1967; *Jasper Johns*, dello stesso anno, basato sulle fotografie dell'artista e di *Three Flags*, rintraccia in Johns quella verifica delle possibilità pittoriche della superficie del quadro che interessa Paolini; *Un quadro (di Morris Louis)* del 1969 frammenta la fotografia di *Point of Tranquillity* dell'artista americano a riproporne fotograficamente la peculiare tecnica pittorica (il lavoro è riprodotto nel fascicolo italiano di "Opus International" del marzo 1970, p. 61); infine, *Cy problem (II)*, del 1971, ripropone in formato maggiore il lavoro sulla medesima fotografia impiegata nel 1967 (DISCH 2008, cat. 130-131, 190, 210, pp. 152-153, 204, 221, 899, 918, 924). Di tutti questi artisti, Twombly occupa un ruolo particolare nel percorso di Paolini, al punto da essere incluso tra i ritratti presenti in *Autoritratto* (ivi, cat. 151, pp. 172, 909).

[262] A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio*, intervista a Giulio Paolini, in MILANO 1973, pnn (rist. in BONITO OLIVA 1984, p. 220). Le quattro pagine che nel catalogo di *Gennaio 70* sono dedicate al contributo di Paolini, rispettivamente occupate da dati biografici e fotografia del lavoro di Picabia e dai tre passi di Vico, Merleau-Ponty e Borges, vengono riproposte in due fotografie ciascuna su doppia pagina in *Idem*, il cruciale volumetto della collana "Einaudi Letteratura" nel quale nel 1975 l'artista rivede tutto il proprio lavoro, cfr. PAOLINI 1975, pp. 44-47. Sul libro, e sulla parte dedicata proprio a quel lavoro, si tornerà a breve.

visione è un processo "prospettico", di distanziamento, che si attua innanzitutto tra l'autore e la propria opera, mettendo a nudo lo statuto stesso dell'immagine, al di là della referenzialità. Rievocando queste occasioni espositive dell'artista tra 1969 e 1970, Tommaso Trini avrà a scrivere di lì a pochi anni:

> In questa mostra [*Vedo*] Paolini espone un quadro di Joseph Albers, in un'altra esporrà un quadro di Picabia, in entrambi i casi li dissocia dalla condizione di specchi del mondo, quali sono i suoi propri lavori; i lavori degli altri artisti, li ha "visti", gli si sono rivelati, e come tali ce li dà a vedere, come "una cosa aggiunta al mondo" […] L'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere, è dunque una protensione mentale, non ottica[263].

Sotto il titolo di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* si raggruppano alcuni lavori di Paolini scalati nell'arco della sua carriera, di cui i primi due (**fig. 213-214**), realizzati in prima istanza nel 1969, interessa qui osservare, posto che la parola "vedo" non ricorre qui certo per la prima volta nel catalogo dell'artista, e ogni volta anzi accompagna lavori che si concentrano via via su aspetti diversi dell'atto della visione: in questo caso, l'artista traccia dei segni a matita nelle porzioni di spazio che il suo sguardo fisso può contenere, "decifrando" così il campo della visione attraverso una gestualità quasi automatica. La documentazione fotografica più nota riprende l'artista nella realizzazione della prima versione, con l'apposizione dei segni di matita su fogli da disegno, mentre dalla mostra personale organizzata prima a Roma e poi alla Galleria Notizie di Torino il lavoro a matita viene realizzato direttamente sui muri di un ambiente[264]. La concezione dell'opera, fondata sull'implicazione spaziale del segno, su un concetto di disegno come innanzitutto messa a fuoco della superficie intesa come verifica dei limiti e delle possibilità della visione, di nuovo si richiama alla sopra citata linea di pittura *autre* – Twombly in

[263] Cfr. TRINI 1973a, pp. 61, 67.

[264] La prima presentazione del lavoro avviene alla Biennale di Parigi dell'estate 1969, nella quale Paolini, partecipando alla sezione "gravure" del padiglione italiano organizzato da Palma Bucarelli (cfr. PARIS 1969d, cat. 7-8, p. 82), espone *Una copia della luce* (cfr. DISCH 2008, cat. 175, pp. 193, 915) e appunto la versione su supporto mobile di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, indicata in catalogo come "incision, 225 x 375", ovvero con le stesse dimensioni complessive della versione composta di quattro tele (ivi, cat. 189, pp. 203, 918). Stando alla recensione di Tullio Catalano, la mostra romana, organizzata alla galleria Qui Arte Contemporanea, presenta ancora la versione su fogli di carta del lavoro, cfr. CATALANO 1970.

particolare[265] – promossa a Torino da figure come Pistoi e Carla Lonzi, e sembra essere maturata in questo caso soprattutto sul magistero del segno e dell'attenzione allo spazio di Lucio Fontana, artista cui Paolini rivolge grande interesse in quegli anni, come dimostra il testo che pubblica come testimonianza nel fascicolo di "NAC" del febbraio 1970 dedicato a Fontana nell'occasione della retrospettiva alla Galleria d'arte moderna di Torino:

> Nel mese di febbraio del 1966 Lucio Fontana "vide" il cielo, incorniciato nella finestra del suo studio, dello stesso colore della tela che aveva davanti a sé. Nel mese di maggio del 1969, in assoluta autonomia dalla Chiesa, ho aperto il processo di beatificazione di Lucio Fontana. L'iniziativa non ha finalità paradossali, né polemiche, e non intende annullare il senso stesso per cui è stata intrapresa. La vita e le opere di Lucio Fontana non costituiscono le sole attività a sostegno di questa ipotesi. Ne è testimonianza, l'unica finora, un'immagine colta in quello stesso periodo: Lucio Fontana appare nello spazio (nel cielo) nell'atto di porgerci una tela, che ricordavamo abbandonata nel suo studio come tante altre. L'apparizione, più tardi, doveva mutarla in un'affermazione (in una verità): la tela ci fa ancora intravvedere, seppur posta ad infinita distanza da noi ma forse proprio per questo in modo addirittura più leggibile, le sue parole autografe "Io sono un santo"[266].

Il testo, dal sapore dadaista, accompagna un lavoro dove l'artista sembra riproporre in forma collagistica l'immagine del *Concetto spaziale* del 1958 riprodotto in *Autoritratto* di Carla Lonzi e un ritratto fotografico di Fontana al centro di un foglio bianco (**fig. 215**), e

[265] Si veda, ad esempio, l'attenzione con la quale Lonzi mette a fuoco il tema del segno come nuova grammatica spaziale, non scevra di relazione con istanze psicologiche ed esistenziali, nell'introduzione alla mostra di Twombly da Pistoi del 1963 (cfr. TORINO 1963b, pp. 1-8, rist. in LONZI 2012, pp. 329-332; cfr. anche il testo della mostra di Nevelson e Twombly sempre da Notizie dell'anno precedente, rist. ivi, pp. 277-278). Sulle mostre di Twombly alla Galleria Notizie, e sul significato dell'interesse per l'artista americano come evoluzione, intorno alla cruciale rassegna de *L'incontro di Torino*, di un gusto coltivato inizialmente sull'arte *autre*, cfr. BANDINI-MUNDICI-ROBERTO 2008, pp. 28-33, 38-39.

[266] cfr. BAJ-MELOTTI-PAOLINI 1970, p. 26. I riferimenti del testo non sono di immediata decrittazione: ad esempio, la notizia del mese di febbraio 1966 nel quale Fontana avrebbe visto il cielo, evidentemente prelevata da qualche testo sull'artista, non è ancora stata interpretata da chi scrive (nei primi mesi dell'anno prende avvio l'antologica americana di Fontana che, partita al Walker Art Center di Minneapolis in gennaio termina in estate al Centro de Artes Visuales di Buenos Aires: nel catalogo il riferimento al cielo e al cosmo come dimensione propria del lavoro di Fontana è molto chiaro, cfr. MINNEAPOLIS 1966a, pnn; oppure ancora, potrebbe trattarsi di un'elaborazione delle dichiarazioni dell'artista nell'intervista con Lonzi, cfr. LONZI 2010 (1969), pp. 111-112). La data di maggio 1969 nella quale Paolini avrebbe iniziato il processo di beatificazione dell'artista sembra invece verosimilmente riferirsi da un lato proprio alla genesi di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* che, come si è visto, ancora nella versione su fogli di carta, viene presentato in giugno alla Biennale di Parigi (cfr. PARIS 1969d, cat. 7, p. 82), mentre dall'altro sempre in quel mese l'artista presenta per la prima volta allo Studio La Tartaruga di Roma (cfr. PESCARA 2007, p. 152) *Una copia della luce*, dove un minimo quantitativo di pigmento fosforescente precedentemente esposto a una forte luce viene esposto in una piccola capsula, riflettendo ancora quell'intensa luminosità, in un ambiente buio (cfr. DISCH 2008, p. 193): può certamente darsi l'ipotesi di un ripensamento degli ambienti spaziali di Fontana, filtrato magari attraverso gli *Achromes* fosforescenti di Manzoni verosimilmente noti all'artista (uno di essi è pubblicato nell'articolo monografico di Trini su "Qui Arte Contemporanea", rivista alla quale Paolini contribuisce più volte in quegli anni, cfr. TRINI 1969d, p. 31).

dimostra l'importanza che l'opera del maestro dello spazialismo ricopre nel corto circuito tra segno, superficie e atto della visione rielaborato da Paolini al tempo delle prime realizzazioni di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*[267]. Il lavoro può quindi essere inteso nell'ottica di una più ampia ricognizione su Fontana condotta dall'artista, e in particolare sul rapporto tra segno e spazio nel suo lavoro, maturata al confronto con le molteplici occasioni che in quegli anni offrono altrettante chiavi di lettura del maestro spazialista in questo senso, soprattutto i contributi critici di Carla Lonzi[268], le dichiarazioni dell'artista stesso riproposte in *Autoritratto*[269], le mostre organizzate da Luciano Pistoi[270], le recensioni di Fossati[271] e, negli ultimi anni Sessanta e fino al 1970, alcune significative

[267]Il quadro di Fontana, tra i primi "tagli", caratterizzato dalla frase "io sono un santo" dipinta sul recto e "io sono una carogna" sul verso è pubblicato in LONZI 2010 (1969), fig. 37, p. 111.

[268] Collocato nel solco della pittura *autre* – in una logica che certo si ricollega all'attività di Tapié a Torino a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, e talora in collaborazione con Pistoi (cfr. LONZI 2012, p. 314) – Fontana viene messo a fuoco da Lonzi immediatamente in termini cruciali per capire anche l'interesse di Paolini: "dipingere è compiere un'operazione puramente spaziale, che esclude la sensibilità pittorica tradizionale […] lo spazio è ciò che resta dopo aver fatto tabula rasa, e non come ipotesi mentale (alla Mondrian), ma come dato inerente a ogni fenomeno dell'esistenza […]. All'origine della scelta di Fontana per un segno spoglio di qualsiasi carica mentale in quanto "non pittorico", cioè fuori dalla forma mentis categoriale, e che vale per quello che è, come puro dato di realtà, si trova una intuizione di dinamismo incessante del mondo" (C. Lonzi, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in TORINO 1962, pnn, rist. in LONZI 2012, pp. 298-300); del resto, in artisti come Fontana "il segno crea concretamente una spazialità che, nella dinamica della tessitura generale del quadro, fa coincidere emozione e universo fisico; essa giunge al termine non per giustapposizione di elementi formali in rapporto alle dimensioni della superficie e ai suoi equilibri, ma per crescita spontanea di un organismo di segni che si succedono gli uni altri connettendosi in una sorta di fatalità che è la sintesi stessa dell'esperienza individuale" (Cfr. TORINO 1963a, pnn, rist., in LONZI 2012, p. 326). Il ruolo peculiare dell'identità soggettiva dell'artista rispetto al proprio lavoro, nei termini del superamento di ogni troppo esplicito individualismo in favore della costituzione dell'opera, è un motivo che può certo trovare sponda in Paolini, e viene messo a fuoco da Lonzi fin dal 1965 (cfr. la recensione della personale di Fontana da Apollinaire, in "L'Approdo Letterario", rist. ivi, pp. 430-432). D'altro canto, contribuiscono alla messa a fuoco dell'artista intuizioni precise come l'indicazione che Fontana "sia pure su un piano di gesto, coi suoi buchi e coi suoi tagli rappresenta l'immediato antecedente di ogni operazione artistica che costituisca una spazialità senza ricorrere a sovrapposizioni alla tela" (C. Lonzi, *Castellani*, in cat. della mostra, Torino, Galleria Notizie, 12 marzo-10 aprile 1964, rist. ivi, p. 370). Sulla centralità di Fontana nella critica di Lonzi e anche nel gusto di Pistoi, cfr. DANTINI 2012, pp. 189-190.

[269] "...è lì la stupidaggine, credono che uno fa il gesto informale di bucare... È il pensiero che tu devi documentare, scrivere un libro, una filosofia, lo devi documentare per far passare... Che è una formula, come Einstein ha fatto la formula ta-ta-ta-ta, e ha scoperto una nuova matematica […] L'uomo, sulla terra, ha fatto il primo gesto, ha fatto una dimensione sulla sabbia, non s'è messo a pitturare o dipingere [...] Il bianco non ha nessuna importanza perché i miei quadri, i primi, eran senza colore, era la pura tela bucata, o una macchia di giallo […] ho capito che io devo stare proprio con la mia semplicità pura, perché è pura filosofia, più che altro... chiamala anche filosofia spaziale, si può chiamare cosmica. […] non aveva importanza il colore" (cfr. LONZI 2010 (1969), pp. 127, 132)

[270] Per una cronologia delle mostre, cfr. MINOLA-MUNDICI-ROBERTO 2008.

[271] L'interesse per la "fenomenologia operativa" di Fontana viene espresso in più occasioni da Fossati: "I suoi famosi tagli erano un'operazione di mano, di incisione sensuale ma insieme nascevano dal rigore di un'ipotesi spaziale […]. In quel gesto i materiali della pittura (luce, materia, ombra, spazio) divenivano tutt'uno con

pubblicazioni (**fig. 216**)[272]: *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, soprattutto nella versione ambientale, sulla cui concezione agisce verosimilmente la suggestione di un altro riferimento importante per questa generazione di artisti, e per Paolini in particolare, come è Yves Klein[273], diventa perciò l'epitome di quella "assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere" che l'artista enuncia nella dichiarazione che accompagna le due personali

l'azione, con l'operazione pittorica: la novità di Fontana era qui, aver trasformato lo spazio da suggerimento raffigurativo a elemento linguistico, a interpretazione sì del rapporto con l'ambiente ma anche a dichiarazione di quanto si modifichi questa interpretazione col modificarsi del rapporto ambientale" (P. Fossati, *L'intelligenza di Fontana*, "L'Unità", 20 aprile 1966, in FOSSATI 2010, pp. 141-142); "Non basta dire che un taglio di Fontana, o la modularità di Castellani sono solo taglio e modulo: occorre dire che il loro lavoro di manipolazione dello spazio è contemporaneamente un problema di visualizzazione, di attenzione espressiva: il fare è esprimere. Perciò non è arte astratta, questa, in quanto implica un tipo di costruzione del proprio lavoro che si collega ai processi di comportamento e reazione dello spettatore" (Id., *Ipotesi strutturali*, "L'Unità", 12 luglio 1967, ivi, p. 326). Cfr. inoltre Id., *Fontana, Colla, Manzoni*, "L'Unità", 29 novembre 1967, ivi, pp. 363-364.

[272] Ad esempio, per rimanere in cronologie a ridosso del momento di elaborazione di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, Lorenza Trucchi ricordando Fontana nel 1969 su "Qui Arte Contemporanea" distingue la sua concezione di spazio da quella barocca e futurista cui spesso in modo troppo conciso lo si associa, scrivendo: "A determinare lo spazio e, quindi, il tempo, è l'azione del pittore, il suo gesto […]. nello spazialismo [la visione] è evento concreto o, se si preferisce, allegoria in atto del fare. Di conseguenza l'evento coincide in Fontana con un raptus preciso, lucido, intellettuale anche se non programmato e mai freddo […] a rivelare la tridimensionalità di una superficie diventata volume. Nella perfetta e primaria equazione spazio-tempo di Fontana molti altri concetti si saldano tra loro: azione e estasi, segno e immagine, natura e artificio, negazione e affermazione" (cfr. TRUCCHI 1969, p. 21). Nello stesso fascicolo in cui Paolini pubblica la propria testimonianza, l'articolo di Lara Vinca Masini più si concentra sulla visualizzazione dello spazio in Fontana: "Il tema dello "spazio-oltre", come realizzazione visiva, come "immagine" di uno spazio mentale, come "durata" si realizza in un "campo" che assumeva l'ampiezza e l'arco di durata del gesto esistenziale" (cfr. VINCA MASINI 1970a, p. 12). Nel più specifico ambito del rapporto tra Fontana e il disegno, si ricordi che la retrospettiva della Galleria d'arte moderna di Torino presenta una larga parte di fogli appartenenti a tutta la cronologia del lavoro dell'artista (cfr. Torino 1970a), mentre, nell'alveo delle numerose monografie e pubblicazioni sull'artista uscite in quegli anni, almeno un paio meritano di essere citate, perché incentrare sul disegno e significativamente nate entrambe nel contesto torinese, pur se di segno molto diverso l'una dall'altra; uno è il libro di Francesco De Bartolomeis sul disegno di Fontana, uscito nel 1967 per le edizioni Pozzo a cura di Ezio Gribaudo, che se non risulta particolarmente brillante nel testo, quantomeno inanella molte prove di tutta la sperimentazione grafica dell'artista, dove i progetti per le realizzazioni ambientali occupano uno spazio minimo rispetto agli studi autonomi sulla libertà del segno in dialettico rapporto con la superficie (cfr. DE BARTOLOMEIS 1967). L'altro è il sofisticato volumetto curato da Paolo Fossati per la collana "Einaudi Letteratura" sui disegni di *Concetti spaziali* dal 1946 in poi, uscito nel febbraio 1970, nel quale il critico inquadra i disegni dell'artista in due modi: come riprova e documentazione del carattere asistematico dell'approccio di Fontana (un'esperienza e non una poetica) e della reciproca permeabilità delle tecniche e dei materiali delle varie arti, unificate sotto un'unica ricerca; e poi, come punto più alto nel quale l'immediatezza calcolata del segno di Fontana, l'equilibrio tra gesto e conseguenze del gesto, azione e percezione, meccanicità del taglio e libertà della scrittura compositiva si manifestano, sotto il segno della "visività", ovvero della misura rigorosamente visiva di un'operazione che, se dalle avanguardie recupera certi motivi, ne rifugge però l'implicazione simbolica, per ridursi ad una concretezza oggettiva di un segno che misura le proprie possibilità (cfr. FOSSATI 1970, pp. 5-10, e i commenti alle singole tavole, pp. 144-160; nel volumetto sono anche editi i manifesti dello spazialismo. Il volume è recensito da Vincitorio su "NAC" in maggio, cfr. VINCITORIO 1970. Sulla genesi e la crucialità dello studio su Fontana nella collana "Einaudi Letteratura" cfr. RUSSO 2014, pp. 264-268).

[273] Per un artista come Paolini, così profondamente interessato al lavoro di Klein, certamente Le Vide, la

dell'inizio del 1970, e che è una specie di manifesto della ricerca dell'artista in quegli anni, come si è visto anche nella corrispondenza con Kynaston McShine per *Information*:

> Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli errori di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere[274].

Sotto la dichiarazione, e con l'introduzione nella tappa torinese di un versetto dal libro dei Proverbi[275], si succedono lavori che articolano il tema della visione secondo le direttrici ormai proprie del lavoro di Paolini: la ricerca di una oggettività, di un assoluto dell'opera che trascenda dall'individualità dell'artista, in *Io (frammento di una lettera)* (**fig. 217**)[276]; il tema stesso del frammento, strettamente connesso sia al motivo della citazione sia a quello della storicizzazione, condiviso da *Io (frammento di una lettera)* e da *Elegia*[277]; le

mostra alla Galerie Iris Clert del 1958 nella quale l'artista francese sgombra lo spazio espositivo e dipinge di solvente bianco tutte le pareti, così da creare e visualizzare uno spazio di attivazione sensibile, è un riferimento suggestivo in relazione alla versione ambientale di Vedo (la decifrazione del mio campo visivo). Paolini dedica all'artista francese proprio nel 1969 il lavoro *Relief planétaire (IKB)*, basato su una riproduzione dell'omonimo lavoro di Klein (DISCH 2008, cat. 167, pp. 187, 914), mentre in quegli anni si assiepano le manifestazioni artistiche dedicata all'artista (spesso a Milano e per opera di Restany, in ambito di celebrazioni del Nouveau Réalisme, cfr. RESTANY 1968, RESTANY 1969a-b-c), soprattutto a Torino, dove la Galleria Notizie include sempre Klein nelle sue collettive, soprattutto in quella del 1968 insieme a Burri, Fontana e Manzoni del 1968, nel cui testo introduttivo Marisa Volpi scrive a proposito di Klein e Manzoni: "Essi sembrano percorrere anche fisicamente il mondo come uno spazio per il loro pensiero: le architetture d'aria, l'esposizione del Vuoto a Parigi, la foresta di Spugne di Yves Klein" (cfr. TORINO 1968e, pnn; sulle mostre di Pistoi, cfr. BANDINI-MUNDICI-ROBERTO 2008, pp. 116-118). L'ampia conoscenza di Klein a Torino trova conferma, tra 1968 e 1970, anche nell'attività della Galleria Martano (cfr. TORINO 1969e; BANDINI 1969b) e sfocia nella mostra retrospettiva organizzata alla Galleria Civica d'Arte Moderna nel dicembre 1970 (cfr. TORINO 1970d).

[274] Cfr. TORINO 1970b, pnn. Sui riferimenti della dichiarazione, vedi *supra*, pp. 90-91. La mostra romana e quella torinese di *Vedo* comprendono di fatto le stesse opere, con l'eccezione delle diverse versioni di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, e, stando a "Qui Arte Contemporanea", di *Narciso*, lavoro del 1966 che risulterebbe esposto alla mostra romana (QUI-INCONTRI 1971, p. 5).

[275] *"La gloria di Dio è di celare le cose, la gloria dei re è di investigarle"* (Prov, 25:2) è scritta su un foglio di carta all'ingresso della mostra torinese, nello stesso modo in cui, nella precedente mostra romana, l'artista presenta a introduzione della mostra la citazione dai tre libri ad Autolico di Teofilo d'Antiochia, che recita: *"...ora, se tu mi dici: - Mostrami il tuo Dio - , io potrei dire: - Mostrami il tuo uomo, e io ti mostrerò il mio Dio -. Presentami dunque, in atto di vedere, gli occhi della tua anima, e, in atto di ascoltare, gli orecchi de tuo cuore..."* (documentato in CATALANO 1970, cfr. DISCH 2008, cat. 176, 186, pp. 194, 200, 915-916). Si tratta di lavori, in entrambi i casi non replicati dopo le due mostre personali, chiaramente in linea con le opere basate su citazioni di massime, testi e motti realizzati dall'artista nel 1969.

[276] Ivi, cat. 193, pp. 206, 918-919. Il lavoro, composto del minuscolo frammento circolare di una lettera dattiloscritta, al cui centro si legge il pronome "io", incollato su un supporto adesivo, risulta inviato a *Processi di pensiero di visualizzato*, cfr. l'appendice B. "«Io» […] rappresenta il polo assoluto ed oggettivo di una delle identità su cui, da quest'anno, ruota tutta la ricerca" (cfr. CELANT 1972o, p. 83).

[277] DISCH 2008, cat. 196, pp. 209, 920-922. Una delle opere più emblematiche dell'artista, la prima dove impiega un calco in gesso, si tratta del calco dell'occhio destro del *David* di Michelangelo, su cui l'artista ha apposto una porzione di specchio in corrispondenza della pupilla. In linea con la complessità del motivo

possibilità percettive di fruizione di opere che concretizzano e mettono a nudo la visione stessa secondo un principio di relazione con lo spettatore (di nuovo *Elegia*, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, *Quattro immagini uguali*[278], *Una copia della luce*) (**fig. 218**); il mito come motivo dell'immagine, in *La dea Iride* (**fig. 219-220**)[279]; il confronto con la storia dell'arte, intesa come storia di momenti di visione che cortocircuitano le figure dell'artista e dello spettatore (*Mlle du Val d'Ognes (da Jacques-Louis David)*[280] e *Joseph Albers, 2 greys + 2 greens, 1955*) (**fig. 221-222**); il motivo della memoria, che dalla storia dell'arte passa alla storia dei propri lavori, intesa sempre come memoria di momenti di creazione-percezione, in *Di un quadro del 1961*[281].

dell'immagine e della sua dubbia referenzialità, l'artista accompagna il titolo dell'opera nel catalogo della mostra torinese dalla citazione di un'affermazione di Plotino riportata da Borges (siamo quindi di fronte a una citazione di citazione, che tratta di immagini di immagini) nel suo saggio su Nathaniel Hawthorne in *Altre Inquisizioni*: "Abbastanza mi affatica dover trascinare questo simulacro in cui la natura mi ha carcerato. Consentirò anche che si perpetui l'immagine di questa immagine?" (cfr. BORGES 1963b, cit. in TORINO 1970b, pnn). Entrato nella collezione di Pistoletto (e documentato in GIOIA CHIANTELASSA 1972, pp. 96-97), la prima versione del lavoro viene dispersa dopo l'allestimento a Documenta 5.

[278] DISCH 2008, cat. 194, pp. 206, 919-920. La descrizione del lavoro, composto di quattro tele di uguali dimensioni su cui l'artista interviene a matita, è affidata alla didascalia apposta dall'artista stesso nel catalogo della personale torinese: "Quattro tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente. Ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre" (cfr. TORINO 1970b, pnn).

[279] DISCH 2008, cat. 195, pp. 208, 920. "Messaggera di Giove, che la mutò in arcobaleno in ricompensa dei servigi a lui resi" (cfr. Torino 1970b, pnn): il lavoro si compone della silhouette della dea tracciata con matite colorate dall'artista su una tela preparata quadrata (95 x 95 cm) e sul muro, in modo da fingere che la tela venga trasportata dalla dea in volo. La scheda del catalogo cita quale fonte dell'immagine della dea la rivista "Emporium": effettivamente il volto viene copiato dall'immagine di copertina di un fascicolo del 1921 della rivista d'arte, su cui il grafico e pittore Costantino Grondona rielabora il motivo della Medusa alata (verosimilmente sul modello della *Medusa Rondanini*) come immagine di sapienza (cfr. EMPORIUM 1921). Da ciò deriva la strana iconografia della messaggera divina, che quasi mai ha le ali in testa. Il lavoro è documentato in una fotografia di grandi dimensioni a corredo della recensione della mostra su "Domus" (cfr. TRINI 1970d, p. 51): come rilevato da Volpi Orlandini nel testo in catalogo, il "carattere metaforico" del lavoro è intrinseco alla sua stessa elaborazione (cfr. TORINO 1970b, pnn).

[280] DISCH 2008, cat. 182, pp. 197, 916. Il lavoro mostra un foglio da disegno, appuntato con puntine bianche su tela, sul quale l'artista scrive in alto a sinistra il titolo, ripreso da un dipinto e che attualmente reca l'attribuzione a Marie Denise Villers (cfr. OPPENHEIMER 1996, pp. 166, 170-172, 176): stando alle parole che l'artista pubblica a corredo del titolo nel catalogo di *Vedo*, si tratta della "copia eseguita sulla memoria dell'originale, visto al Metropolitan Museum di New York. Le dimensioni dell'opera mi sono state suggerite da Anna Baldioli Piva" (cfr. TORINO 1970b, pnn). Come sempre in Paolini, la scelta di una fonte della storia dell'arte è sempre molto precisa: il quadro in questione mostra il soggetto colto nell'atto di disegnare su un foglio posto su una tavola approssimativamente delle dimensioni del lavoro di Paolini, con lo sguardo fisso allo spettatore che non può stabilire se la donna stia realizzando un autoritratto, un ritratto di chi la sta dipingendo, o la scena inquadrata dalla grande finestra sul fondo, e di conseguenza si presta al meglio alla riflessione dell'artista italiano sulla visione e sulla costruzione percettiva dell'immagine.

[281] DISCH 2008, cat. 181, pp. 196, 915-916. "La mano ripercorre la superficie di una tela, dipinta otto anni prima" (TORINO 1970b, pnn): il senso della riflessione sul proprio passato è condensato nell'azione compiuta dall'artista, che annerisce a matita l'intera superficie di una tela dipinta nel 1961 a tempera bianca e squadrata a matita come nel primo lavoro dell'artista.

Attraverso le opere si spiega anche la dichiarazione dell'artista sopra citata, che ricollega visione, memoria, storia dell'arte in un'unica esperienza:

> ...il fenomeno di vedere […] abbandona la soglia fenomenica e scorribanda nelle stanze della storia dell'arte. Un elemento specifico del suo processo mi pare possa essere questo: l'uso dell'erudizione […]. L'uso dell'erudizione in Paolini (erudita è anche l'abilità nel coordinare gli elementi percettivi del suo lavoro) è sprazzo di luce, intuizione, "comprensivismo": è il disincanto con cui, sono termini ricorrenti nelle sue stesse didascalie, egli "frammenta", "riproduce", "decifra", "ripercorre". C'è anche una vena narrativa in tutto ciò, e la sua mostra fornisce le tappe di un "cartoon" molto intelligente […]. Ovvio concludere che Paolini riflette sul tempo storico dell'arte per investigare sull'idea dell'arte che abbiamo oggi[282].

Le parole con cui Trini recensisce la mostra torinese chiariscono i nodi di un modulo espositivo che Paolini intende inizialmente riproporre anche in occasione della Biennale di Venezia del 1970, nel cui catalogo la stessa dichiarazione pubblicata nel catalogo di *Vedo* apre la pagina dedicata alla selezione di lavori esposti, organizzati in modo da includere opere presentate alla personale romana e torinese di inizio anno in un percorso che da *Senza titolo* del 1964 approda al già ricordato – e non compiuto – *Cy Twombly: Senza titolo, 1964*. In realtà, alla fine l'artista opta per l'esposizione della sola *Elegia*, posta al centro della stanza a lui dedicata (**fig. 223**)[283], ma la traccia lasciata nel catalogo della rassegna di un progetto di antologica del proprio lavoro è ugualmente significativa, perché proprio nella primavera-estate del 1970 il tema della visione, da sempre caro all'artista ma solo negli ultimi mesi messo a fuoco in tutte le sue implicazioni temporali, gestuali, visive e psicologiche, si rinsalda con lo sguardo retrospettivo dell'artista sul proprio lavoro, secondo una modalità di intervento sul proprio personale catalogo già impostata in *Vedo*,

[282] Cfr. TRINI 1970d, p. 52. La complessa logica sottesa alle combinazioni e ai riferimenti reciproci tra i lavori, e tra essi e il percorso del pittore, è il tema della recensione di "Flash Art", cfr. CATALANO 1970.

[283] Come si è accennato all'inizio del primo capitolo, l'edizione 1970 della Biennale di Venezia è accompagnata da molte polemiche e dibattiti sulla funzione stessa della rassegna all'indomani della travagliata edizione del 1968. In questo clima, un padiglione italiano complessivamente assestato su una rappresentazione fortemente angolata e improntata alla prudenza di artisti ormai già assestati viene visto come una spia ulteriore di crisi, con l'eccezione, condivisa dalla larga parte dei recensori, proprio di Paolini (cfr. TRINI 1970f, pp. 52, 54; PAOLINI 1970; SPITERIS 1970). In questo senso è interessante la breve intervista condotta da Lea Vergine a tutti gli artisti espositori nel padiglione italiano, pubblicata su "Art and artists", alle cui domande, relative alla crisi dell'istituzione veneziana e al rapporto tra arte e società, Paolini oppone un netto rfiuto a qualsiasi implicazione extra-artistica (cfr. VERGINE 1970b, p. 25).

progettata per la Biennale veneziana e realizzata già nell'occasione, citata all'inizio del presente paragrafo, di *Processi di pensiero visualizzati* a Lucerna – dove le parole di Ammann nel testo introduttivo ribadiscono la crucialità del motivo della visione nel lavoro di Paolini[284]. D'altro canto, la scelta finale di esporre a Venezia solo *Elegia* si può spiegare in questo senso, dato che l'immediatezza della pupilla specchiante di quel lavoro offre la più compiuta sintesi di quanto il motivo dello sguardo dell'artista sul proprio passato non sia un mero lavoro di archiviazione e indagine a posteriori, ma agisca di fatto come ulteriore spunto di riflessione e creazione di nuovi sviluppi[285].

Il motivo, intessuto di tutti i riferimenti cari all'artista, accompagna Paolini per gli anni successivi, a partire da due lavori cruciali del 1970, esposti nel 1971, ovvero *Un quadro* e *Apoteosi di Omero*, significativamente apparentati dallo stesso artista in un articolo dedicato esclusivamente a questi due lavori uscito su "Data" nel febbraio 1972[286]. Il primo lavoro (**fig. 224**) si compone di quattordici tele fotografiche che ripropongono, rispettandone le dimensioni originali, ciascuna la medesima fotografia di *Disegno geometrico*, il primo lavoro dell'artista del 1960, associando ai temi consueti dello sguardo alla storia come sequenza di momenti e della *mise en abyme* della pittura e del disegno attraverso il procedimento fotografico il gioco intellettuale di abbinare a ciascuna tela un

[284] "Una vera e propria fenomenologia delle visione caratterizza il lavoro di Paolini. Chiama il dipinto di un giovane realizzato da Lorenzo Lotto (1505) "Giovane che guarda Lorenzo", o sovrappone come fossero pellicole trasparenti l'"Autoritratto" di Raffaello del 1506 all'"Autoritratto di Raffaello" copiato da Ingres nel 1824. I lavori più recenti sono dedicati al campo visivo. In piedi davanti a una superficie di carta, riempie l'ovale con piccoli punti, che diventano più radi e sottili verso le estremità, poiché il campo visivo non è definibile in una linea al proprio confine" ("Eine eigentliche Phänomenologie des Sehens zeichnen die Werke von Paolini aus. Das Bildnis eines Jünglings von Lorenzo Lotto (1505) nennt er "Jünglings, der Lorenzo anschaut", oder er überdeckt als transparente Folien das "Selbstbildnis" von Raffael aus dem Jahr 1506 mit dem kopierten "Selbstbildnis von Raffael" von Ingres aus dem Jahr 1824. - Die neuesten Arbeiten sind dem Sehbereich gewidmet. Vor einer Papierfläche stehend füllt er das Oval mit kleinen Punkten aus, die gegen die Randzone hin, weil der Sehbereich in seiner Grenze nicht als Linie fixierbar ist, spärlicher und schwächer werden", cfr. J.-C. Ammann, *Zur Ausstellung*, LUZERN 1970, pnn). Sulla partecipazione dell'artista alla rassegna svizzera, si rimanda di nuovo all'Appendice B.

[285] Del resto, Marisa Volpi Orlandini nell'introduzione a *Vedo* si concentra proprio su *Elegia* in conclusione, quando mette a fuoco proprio l'approccio dell'artista verso la storia dell'arte e del proprio lavoro, cfr. TORINO 1970b, pnn.

[286] Cfr. PAOLINI 1972.

autore e un titolo di fantasia, nati dalla combinazioni di parole, nomi, termini che si rifanno in modo più o meno diretto a esperienze personali dell'artista o a suoi riferimenti culturali[287]. L'opera non è mai stata esposta integralmente, e viene presentata per la prima volta con sei esemplari alla Galleria dell'Ariete dal gennaio 1971, il cui catalogo, sigillato da una citazione di Borges, nel cui alveo l'intera operazione di Paolini trova il proprio senso, monta, secondo un'accorta comparazione tra titolo della mostra e nome dell'artista e nomi e titoli fittizi delle singole tele, una dichiarazione dell'artista che scorre, una frase per pagina, tra quei riferimenti immaginari, cominciando dal frontespizio in cui si legge "Giulio Paolini / un quadro" e riallacciandosi a quest'ultima parola nel modo che segue:

> dipinto nel 1960, supera il senso residuo di questo
> scritto. Nessuno può descrivere un quadro. Due quadri,
> talvolta, rivelano un pittore a se stesso. Può, un quadro,
> descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare
> il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo
> dal suo aspetto nel presente. Potrei credere, allora,
> di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata
> da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte
> non ha futuro, e non ha ovviamente passato, allora non ha,
> nel presente, che l'illusione di questi due termini[288].

La possibilità che il fattore tempo, esteso dalla durata della percezione alla durata infinita della storia, generi ulteriori proiezioni dell'immaginazione, è il tema cruciale dell'artista, che non a caso espone tre volte tre assemblaggi diversi di *Un quadro* nell'arco di sei mesi del 1971[289]. Ancora più addentro nella rivisitazione del passato come

[287] Cfr. DISCH 2008, cat. 204, pp. 214, 923-924. Il lavoro è presentato con le riproduzioni di nove delle quattordici tele e dei relativi autori e titoli, in PAOLINI 1972, pp. 30-34.

[288] Cfr. MILANO 1971, pnn. Ringrazio Maddalena Disch per avermi messo a disposizione il catalogo. L'esergo del catalogo cita *Le regret d'Héraclite*, un fittizio frammento attribuito a tal Gaspar Camerarius da Borges ne *L'artefice* (cfr. BORGES 1963a, p. 205): l'idea stessa della storia come concatenazione di momenti risente della suggestione di un autore come Borges, che nutre grande interesse per i frammenti di Eraclito.L'impaginazione stessa delle frasi, dove l'unità sintattica risulta sempre frammentata dallo spazio della pagina, introduce un elemento ulteriore di complessità ideativa al processo di auto-asserzione dell'artista.

[289] Dopo i sei presentati a Milano, sette esemplari della serie vengono esposti in marzo a La Salita a Roma, accompagnati sempre dal testo presentato nel catalogo milanese con l'esergo di Borges (cfr. PAOLINI 1971; CATALANO 1971), mentre ne vengono presentati otto in giugno nella collettiva con Pistoletto e Salvo alla Galleria Notizie di Torino, organizzata in collaborazione con Gian Enzo Sperone (cfr. TORINO 1971a, pnn, in catalogo è riportato su un'unica pagina, e rispettando la divisione sintattica della prima pubblicazione, il testo presentato nel catalogo dell'Ariete, e sono riprodotte quattro tele della serie). Cfr. DISCH 2008, p. 923. Come

rielaborazione fantastica della condizione presente è *Apoteosi di Omero* (**fig. 225**), presentato per la prima volta a *Pérsona* a Belgrado nel 1971, in cui un elenco dattiloscritto di quarantacinque personaggi storici e di altrettanti attori che li impersonino è accompagnato da trentadue fotografie dei personaggi citati e da un nastro magnetico che scandisce a ripetizione l'elenco e un testo dattiloscritto in tre lingue dall'artista:

> La scena è classica, o lo sarebbe se così non apparisse soprattutto all'occhio, avido e ottenebrato, di chi appunto classica la 'vede'. Non è, nondimeno, moderna come potrebbe simulare di intenderla un giudizio devoto al classico. Direi che la scena, piuttosto, sembra concepita dagli stessi personaggi e corrisponde ad un'ottica rigorosamente teatrale. Teatrale, classico, moderno, sono tre dati incongrui fino a che non si conosca il valore dell'incognita: gli interpreti sono quei personaggi, fermano il tempo reale, non hanno luogo, sconvolgono – per un attimo che essi soltanto possono individuare (fuori della scena?) – i riferimenti abituali (le loro, le nostre stesse identità), celebrano una finzione abbagliante.
> Prima e dopo questa illusione di eternità, poco resta all'osservazione, nulla all'analisi. In queste pagine, ho raccolto e ordinato le tracce visibili di queste ipotesi"[290].

Anche se l'allestimento attuale dell'opera, con i leggii e il registratore, viene definito dalla mostra alla Modern Art Argency di Napoli nel 1972 in poi, il testo che fa parte di *Apoteosi di Omero* manifesta, nel richiamo storico-artistico del titolo, così come nella ribadita teatralità e nelle categorie temporali di classico e moderno, l'importanza tutta borgesiana del tema della finzione, in senso etimologico, come chiave della rappresentazione, in cui sono messi a fuoco tutti i temi qui citati, dalla visione alla storia all'identità dell'artista-spettatore, come già attestato nel lavoro di Francis Picabia esposto a *Gennaio 70*, da cui è partita questa breve ricognizione sull'artista[291].

---

noto, il Disegno geometrico del 1960, come primum dell'invenzione artistica in senso sia cronologico sia di grado zero del quadro, riemerge spesso come motivo ispiratore del lavoro dell'artista in quegli anni (su questo, si vedano le parole di Tommaso Trini su "Data", cfr. TRINI 1973b).

[290] Cfr. PAOLINI 1972, p. 37. Una fotografia del lavoro nell'allestimento iniziale si trova nel catalogo di Informazioni sulla presenza italiana, la mostra romana della fine del 1971 dove l'opera è esposta (cfr. ROMA 1971b, pnn). L'articolo di "Data" presenta tutte le parti dattiloscritte del lavoro e quattro delle fotografie, mentre sei immagini sono riprodotte sulla copertina e nelle pagine dedicate all'artista nel catalogo di *Persona*, cfr. BELGRADO 1971, pnn. Per una descrizione e una storia del lavoro, cfr. DISCH 2008, cat. 224, pp. 232-233, 925-928.

[291] Il riferimento è come noto all'omonimo dipinto di Ingres. La scelta stessa di quarantacinque personaggi da parte di Paolini potrebbe rispecchiare il numero di personaggi della storia, del mito e della cultura che Ingres colloca nel quadro: del resto sono attentamente numerati e decrittati nel già citato volume di Camesaca su Ingres nella collana de 'I maestri dell'arte' Rizzoli, di cui già è stato dimostrato l'uso da parte di Paolini (cfr. CAMESASCA 1968, tavv. XXXVI-XXXVIII, pp. 103-105). Il tema del "classico" finalmente affrontato

Negli anni successivi, Paolini approfondisce questi temi, indagando la prospettiva come figura spaziale di un approccio anche temporale di visione, sia dell'artista verso il proprio lavoro, sia dello spettatore verso l'opera, e, aiutato da occasioni cruciali come la personale alla Sonnabend Gallery di New York nel 1972 e la concomitante pubblicazione della monografia di Celant (**fig. 226**), le molteplici occasioni di antologizzazione e riflessione condotte da sé stesso o da alcuni critici intorno al 1973, l'antologica del 1974 al Museum of Modern Art e l'esperimento video di *Unisono* dello stesso anno, investiga, come nel versetto dei Proverbi sopra citato, il tema della verità e della visione come inesausto motivo di indagine[292]. L'approdo di questa stagione è *Idem*, il volumetto uscito

esplicitamente da Paolini in questo scritto si richiama in realtà a un tema di fortuna del neoclassicismo non certo peregrino in quel momento, basti osservare l'articolata analisi sul parallelismo tra neoclassico e neoconcettuale condotta da Trini su "Domus" nella quale, alla luce delle recenti riscoperte sul neoclassicismo della scuola universitaria romana e della risistemazione operata da Argan, stabilisce la modernità del neoclassicismo come momento di profondo atto critico da parte degli artisti verso il passato, di affermazione di una necessità progettuale del lavoro artistico e di attenzione nuova al razionalismo scientifico, e accoglie lo statuto di Canova a "primo artista moderno" in virtù dell'autonoma importanza del momento esecutivo rispetto al momento ideativo nel lavoro artistico (emersa grazie a una mostra fotografica sulle sue sculture, rispetto alla quale è interessante l'osservazione di Trini sulla distonia tra medium fotografico e oggettività). Da qui, il parallelo con il neoconcettuale muove dal lavoro di Lucio Del Pezzo e di Giulio Paolini, e si allarga poi a comprendere artisti come Kosuth, Barry e Weiner in questi termini: "Molti artisti riuniti sotto questa etichetta negano, per cominciare, di considerare solo i concetti e non gli oggetti: difatti, espongono materiali vari, ivi compresa la scrittura. Non c'è concetto senza opera e viceversa: solo i suiveurs e i commentatori più sprovveduti restano nell'equivoco che basti usare uno strumento (foto, telex, scrittura, ecc.) piuttosto che un altro per fare "concettuale". L'asse delle ricerche è tutt'altro. Anzitutto, nella volontà di isolare con sicurezza il dato "arte", separandolo da contaminazioni estetiche e sociologiche, e di ricostituirne fondamenti in qualche modo "classici": è l'ispirazione anche a verificare con strumenti nuovi i concetti posti dalle avanguardie, vedi le nozioni di ready-made e di tautologia, non per recuperarli, semmai per coinvolgerli nel loro criticismo. In questo, si può parlare di neoconcettualismo. […] L'uso della tautologia e i procedimenti operativi di analisi mostrano solo che ci si preoccupa di verificare come e perché qualcosa è arte. I neoconcettuali, se così vogliamo chiamarli, sono dunque antistoricistici, critici e intellettualistici" (cfr. TRINI 1971c, p. 54).

[292] La mostra alla Sonnabend Gallery, dal 25 novembre al 16 dicembre 1972, presenta nove dipinti di grande formato, tutti centrati su una rielaborazione prospettica di temi, soggetti e opere del passato dell'artista (cfr. DISCH 2008, cat. 232-240, pp. 240-248, 932-934), e non sembra, a conoscenza di chi scrive, lasciare traccia sulla stampa americana: significativamente, a queste tele si aggiunge un altro lavoro, donato a Michael Sonnabend e titolato, da Henry James, *The Sens of the Past* (ivi, cat. 241, p. 249), che è riprodotto anche sulla copertina della monografia di Celant (cfr. CELANT 1972o). La poderosa monografia di Celant, che, sulla base di un'intervista con l'artista e di una estesa raccolta di immagini, tende a ricostruire passo passo l'intera produzione di Paolini, rientra in una logica di documentazione storico-monografica dell'arte contemporanea perseguita da Celant dal 1970, su cui si tornerà nel capitolo conclusivo, anche se non mancano riferimenti all'arte americana estranei al percorso dell'artista ma intesi a renderlo più interessante e appetibile per il pubblico statunitense nell'occasione della personale da Sonnabend (si veda ad esempio l'insistito paragone tra il Paolini degli inizi e Henry Flynt, ivi, pp. 8-13): l'assenza di qualsiasi recensione della mostra sulla stampa americana potrebbe suggerire lo scarso esito raggiunto sotto questo profilo. Il riferimento alle indagini "retrospettive" sul lavoro dell'artista riguarda l'articolo in due puntate di Tommaso Trini su "Data" (cfr. TRINI 1973a-b), o il suo inserimento nel solco di una più ampia storia di circa un secolo e mezzo di arte

per “Einaudi Letteratura” nel 1975, e di cui vale la pena di citare un esempio a dimostrazione del processo maturato dall'artista in quegli anni. Ripensando, a distanza di un lustro, il periodo 1969-70, l'artista ripropone alcune *Note di lavoro* già elaborate per il fascicolo torinese curato da Mirella Bandini nel 1973 per “NAC”, e di nuovo l'apparente citazione sottende una più complessa rielaborazione, nel quale i pensieri della prima stesura vengono attentamente derubricati in favore delle ipotesi più recenti cui l'artista è giunto nel lasso di tempo intercorso. *Note di lavoro* è una sorta di cronologia della propria carriera per periodi, dal 1960 al 1970, che nel 1973 termina così:

> 1969-70 Una mostra, intitolata “Vedo”, è introdotta da un mio breve scritto: “Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli “errori” di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere”. *Vedo* è la decifrazione del mio campo visivo. *Joseph Albers: 2 greys + 2 greens, 1955* è proprio un quadro di Albers. Non è tanto questo quadro in particolare che mi preme esporre, quanto piuttosto l'operazione, propria del senso generale della mostra, di vedere le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni implicazione e direzionalità, per offrirsi come presenza assoluta all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera particolare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un atteggiamento creativo[293].

Nella riproposizione del testo due anni dopo, la citazione della dichiarazione pubblicata in occasione di *Vedo* viene spostata all'apertura della sequenza cronologica, e diverse parti vengono significativamente cambiate:

> 1969-70 L'impossibilità della definizione (perché quel quadro è quel quadro, la sua potenziale estensione o riduzione), le infinite equivalenze interpretative di una dimensione che è pur sempre la stessa (l'esistenza categorica del quadro come tale).

contemporanea condotta nello stesso anno da Marisa Volpi Orlandini (cfr. VOLPI ORLANDINI 1973, pp. 134-151). L'operazione analoga condotta dall'artista stesso riguarda innanzitutto diverse opere dei primi anni Settanta, come la serie *Idem*, che, esplicitamente proposta come regesto delle opere, caratterizza sette lavori realizzati tra 1972 e 1977 (i primi due sono *Idem (regesto delle opere come motivo a punti multicolori)* del 1972 e *Idem II (regesto delle opere come motivo a linee fosforescenti)* del 1972-73, cfr. Disch 2008, cat. 244-245, pp. 252-255, 934-935), e appunto il video *Unisono*, per il quale si rimanda al saggio di Riccardo Venturi in FRANZ-MEINHARDT-VENTURI-VOLPATO 2014, pp. 116-145; inoltre, si ricordino le Note di lavoro pubblicate sul fascicolo torinese di “NAC” (cfr. PAOLINI 1973). Sull'antologica del Museum of Modern Art, dal 13 marzo al 14 aprile 1974, parte della serie *Projects* dedicata alla documentazione della nuova scena artistica internazionale, inaugurata nel maggio 1971 con un'installazione di Keith Sonnier, rimane una recensione – in verità, come prevedibile, molto critica – su “Artforum” (cfr. GILBERT-ROLFE 1974, pp. 69-70).

[293] Cfr. PAOLINI 1973, rist. in BANDINI 2003, p. 64.

> *Francis Picabia: Senza titolo, 1917* è proprio un quadro di Picabia. L'idea è di "vedere" le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni suo attributo di collocazione per offrirsi all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera particolare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un momento creativo[294].

Nei cambiamenti intercorsi si ravvisano altrettante tracce di un gioco intellettuale nel quale Paolini conduce una profonda indagine sul tema della visione che, intesa sia come percezione dell'artista e dello spettatore rispetto all'opera, sia come approccio alla storia dell'arte e della cultura, sposa prospettiva e sguardo retrospettivo nel percorso coerente seguito dall'artista.

II.4.2. Cimenti *di Boetti*

In parte affine ai temi di Paolini sono le pagine riservate ad Alighiero Boetti nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, nelle quali tre piccole immagini disposte verticalmente su ciascuna delle quattro pagine documentano dodici lavori dell'artista dal 1966 in poi: la prima versione di *Lampada annuale* (1966), un disegno di *Tavelle* (con il titolo di *Pavimento*, 1967), *AB : AW = MD : L* (con il titolo di *Jacqueline Kennedy*, 1967), *Manifesto* (1967, ma, come recita la didascalia, "stampato in 800 esemplari nel gennaio 1968"), il pannello verniciato di *8 gennaio 1968* (1968, citato nelle didascalie assieme al gemello *21 ottobre 1968* e ad un *17 aprile 1971* non catalogato[295]), *San Bernardino* (1968, l'immagine dell'artista con le braccia levate e la mano sinistra chiusa a pugno e quella destra aperta pubblicata sul cartoncino d'invito della personale da Sperone dell'aprile 1969, in catalogo con il titolo *Per stare in mezzo occorre prendere un po' a destra e un po' a sinistra*), *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1969), *La luna* (1969), *Una tra le cinque*

[294] Cfr. PAOLINI 1975, p. 43.

[295] Nel catalogo generale si trovano solo i due pannelli con le date riferite al 1968 (cfr. AMMANN 2009, cat. 196-197, pp. 199, 319). Verosimilmente si tratta dei tre pannelli realizzati per Arte povera più azioni povere ad Amalfi, di cui l'artista parla – ricordando effettivamente tre lavori realizzati con riferimento a tre date immaginarie – nell'intervista con Mariella Bandini del settembre 1972, ripubblicata integralmente in BANDINI 2003, p. 30.

possibilità di assenza (1969), un disegno per *EMME I ELLE ELLE E...* (titolato *1970*, 1970), l'azione murale *I, am, AN IN-DIVIDE – YOU – ALL J'M A NO UN (i.e., NUN, NO-UN, NO ONE)* eseguita all'inizio del 1970 ad *Aktionsraum* (**fig. 227**)[296]. L'immancabile ritratto di Boetti eseguito da Piero Gallina nello stesso 1970[297], impiegato dall'artista come immagine-feticcio in molte mostre e pubblicazioni di quel periodo (**fig. 264**), chiude una sequenza di lavori che, se pur lontana dalle modalità dello sguardo retrospettivo di Paolini, offre comunque una ricognizione abbastanza precisa sul lavoro di Boetti: la disposizione delle immagini sembra anzi suggerire una graduale evoluzione che parte dall'oggetto e dal suo farsi immagine per poi superarla in lavori di azione o comunque tesi a un più articolato grado di esistenza, nella quale emergono tutti i motivi propri del lavoro dell'artista, come l'attenzione per l'elemento temporale, la combinazione linguistico-logica di segni di diversi alfabeti verbo-visuali, il gioco crittografico, la messa in discussione della referenzialità dei dati immediati, il tutto connotato dalla cifra costante dell'ironia.

L'approccio ludico che Boetti riserva al proprio lavoro, anche nelle ipotesi più concettuali, trova intorno al 1969-70 alcuni significativi esempi, come la lettera pubblicata, quale suo unico contributo, nel catalogo di *Konzeption/Conception*, nella quale l'artista chiede che gli siano riservate solo due pagine di spessore maggiore rispetto alle altre, dal momento che "dans le Royaume de l'Olinam c'est interdit de publier des livres dont les pages ont une épaisseur moindre de 500 grammes pour mètre carré"[298]. Il motivo del gioco,

[296] Cfr. TORINO 1970c, pp. 48-51. La connessione dell'ultimo lavoro citato e la rassegna di Monaco è tratta dal libro di memorie di Annemarie Suzeau Boetti (cfr. SUZEAU BOETTI 2001, p. 147): la frase è tratta da *Finnegans Wake* di James Joyce, nota all'artista attraverso la sua pubblicazione nel capitolo sul "Confine" all'interno di *Corpo d'amore*, il libro di Norman O. Brown già citato in precedenza, cruciale per Boetti e per tutta quella generazione (cfr. BROWN 1969, p. 187).

[297] Per concentrarci solo sul periodo intorno al 1970, il ritratto del profilo dell'artista viene esposto sia in una personale del maggio-giugno 1970 da Toselli, sia a *Vitalità del negativo* a Roma, e compare anche nei cataloghi, oltre che di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, delle mostre di Lucerna (cfr. LUZERN 1970, pnn) e di Andover dell'inizio del 1971 (cfr. ANDOVER 1971, pnn).

[298] Cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn. Presumibilmente "Olinam" è da intendere come anagramma di "Milano": l'artista infatti trascorre l'autunno del 1969 nel capoluogo lombardo, a casa di un amico, dove insieme a Clino Trini Castelli realizza alcuni video in super8 (cfr. AMMANN 2009, cat. 280-282, p. 246, 323) e successivamente allestisce il "cantiere" del *Dossier postale*. È improbabile che l'artista sia a conoscenza del

inteso sia nella componente del gioco intellettuale, con tutto il repertorio di crittografie e combinazioni enigmistiche, sia nei termini di un ironico distacco dai motivi più diffusi nella pratica artistica di quel momento, caratterizza tutto il lavoro di Boetti, in particolare negli anni intorno al 1970, nei quali l'artista abbandona la misura oggettuale dei lavori del 1966-67 – di un'oggettualità comunque complessa e già messa in discussione da ipotesi di coinvolgimento della casualità nella percezione, come nel caso di *Lampada annuale* – in favore dell'inesausta invenzione di sistemi logici e linguistici articolati, basati su regole che hanno sia la componente aleatoria dell'invenzione sia il rigore della struttura fondata su istruzioni propri di qualsiasi gioco. Le diverse forme o versioni di *Dossier postale*, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* o di *EMME I ELLE ELLE E...* si collocano su una linea tracciata da Boetti già negli anni precedenti, ma ne sviluppano i nodi esattamente nel senso sopra descritto, e in questo recano traccia di un clima culturale che vede nel gioco la misura di una sistematica "a-sistematicità" che di fatto risenta filosoficamente della crisi dei modelli sociali e culturali della fine degli anni Sessanta, con il conforto della pubblicazione nel 1969 delle traduzioni di due saggi sullo statuto filosofico del gioco di Eugen Fink o degli esperimenti letterari di quegli anni. Sul fronte letterario, al di là del lavoro di Borges, i cui sofisticati "giochi" di finzione e di dualità toccano temi ai quali più affine è, come è noto, Paolini, sono episodi come le ricerche del gruppo OuLiPo o, su tutti, *Il giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti, pubblicato nel 1967, ad avvicinarsi al lavoro di Boetti, in virtù di quegli aspetti di combinazione numerico-matematica che rappresentano un motivo di interesse costante per l'artista[299]; sul fronte filosofico, la circolazione dei testi

fatto che il medesimo anagramma viene usato già nel 1818 da un anonimo corrispondente milanese del "Conciliatore", sotto le cui spoglie presumibilmente si cela Silvio Pellico (cfr. BRANCA 1965, pp. LXI, 357, 508).

[299] Su un confronto tra Boetti e il lavoro dell'OuLiPo, cfr. GODFREY 2011, pp. 141-153. *Il giuoco dell'oca* (cfr. SANGUINETI 1967), seconda prosa di Sanguineti, è strutturato per 111 brevi "capitoli", tanti quante sono le caselle del gioco eponimo, apparentemente autonomi l'uno dall'altro, così da consentire al lettore la possibilità di leggere solo alcuni di essi, seguendo eventualmente le regole del gioco. Per lo scrittore temi di gioco legati all'immagine del labirinto o della riformulazione dei segni (si veda il già citato *Laborintus*,

di Fink in ambiti molto vicini all'artista è dimostrabile[300], e anche qualora non legga direttamente le complesse trattazioni del filosofo tedesco, il senso dell'operazione di Boetti trova in queste parole un preciso clima di riferimento:

> In rapporto al corso della vita e alla sua dinamica inquieta, alla sua oscura problematicità e al suo riferimento al futuro che continua a inseguire, il giocare ha il carattere di "presente" acquietato e di autarchia di senso – rassomiglia ad un' "oasi" di gioia raggiunta nel deserto del nostro ulteriore tendere e della nostra tantalica ricerca. Il gioco ci rapisce. Giocando siamo per un po' di tempo liberati dall'ingranaggio della vita […]. Spesso si dice che il giocare sia un fare ed agire "privo di scopo", "libero da scopo". Questo non è vero. Come azione complessiva il gioco è determinato finalisticamente e nei suoi singoli momenti del suo procedere ha di volta in volta scopi particolari che si combinano insieme. Ma lo scopo immanente del gioco non è, come gli scopi delle altre azioni umane, progettato per lo scopo finale più alto. […] Sono proprio l'autosufficienza pura e il senso in sé chiuso dell'azione ludica a far chiaramente apparire nel gioco una possibilità del soggiorno umano nel tempo, dove questo non ha l'impeto distruttivo e dissipatore, ma piuttosto concede indugio ed è per così dire un lampo di luce dell'eternità. […] Il gioco dona presente […] Gioco è attività e creatività – e tuttavia è vicino alle cose eterne e alla quiete[301].

Il gioco come attimo di presente nel quale l'assenza di fini esterni rende l'azione in sé autonoma, e sospende perciò il corso direzionato del tempo in una sorta di eterna quiete: la possibilità di autocoscienza dell'azione, del gesto e del tempo che il gioco ha in sé è esattamente ciò che motiva il costante elemento ludico del lavoro di Boetti, e ciò che rende suggestiva la trattazione di Fink è la dimostrazione della necessità ontologica del gioco all'esistenza umana, svincolando l'elemento ludico da qualsiasi automatica annessione alla fanciullezza, e affermando la necessità dello humour come elemento stilistico per trattare del gioco, che "trae astutamente fuori il magico senso nascosto delle parole e delle cose in sorprendenti giochi verbali"[302]. I corollari che Fink desume da questa trattazione – la significatività del gioco, come necessità di un senso interno alle azioni, la componente

precedente a *Il giuoco dell'oca*) sono fortemente suggestivi, come ribadito, in anni più recenti a quelli di interesse nel presente lavoro, ne *Il giuoco del Satyricon*, edito nella collana "Einaudi Letteratura" nel 1970 (cfr. SANGUINETI 1970). Sul retroterra letterario di Boetti, si rimanda all'intervista con Bonito Oliva del 1973, pubblicata in BONITO OLIVA 1984, p. 226.

[300] Si è visto che Pistoletto ne *L'uomo nero* cita il libro *Oasi della gioia*, pubblicato da Marcello Rumma (cfr. FINK 1969a; PISTOLETTO 1970, rist. in PISTOLETTO 1989, p. 55). D'altro canto, Marisa Volpi Orlandini cita la prefazione di Jean Michel Remy all'altro saggio di Fink sul gioco pubblicato da Lerici sempre nel 1969 (cfr. FINK 1969b) nel testo per la mostra *Vedo* di Paolini alla Galleria Notizie (cfr. TORINO 1970b, pnn).

[301] Cfr. FINK 1969a, p. 37-39.

[302] Ivi, p. 26.

sociale del gioco come azione necessariamente di comunità, coinvolgente chi compie l'azione e l'eventuale spettatore, l'elemento della regola, del vincolo, non immutabile, ma accettato dai partecipanti, la possibilità, sotto la specie dell'invenzione, che qualsiasi forma ed elemento, naturale o artificiale, sia strumento di gioco, ossia immagine, figura di ogni realtà esistente, l'inevitabile dualismo tra il giocatore come persona reale e il ruolo che necessariamente chi gioca pone su di sé come maschera, e il conseguente sdoppiamento tra mondo reale e realtà inventata nel gioco[303] – offrono altrettante possibilità interpretative al lavoro dell'artista italiano, incentrato su molti dei motivi ora elencati, accomunati dallo spunto originario di ciò che il gioco è, ossia "una rappresentazione simbolica dell'esistenza umana, che in ciò si autointerpreta"[304], e tesi alla creazione di un complesso grado di "apparenza", dove il prodotto dell'immaginario è vissuto e si svolge in termini di assoluta realtà.

L'artista stesso esplicita questo approccio nel *Besprechungsvortrag* che, con la collaborazione di Tommaso Trini, propone l'11 aprile 1970 dalle ore 20 a Monaco nel contesto di *Aktionsraum*[305]. La partecipazione alla rassegna tedesca offre una visione

[303] La più articolata trattazione di questi temi è in FINK 1969b.
[304] Cfr. FINK 1969a, p. 50.
[305] Si è già accennato alla rassegna di Monaco in merito a Penone: organizzata a partire dall'ottobre 1969 come serie di azioni affidate a diversi artisti da un comitato composto da Eva Madelung, Peter Nemetschek e Alfred Gulden, vede il coinvolgimento, dall'Italia, di Boetti, Fabro, Penone e Salvo. Boetti, appoggiandosi alla galleria di Heiner Friedrich, organizza diversi interventi, tra cui una "conferenza di presentazione" conclusa con queste parole: "Il simbolismo filtra la presenza come l'assenza. Bisogna sempre vedere tre gradi di verità con lo stesso spirito. Ad esempio: le cose sono reali, le cose sono irreali, le cose non sono né reali né irreali. Così come nella matematica lo zero è da considerarsi come un simbolo […]. La perdita dell'oggetto è la perdita del mondo oppure la condizione per ogni creazione. La creazione è dentro o fuori dal vuoto. La creazione dal nulla. L'irreale sorge a noi dal sonno della realtà. L'immaginazione è un artista migliore dell'imitazione" ("Der Symbolismus vermittelt die Gegenwart wie die Abwesenheit. Man muß immer drei Wahrheiten mit demselben Geist sehen. D.h.: Die Dinge sind real. Die Dinge sind irreal. Die Dinge sind weder real noch irreale. So, wie in der Mathematik die Null als ein Symbol betrachtet wird. […] Der Verlust des Objekts ist der Verlust der Welt oder die Voraussetzung für jede Schöpfung. Die Schöpfung ist in oder außerhalb der Leere. Die Schöpfung aus dem Nichts. Das unwirkliche weckt uns aus dem Schlaf der Wirklichkeit. Die Einbildungskraft ist ein besserer Künstler als die Nachahmung". A. Boetti, *Besprechungsvortrag*, MÜNCHEN 1971a, p. 118. Traduzione mia. L'intervento di Boetti è presentato da un foglio che reca una riproduzione di *Gemelli*, pubblicato ivi, pnn). Significative in questo senso le parole con le quali Tommaso Trini mette a fuoco le "forme-gioco" del lavoro di Boetti e tutte le implicazioni cruciali di questo approccio nel suo lavoro, cfr. TRINI 1972b, p. 56.

d'insieme su molti dei motivi caratteristici del lavoro di Boetti intorno al 1970, ripresi anche in altre occasioni, come nel caso già ricordato di *I, am, AN IN-DIVIDE – YOU – ALL J'M A NO UN (i.e., NUN, NO-UN, NO ONE)*, un'azione di trascrizione su una parete di due serie identiche di parole, ciascuna con una mano, in sequenza speculare l'una all'altra (**fig. 228-229**), di cui il catalogo della rassegna riporta l'immagine dell'artista mentre scrive *Punto puntino zero goccia germe*[306]; come visto per il primo caso, anche in quest'ultimo le parole sono tratte dal libro *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, volume cui già si è fatto cenno in precedenza, scritto nel 1966 dallo scrittore e studioso statunitense, di impostazione marxista "eretica" e nutrita di cultura classica e temi freudiani, all'epoca appena trasferitosi alla University of California, Santa Cruz, e tradotto in Italia nel 1969, un testo di riferimento cruciale per la generazione "in rivolta" dei tardi anni Sessanta[307]. Incentrato sull'analisi dell'eros in senso lato, come dimensione più autentica, creativa e liberatoria dell'istinto umano, punto di partenza necessario per qualsiasi rivoluzione che voglia sovvertire le strutture socio-politiche necessariamente repressive, il volume si compone di brevi paragrafi intessuti di continue citazioni e prelievi dalle fonti più disparate, dal mondo classico alla cultura orientale, e rappresenta perciò per Boetti una fonte continua per la propria "rapace" pratica di citazione e prelievo di motivi, spunti e ispirazioni per il proprio lavoro[308]. Ad esempio, il *Besprechungsvortrag* di

[306] Cfr. MÜNCHEN 1971a, p. 117. Si ricordi che il contenuto del video che Boetti realizza nel settembre 1970 per *Identifications* di Gerry Schum, di cui si è trattato in precedenza, è la scrittura su un muro specularmente con entrambi le mani della data di esecuzione dell'azione stessa.

[307] La citazione compare ben due volte nel libro: "Sanscrito bindu: «Questa parola, che ha molti significati, come "punto, puntino, zero, goccia, germe, seme, sperma"...è il punto dal quale hanno origine e nel quale tornano a essere una sola cosa lo spazio interno e lo spazio esterno». Il pensiero, poesia, è una cellula o seme; un germe di pensiero vivente: che dal nulla cresce a maturazione. Invece del morto bosco dei sistemi, l'albero della vita; ramificazioni; pensieri frondosi appena cresciuti con piacevole dolore" (cfr. BROWN 1969, p. 222); "Creazione dal nulla. Il tempo e lo spazio si integrano in quella finale unità a forma di punto, *bindu*: punto, puntino, zero, goccia, germe, seme, sperma. L'oudad primordiale" (ivi, p. 303). Una riprova dell'importanza dei libri di Brown nel dibattito culturale italiano si può trovare ad esempio nell'articolo del critico letterario Claudio Altarocca pubblicato su "D'Ars Agency" nel 1969, nel quale i libri dell'americano vengono valutati nell'ambito dell'attenzione ai temi psicanalitici in chiave sociale dell'editoria italiana recente (cfr. ALTAROCCA 1969-1970, pp. 171-172).

[308] Sull'importanza del libro di Brown in Boetti, unitamente ad altri libri come *Siddharta* di Hesse o *Exercises*

Aktionsraum non è altro che un centone di citazioni prelevate dalle pagine del libro di Brown[309], mentre le pagine riservate all'artista nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* sono occupate da disegni elementari di segni quasi primordiali accompagnati ciascuno da una frase di Boetti e una citazione tratta dal libro di Brown, nell'ordine: una circonferenza aperta è accompagnata dalla didascalia "grembo, grotta, caverna, cordone ombelicale, concavo e convesso, labirinto" e da una citazione da Ben Jonson; una specie di spirale abbozzata con un ricciolo al termine di una circonferenza chiusa è descritta come "Assenza e presenza. Orbita. Aperto è rotto" e da una frase di William B. Yeats (**fig. 230**); a una "x" segue il commento "La clessidra. Il punto tempo. La colonna senza fine di Brancusi. Quando la destra diventa la sinistra e la sinistra la destra" e un passo da Geza Roheim; infine, il segno dell'infinito è commentato come "Doppio zero uguale infinito" e alcuni versi di Gerard M. Hopkins[310]. I commenti dell'artista ripropongono alcuni temi nodali del proprio lavoro – dai motivi del tempo e dell'assenza/presenza allo scambio tra la mano destra che scrive e la sinistra che disegna – tutti fondati sui due assi portanti della ricerca di Boetti, ossia la dualità e il gioco (immagini come il labirinto e la clessidra

de style di Queneau, sono illuminanti le parole e le immagini pubblicate da Agata Boetti, cfr. BOETTI 2016, pp. 61-69.

[309] Cfr. MÜNCHEN 1971a, pp. 116-118. In particolare, Boetti riprende alla lettera molti passi dell'ultimo capitolo del libro di Brown, il più suggestivo, dedicato al "Nulla", cfr. BROWN 1969, pp. 297-307. Accompagnano il testo cinque citazioni di natura molto diversa: l'espressione "Il meglio è nemico del bene" fittiziamente attribuita, con gusto per il gioco combinatorio, all'evoluzionista Konrad Lorenz; la frase di Whitehead sull'ottusità della natura è prelevata dal capitolo "Compimento", e da una importante stigmatizzazione del letteralismo rispetto al potere dello spirito attivato dal simbolo (ivi, p. 258); l'altro detto "piove sempre sul bagnato" riferito ad Adelina Marchisio, cioè la madre dell'artista stesso; la già ricordata frase "Per stare in mezzo occorre prendere un po' a destra e un po' a sinistra" riferita a Boetti stesso; la frase "l'universo è un quadrato senza angoli", altra invenzione boettiana da lui riferita a un fantomatico filosofo cinese Li-poy-tai-ana (cfr. MÜNCHEN 1971a, p. 116). Il gioco tra autobiografismo e citazioni colte, tra reale e fittizio, che ispira la scelta delle cinque citazioni è nuovamente un tratto distintivo del lavoro dell'artista.

[310] Cfr. LUZERN 1970, pnn. Le citazioni in questione sono: sotto il disegno della circonferenza aperta, "Poiché tutte le azioni dell'umanità non sono che un labirinto o dedalo, così siano intrecciate le vostre danze" da *Pleasure reconciled to Virtue* di Ben Jonson (dal capitolo "Natura" di BROWN 1969, p. 52); sotto la spirale, "Nulla può essere unico e intero che non sia stato lacerato" da *Crazy Jane Talks with the Bishop* di W.B. Yeats (dal capitolo "Unità", ivi, p. 99); sotto la "x", "L'uomo sta costituzionalmente cercando ciò che è costituzionalmente impossibile" da *The Origin and Function of Culture* di Geza Roheim (dal capitolo "Trinità", ivi, p. 87); sotto il simbolo dell'infinito "La notte dà luce alla notte, la doppia oscurità, o negazione della negazione" da *The Habit of Perfection* di G.M. Hopkins (dal capitolo "Giudizio", ivi, p. 278).

richiamano a quella sfera semantica sopra presentata).

Già dal 1967 Boetti fa del gioco un motivo privilegiato del proprio lavoro, ma è intorno al 1969-70, e sempre attraverso il contributo della lettura di *Corpo d'amore*, che diviene la chiave per quel superamento dell'oggetto nei termini di una più complessa invenzione di sistemi e di una più matura concezione della serialità cui si è accennato in precedenza: non è un caso se nell'ottobre del 1970 l'artista presenta da Toselli a Milano cinquanta copie del suo famoso *Manifesto* del 1967, che della logica combinatoria del gioco è forse il primo importante avvertimento da parte dell'artista (**fig. 231**)[311]. Il tema del tempo del gioco, inteso come tempo auto-significante e sottratto alla concezione progressiva e finalistica del tempo della vita, determina ad esempio la serie di lavori cui, tra 1969 e 1970, l'artista più spesso affida la propria immagine pubblica, ovvero *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, calco, come noto, del titolo della raccolta di dodici concerti di Vivaldi raccolti tra 1723 e 1725 – tra i più suonati, data l'inclusione delle *Quattro stagioni*[312] – sotto cui si raggruppano lavori su carta quadrettata di diverso formato, connotati dall'azione di paziente ricalco a matita da parte dell'artista, poi affidato a collaboratori, dell'intera griglia di quadretti, inizialmente con matita nera, poi con la matita rossa-blu alternando tratti di entrambi i colori[313]. Il dato temporale è l'elemento distintivo

[311] Le versioni di *Dama*, i primi lavori *Senza titolo* con gli adesivi colorati e *Uno bleu uno giallo*, solo per citare alcuni esempi, dimostrano quanto già nel 1967 l'artista fosse interessato al tema del gioco (cfr. AMMANN 2009, cat. 103-115, pp. 158-162, 313). Il caso forse più celebre, per quanto non compiuto, è quello del Parco magico, pensato da Boetti come installazione di lavori suoi e di altri artisti su una collina vicino ad Ivrea (è documentato in un raro articolo su "Bellezza", per la cui segnalazione ringrazio Valentina Pero, cfr. POGGI 1968). Riguardo al *Manifesto*, si tratta come noto di una lista di sedici nomi di altrettanti artisti allora a vario titolo gravitanti attorno alla Galleria Sperone (molti torinesi – alcuni coinvolti in *Con temp l'azione* – ma anche Pascali e Schifano), accompagnati ciascuno da una serie di simboli disposti secondo un cifrario segreto la cui chiave è tuttora depositata presso uno studio notarile, ed è realizzato nel 1967 in ottocento esemplari, cinquanta dei quali, recuperati da Clino Trini Castelli, vengono firmati dall'artista ed esposti appunti da Toselli nel 1970 (cfr. AMMANN 2009, cat. 151, pp. 178-179, 315; la mostra è recensita in TRINI 1970i, p. 56).

[312] La fama delle composizioni di Vivaldi è tale che non ha senso condurre una ricerca di fonti precise, soprattutto considerando l'amore per la musica di Boetti, raccontato con grande vivacità da Agata Boetti nella sua recente biografia del padre, per la cui segnalazione ringrazio Valentina Pero, cfr. BOETTI 2016, p. 43.

[313] Sulla genesi e la struttura della serie di quelli che l'artista chiama "quadratini", cfr. l'intervista del 1973 con Achille Bonito Oliva, in BONITO OLIVA 1984, pp. 226, 230.

della serie fin dall'inizio, quando una prima versione viene presentata a *When Attitudes Become Form*, poi a *Prospect 69*, nello spazio della Galleria Sperone, e infine alla già più volte citata collettiva dell'ottobre dello stesso anno alla medesima galleria (**fig. 232-233**): il titolo completo di questo lavoro riporta anche un dato – *42 ore* – relativo al tempo impiegato per ricalcare meticolosamente e secondo parametri di movimenti ben precisi i quadretti dei fogli, mentre alcune recensioni di queste mostre riportano anche la presenza di un nastro registrato con la voce dell'artista che conta a intervalli regolari numeri corrispondenti al numero di quadretti e di segni, e in sottofondo il rumore del gesto sopra i fogli di carta[314]. A quanto pare, la prima attestazione nota del titolo *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* si ha in occasione di *Gennaio 70*, dove l'artista presenta un'altra versione del lavoro, composta da sei fogli di formato più grande e orizzontale, e verosimilmente a questo punto priva del supporto audio dei primi esemplari[315]: può essere che il titolo accompagni da subito questa serie di lavori, e sia documentato solo a partire dalla rassegna bolognese, oppure può anche darsi che esso si imponga in concomitanza con il cambiamento intercorso nella presentazione dell'opera, a sottolineare quel rapporto tra aleatorietà dell'invenzione e necessità della regola nella cui tensione sta la carica liberatoria dell'individualità artistica di Boetti, rilevata fin dalle prime testimonianze critiche

[314] Il lavoro, per ora non rintracciato, è catalogato in AMMANN 2009, cat. 240, pp. 224, 321. La presenza a Berna non risulta né dal catalogo né dallo studio relativo di Christian Rattemeyer, mentre è citata da Tommaso Trini nella sua recensione su "Domus", dove un dettaglio dell'opera è anche pubblicato ("unico artista a lavorare sui segni, Boetti […] ricalca a matita la geometria di un foglio quadrettato con ossessione quasi paranoica, registrando il suono e il ritmo dell'operazione", cfr. TRINI 1969h, pp. 48, 50). Affine alle parole di Trini è la segnalazione del lavoro da Sperone in ottobre, per opera di Mirella Bandini su "Gala": "Alighiero Boetti [presenta] il ricalco a matita di grandi fogli quadrettati e l'equivalenza in tempo di lavoro, inoltre la registrazione della sua voce che conta da 1 a 86 e da 87 a 1" (cfr. BANDINI 1969a, p. 66). Sulla presenza di Boetti a *Prospect 69*, cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 10. La didascalia precisa del lavoro, composto da otto fogli, titolato solo *42 Hours* e comprensivo del nastro registrato, si ritrova in occasione della sua pubblicazione nel catalogo della mostra *Eight Contemporary Artists* curata da Jennifer Licht al Museum of Modern Art di New York, dove però non risulta esposto (cfr. NEW YORK 1974, p. 14).

[315] "Alighiero Boetti presenta […] sei studi per «cimento dell'armonia e dell'invenzione»" (cfr. BANDINI 1970a, p. 41). Sulla partecipazione dell'artista alla mostra bolognese, e sul video realizzato in quell'occasione, si vedano i paragrafi relativi nel presente capitolo.

sull'opera (**fig. 257**)[316]. Sarà per questo che, di tutti i lavori pubblicati nelle pagine dedicate all'artista in *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, l'unico del quale la didascalia si preoccupi di rilevare la corrispondenza delle dimensioni dell'immagine alla grandezza naturale del lavoro sia proprio un particolare di un'altra versione di *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*[317], e che significativamente l'artista, presentando il proprio lavoro recente, ne parli in questi termini:

> Dietro il lavoro degli "Arazzi" […] vi è il tempo, come nei "Quadratini", dove vi era una base talmente astratta, talmente perfetta, che dava la possibilità di spaziare enormemente in quel campo. Cioè, dato un foglio di carta quadrettata e una regola, l'unica, che è quella di ricalcare i quadratini, le possibilità che hai di farlo sono enormi e soprattutto coinvolgono il tuo atteggiamento, le tue attitudini; allora scopri che cerchi di agire sempre da un punto di vista un po' razionale. Perché, vedi, gli artisti alternativamente si sono presi un modulo e su di esso hanno lavorato; invece il problema nuovo di essere artisti adesso è avere una base, che non sia il prodotto artistico, ma l'idea, e allora... l'idea la puoi attuare con tanti mezzi, che puoi prelevare da quelli che esistono già e ti vanno bene. […] Infatti è un "cimento", con l'unica regola che è quella di ricalcare tutte le cose. Vi sono tante possibilità immaginabili e possibili di ricalcare dei quadratini in modi diversi. Avendo uno spazio sul quale agire – e puoi averlo anche minimo, quasi niente – vale a dire una matita e un pezzo di carta quadrettata, è necessario darsi una regola, decidere se vuoi ricoprire metà della superficie o tutta. A questo punto vi è il "Cimento": perché, se lo spazio è piccolo, le possibilità sono enormi; potresti farlo in centomila modi, uno diverso dall'altro, e anche in uno spazio così limitato viene fuori con quale sentimento e con quale cultura mentale l'hai fatto. È un cimento, anche di atteggiamento. Per me è stato un fatto individuale, di prendere un campo d'azione più limitato, dopo "Shaman-Showman" […]. A questo punto, allora, ti prendi uno spazio piccolissimo, veramente povero nel

[316] Si vedano ad esempio le parole con le quali Bonito Oliva insiste sull'affermazione della libertà individuale nei continui scarti all'interno del proprio percorso di artista da parte di Boetti, nell'articolo per il fascicolo "italiano" del 1970 di "Opus International" trattato in apertura del presente capitolo, dove è riprodotta la medesima immagine del *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* sopra citata (cfr. BONITO OLIVA 1970a, pp. 32-33). Sempre Bonito Oliva, nell'ampia recensione di *Gennaio 70*, presenta la versione del *Cimento* lì esposta come "alcuni fogli su cui sono registrati i percorsi emotivi della sua mano-matita, secondo un ordine tendente a restituire il fiato e la presenza continua dell'autore" (cfr. BONITO OLIVA 1970b, p. 75). Il critico di fatto interroga in merito l'artista a partire da questa concezione del suo lavoro, nell'intervista del 1973 pubblicata in BONITO OLIVA 1984, pp. 226-234.

[317] "Cimento dell'armonia e dell'invenzione, 1969, 11 fogli di cm. 100 x 70 (particolare a grandezza naturale, cm. 7,5 x 7,5)" (cfr. TORINO 1970c, p. 49, pnn). L'immagine pubblicata ricorda molto da vicino le immagini presentate nel catalogo di *Gennaio 70*, le quali a loro volta sembrano affini, come già ricordato, all'opera catalogata con il titolo *Il sistema decimale fa acqua da tutte le parti* (cfr. AMMANN 2009, cat. 254, p. 230: il titolo è apposto dall'artista sul lavoro stesso, assieme alla datazione "dicembre 1969"), un collage di quattro ritagli di carta contenenti il numero di quadratini della normale quadrettatura del foglio protocollo necessari per rappresentare rispettivamente le quantità numeriche di 1, 10, 100 e 1000. Non si tratta delle stesse quadrettature pubblicate nel catalogo bolognese perché i quadratini sono disposti in maniera diversa (cfr. BOLOGNA 1970, pnn), tuttavia la necessità di rispettare le dimensioni originali del lavoro nella sua riproduzione, così da non falsare il rapporto con lo spazio della pagina, accomunano sia l'occorrenza bolognese sia quella torinese. Sull'ossessione e i primi studi di Boetti sul numero 1000, cfr. BOETTI 2016, pp. 114-117.

> senso della semplicità, come un foglio di carta quadrettata, e costruisci una regola iniziale che ti soddisfi, e ti trovi a cimentarti in una cosa che più è piccola più ti dà una libertà d'azione individuale, incredibile, una possibilità di indagine, di informazione[318].

La lunga citazione illumina la crucialità che l'artista in prima persona attribuisce a questi lavori: da un lato, il proseguimento di quel rispecchiamento tra individualità libera dell'artista e individualità dell'opera – in questo senso, l'opposto della tensione all'oggettivo o all'assoluto di Paolini ("Io non sono il quadro") - e dall'altro, quel superamento dell'orgia di forme e materiali degli anni precedenti su cui Boetti insiste a più riprese, individuando nel *Cimento* la via d'uscita dai "barocchismi" e dal pericolo di degenerazione in mero spettacolo del lavoro artistico suo e di altri poveristi intorno al 1967-68[319]. Riportata sul piano della serie, l'azione compiuta nell'opera inquadra una formula di variazione sottile all'interno della ripetizione modulare del gesto che non sfugge a taluni commentatori del tempo – è il caso di Jean-Christophe Ammann nel testo di presentazione di *Processi di pensiero visualizzati*, dove Boetti espone una versione del *Cimento*[320] (**fig. 234**) – e che può

[318] Alighiero Boetti, intervista con Mirella Bandini, settembre 1972, in BANDINI 2003, pp. 33, 35-36 (in minima parte pubblicata in BOETTI 1973, p. 5).

[319] "[il 1968] Sì, certamente stimolava di più, però si andava incontro a pericoli terribili: fare delle cose che, in fondo, non erano tanto importanti. Accadeva questo: il senso di essere lo shaman un po' stregone diveniva lo showman che prendeva oggetti di uso quotidiano e li riuniva in una situazione un po' diversa. Mentre Pascali è andato a spaccarsi la testa con la moto, io... sono andato a spaccarmi la testa con i «Quadratini»! […] Ho ricominciato a lavorare nello stesso clima del 1966-67, cioè calvinista, senza colori, senza forme, poi nel 1969, con i «Quadratini»" (BANDINI 2003, pp. 38-39, 40).

[320] Sulla versione del *Cimento* presentata a Lucerna, si rimanda all'appendice B. Così Ammann presenta Boetti in catalogo: "Boetti lavora preferibilmente con elementi standardizzati, dunque la ripetizione della forma nel contesto di un'opera può essere condotta sistematicamente in un'unica direzione, oppure si è sottoposto un principio di variazione complesso e secondo regola. È evidente nel 1968 nella replicazione di fasci di tronchi di legno dipinti [*Legnetti colorati*, noto anche come *Aiuola* del 1968], nella copertura di un pavimento con dei sassi, in un raggruppamento verticale di tubi di ferro [*Mazzo di tubi* del 1966 o 1967], in un accatastamento quadrato di pali squadrati di ferro [si riferisce a *Catasta* del 1966], in una stratificazione di diversi materiali colorati dalla sezione quasi tellurica [i *Cubi* del 1968] etc. Il principio della ripetizione complessa può però essere espresso anche in un altro modo; ad esempio nella lampada che si accende solo una volta l'anno [la *Lampada annuale*]. - La realizzazione del tema accade oggi in modo decisamente astratto. Su una superficie di carta lunga 20 metri ha trasferito sistematicamente, con degli adesivi circolari, una semplice figurazione di colore e forma in una combinazione che si fa sempre più complessa, senza tuttavia modificare la regola" ("Boetti arbeitet mit Vorliebe mit genormten Elementen, d.h. die Wiederholung der Form innerhalb dem Zusammenhang eines Werkes kann entweder systematisch in einer Richtung durchgeführt werden oder sie wird einem komplexen, gesetzmässigenVariationsprinzip unterworfen. Das zeigte sich 1968 in der Wiederholung von bemalten Holzscheitbündel, im Auslegen des Bodens mit Steinen, in einer vertikalen Gruppierung von Eisenröhren, in einer quadratischen Aufschichtung von Vierkantschächten aus Eisen, in einer Schichtung von verschieden farbigen Materialien zu einem quasi tellurischen Querschnitt u.s.w. Das Prinzip der komplexen Wiederholung kann aber auch auf andere Weise zum Ausdruck kommen; z.B. in der Lampe die nur einmal im Jahr aufleuchtet. - Die Umsetzungdes Themas

far ipotizzare che l'approdo “astratto” di questa serie di disegni, e la radicale riconfigurazione del gesto stesso del disegno come messa a nudo di una superficie e verifica delle sue basilari possibilità spaziali, si fondi da un lato sul comune alveo di ricerche artistiche sul grado zero dell'espressione di inizio anni Sessanta, condiviso da molti degli artisti della generazione di Boetti, e possa dialogare dall'altro con certe esperienze internazionali, come i lavori di Art & Language, dal confronto con le quali si può precisamente misurare la distanza di approccio dell'artista italiano, al di là dell'affinità di motivi formali[321](**fig. 235-236**).

---

erfolgt heute auf bedeutend abstraktere Weise. Auf einer Papierfläche von 20 m Länge hat er mit selbstklebenden Kreisflächen eine einfache Farb- und Formfiguration systematisch in eine stets komplexer werdende Kombination überführt, ohne jedoch das Prinzip zu verändern”. J. C. Ammann, *Zur Ausstellung*, LUZERN 1970, pnn, traduzione mia).

[321] Proprio in merito all'esecuzione dei *Cimenti*, Boetti racconta a Bonito Oliva che “le prime volte facevo io stesso, poi li affidavo ad altri come segno da ripetere (un problema anche gestaltico), perché ormai avevo capito quale era il mio problema con i quadratini. Avrei potuto invece specularci sopra, come può fare Stella, anche i suoi disegni nascono da lì, dall'eliminazione, come per Carl Andre. Il mio errore spesso è stato di non aver accettato nel mio lavoro la dimensione bidimensionale-concettuale (cioè di testa), e di aver voluto farne delle cose al di là di un fatto puramente visivo” (BONITO OLIVA 1984, p. 230). Il riferimento ad Art & Language è relativo a *Map of an area 12" x 12" indicating 2,304 ¼" squares (Map of Itself)*, lavoro realizzato da Atkinson e Baldwin all'interno della serie delle mappe del 1967, dove la mappatura di una griglia di quadretti viene tautologicamente presentata attraverso una griglia delle dimensioni reali di una quadrettatura (RORIMER 2001, pp. 105-108): l'attenzione con la quale ad esempio del particolare di *Cimento* pubblicato nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* viene indicata la misura rispetto alle proporzioni reali si avvicina all'esattezza cercata nel titolo del lavoro del duo britannico, anche se la dose di manualità e di temporalità dell'opera di Boetti la rende a conti fatti radicalmente opposta all'altra (medesimo discorso vale anche per il confronto tra *Map not to indicate* e *Formulazione di forme* del 1967, cfr. MESSINA 2013, pp. 212-213, dove si chiarisce anche la difficoltà a stabilire filologicamente fonti e contatti tra questi artisti a quelle date). Sperone espone proprio quella serie di lavori di Art & Language alla prima personale italiana nella sua galleria nel 1971, significativamente subito prima di esporre *12 forme dal 10 giugno 1967* dello stesso Boetti (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 199-200), e può darsi che siano già noti negli anni precedenti, attraverso magari un'edizione di *Prospect*, ma, in ogni caso, si possono tracciare anche altre ipotesi di confronto: il foglio quadrettato richiama immediatamente il motivo del progetto che, come noto, è oggetto di ampia ricognizione nell'ambito del concettuale, come dimostra la sezione appositamente dedicata nel catalogo di *Op Losse Schroeven* (cfr. AMSTERDAM 1969, pnn), dove i casi in cui il disegno a mano libera crea una sottile tensione rispetto alla griglia rigida dei quadretti si avvicinano molto al senso del lavoro di Boetti. Sotto questo profilo, un eventuale sguardo a Sol LeWitt misura la medesima distanza, anche se punti di dialogo si possono riscontrare nella concezione del disegno come azione temporalmente connotata di visualizzazione di una superficie e nella possibilità stessa che eventuali aiuti intervengano nella sua esecuzione: una fonte suggestiva potrebbe essere rappresentata dalle pagine dedicate ai progetti di LeWitt, unitamente a quelle di Robert Barry e alle frasi su foglio quadrettato di Lawrence Weiner, pubblicate nello *Xerox Book* di Seth Siegelaub (cfr. SIEGELAUB 1968, pnn), la cui circolazione in Italia nel 1969 è nota e che costituisce un confronto importante per Boetti anche per i progetti xerografici. Non si dimentichi inoltre che intorno ai primi mesi del 1969 i nuovi disegni di LeWitt, basati sull'attivazione di moduli quadrati di superficie, vengono documentati su riviste internazionali certamente note in Italia (cfr. LEWITT 1969, in un numero interamente dedicato alla stagione recente dei minimalisti) e che le dichiarazioni dell'artista americano sulla separazione tra artista e società nell'inchiesta sulla situazione francese e statunitense di Annina Nosei e Otto Hahn per “Metro” già del 1968 presentano diversi punti di vicinanza alle posizioni

Un dato di effettivo confronto tra Boetti e certa ricerca concettuale internazionale, soprattutto statunitense, risiede semmai in un altro aspetto del suo lavoro, emerso quando, ad esempio, a *Gennaio 70*, l'artista presenta insieme a un *Cimento*[322] anche una parte di *Dossier postale*[323] e "la documentazione fotostatica della 'breve passeggiata di un pulcino su una Rank Xerox mod. 3600, la mattina del 29.1.70'"[324]. Proprio nel 1969 Boetti comincia a lavorare con la macchina fotocopiatrice e a creare lavori in xerografia, a cominciare da *Autoritratto* (**fig. 237**), una serie di dodici ritratti xerografici del volto dell'artista colto in gesti che – in un suo speciale alfabeto muto – identificano altrettante lettere che compongono la parola del titolo[325]: l'impiego della macchina Rank Xerox come strumento in grado di registrare movimenti e forme con l'immediatezza di un gesto che accelera il processo creativo e aumenta il grado di "trasparenza" della superficie del foglio rispetto all'azione compiuta, nonché come fattore di "sdoppiamento" tra l'azione dell'artista e l'automatismo del processo di registrazione (e l'accezione tautologica della duplicità è notoriamente cruciale in Boetti), si confronta chiaramente con la grande attenzione, ben nota in Italia, che un certo filone del concettuale statunitense rivolge al medium xerografico (dallo *Xerox Book* (**fig. 238**) alla mostra *Software* alla stessa *Information*) come strumento della comunicazione capace di incarnare nuove istanze artistiche e sociali[326].

dell'artista italiano (cfr. NOSEI WEBER-HAHN 1968, pp. 44-45). Sul confronto con gli artisti internazionali, si veda anche il saggio di Lynne Cooke in MADRID-LONDON-NEW YORK 2012, p. 21.

[322] Cfr. AMMANN 2009, cat. 252, pp. 229, 322.

[323] "Boetti ha esibito una quantità di lettere inviate da alcune persone in posti immaginati", cfr. BONITO OLIVA 1970b, pp. 72, 75.

[324] Cfr. BANDINI 1970a, p. 41. Sull'identificazione del lavoro, vedi *supra*, pp. 144-145.

[325] Cfr. Ammann 2009, cat. 264, pp. 235, 322. Una versione dell'opera viene esposta alla personale dell'artista da Sperone nel luglio 1971 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 199; viene citato nella recensione della mostra firmata da Angelo Dragone su "Stampa Sera", cfr. DRAGONE 1971). Il lavoro, e più in generale l'autentica passione di Boetti per la macchina Rank Xerox, sono descritti da Agata Boetti in BOETTI 2016, pp. 92-95, 182-183.

[326] Basti ricordare l'importanza assegnata alla xerografia dallo stesso Marshall McLuhan, in connessione al radicale cambiamento del concetto di originalità e autorialità nel sistema della pubblicazione a stampa: "Xerography – every man's brain-picker – heralds the times of instant publishing. Anybody can now become both author and publisher. Take any books on any subject and custom-make your own book by simply xeroxing a chapter from this one, a chapter from that one – instant steal!" (cfr. MCLUHAN-FIORE 1967, p. 123). Sullo specifico ruolo della xerografia nel dibattito culturale americano si rimanda a EICHHORN 2016, pp. 27-122. Sull'attenzione del mondo artistico newyorkese in particolare per l'innovazione tecnologica come

D'altro canto, l'impiego specifico della macchina Xerox come mezzo di autentica e quasi bulimica creazione artistica si colloca in linea con quanto in Italia già da qualche anno sta realizzando Bruno Munari, la cui sperimentazione con le xerografie rimonta ormai all'inizio degli anni Sessanta ed è ampiamente documentata in Italia (**fig. 239**): l'importanza data alla macchina Xerox, e all'uso fattone dall'artista, grafico e designer italiano, nel solco della mostra sule sperimentazioni tecnologiche organizzata nel contesto della Biennale di Venezia dello stesso 1970 dimostra quanto quel medium e le sue implicazioni di natura concettuale siano in agenda in quel periodo[327].

Tra i molti impieghi della xerografia nel lavoro di Boetti un posto a parte è occupato dal *Dossier postale*, nel quale la scansione dei documenti originali consente di creare continuamente nuovi originali e di conservare traccia della durata temporale. Sotto questo laconico titolo si cela un poderoso progetto che prevede l'organizzazione da parte dell'artista di venticinque itinerari di viaggio – quanti le lettere dell'alfabeto – destinati ad

strumento di informazione e comunicazione, si rimanda al primo capitolo.

[327] Munari comincia a lavorare con la macchina fotocopiatrice intorno al 1963-64, quando crea i primi lavori su foglio A4 tesi a creare delle texture particolare attraverso il movimento e lo spostamento di diverse superfici sul piatto della macchina durante il tempo di scansione (si veda il testo dell'artista stesso nel catalogo della mostra di sue xerografie alla Galleria La Colonna di Como nel 1968, cfr. COMO 1968, pnn). Realizzazioni di questo genere vengono presentate come vere e proprie azioni in pubblico realizzate spesso all'inaugurazione delle personali dell'artista e grafico (si veda ad esempio il cataloghino della personale alla galleria di Howard Wise a New York nel 1966, cfr. NEW YORK 1966b, pnn), tra le quali si ricorda la serata allo spazio Danese di Milano del 23 ottobre 1967 – giorno del suo sessantesimo compleanno – rievocata l'anno successivo su "Domus" in un articolo dedicato alle xerografie di Munari, nel quale è riprodotto anche un autoritratto xerox dell'artista (cfr. MUNARI 1968, p. 39). Pur se lontana dagli interessi perseguiti dagli artisti dell'Arte povera, l'esposizione sperimentale pensata da Apollonio e Mahlow alla Biennale di Venezia, centrata sulla rappresentazione del rapporto tra arte e strumenti della tecnica come specchio del rapporto tra arte e società dal costruttivismo russo e dalla Bauhaus ai tempi più recenti, è un documento della riconosciuta importanza della xerografia in campo artistico (cfr. VENEZIA 1970, pp. XXV-XXVIII): infatti una Rank Xerox 720 viene messa a disposizione di artisti e pubblico tra gli strumenti principali di impiego creativo, e quindi dialettico alla funzione d'uso della macchina, e Bruno Munari, naturalmente coinvolto tra gli espositori, pubblica a latere del progetto un volume che raccoglie molte delle sue xerografie e fa il punto sull'importanza del medium nella definizione della ricerca artistica contemporanea: "Se si vuole arrivare a un'arte di tutti (e non a un'arte per tutti, come scrisse recentemente un famoso critico francese) è necessario trovare degli strumenti che facilitino l'operazione artistica e, contemporaneamente, dare a tutti i metodi e la preparazione per poter operare […]. Le possibilità tecnologiche della nostra epoca possono permettere a chiunque di operare e di produrre qualcosa che abbia un valore estetico […]. Le macchine Rank Xerox hanno la possibilità di aiutare chiunque a manifestarsi. Inventate per riprodurre immagini, oggi possono produrne […]. Il pregio delle Xerografie originali è che sono prodotte su carta di pura cellulosa e il nero è dato da uno speciale inchiostro in polvere portato a temperatura di fusione e fissato sulla carta […]. La durata di una xerografia si può considerare quindi superiore a quella di un normale disegno" (cfr. MUNARI 1970, pnn).

altrettante personalità del mondo artistico più vicino a Boetti, amici appartenenti alla sfera più intima e quotidiana della sua vita e anche a figure "iconiche" ma più lontane per geografia, posizione sociale o ruolo culturale dalla sfera di frequentazioni dell'artista[328](**fig. 240-241**): si tratta di viaggi immaginari, le cui rotte sono costruite, ovviamente, secondo giochi combinatori di associazioni linguistiche e numeriche le cui regole sono attentamente osservate dall'artista, e la cui componente aleatoria – secondo quel binomio regola-caso proprio del gioco – deriva dal fatto che il viaggio viene concretizzato attraverso l'invio di una busta al destinatario prescelto in ciascuno degli indirizzi selezionati nell'itinerario a lui destinato[329]. Ciò implica la definizione di una regola, secondo la quale si prevede che il

[328] Il lavoro nelle sue due formulazioni è schedato in AMMANN 2009, cat. 268-269, pp. 238-239, 323.

[329] In ordine di assegnazione, i destinatari e i viaggi sono: Giulio Paolini, spedito in tutti gli indirizzi in cui Boetti ha vissuto e avuto il proprio studio fino a quel momento; Bruce Nauman, con il quale l'artista ipotizza un viaggio verso Corniglia, sua meta di vacanza, passando per 11 località presso altrettanti indirizzi con il numero civico 11 e ciascuno recante il nome della località successiva (11, numero altamente suggestivo per Boetti – cfr. Boetti 2016, p. 123 – è anche il numero delle lettere che compongono il nome completo dell'artista americano); Seth Siegelaub, per cui viene pensato un viaggio lungo il Po in 13 tappe (inclusa Torino stessa) fermandosi sempre all'indirizzo di Via Torino 13 (tredici sono le lettere che compongono il nome del destinatario); Konrad Fischer, cui viene destinato un tour del Consiglio delle Valli Monregalesi, sempre in 12 tappe che, con Torino, assommano il numero delle lettere che compongono il nome del gallerista (la brochure contenuta all'interno della prima busta deve aver colpito la fantasia di Boetti: "possiamo fermarci in uno dei dodici Comuni; non importa quale. Sappiamo che quel Comune, unito agli altri undici, può darci tutto quel che vogliamo"); Lawrence Weiner, mandato a visitare le "ultime sette località" dell'Elenco alfabetico generale delle località postali italiane (forse sette quanti gli anni del lavoro *FLOATABLE OBJECTS THROWN INTO INLAND WATERWAYS ONE EACH MONTH FOR 7 YEARS* presentato dall'artista a Prospect 69 poco più di un mese prima della sua "partenza", cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 27); Maurizio Fagiolo, mandato in un itinerario turistico tra le due sponde del canale della Manica attraverso le isole di Jersey e Guernsey; Tommaso e Ciacia Trini, che viaggiano per le undici località contrassegnata da asterisco nell'Elenco alfabetico generale delle località postali italiane alle pp. 51 e 52 (la somma delle cifre di ciascuna pagina corrisponde al numero di lettere che compongono i nomi di Ciacia e Tommaso); Lucy Lippard, inviata in un giro di sei località del Gargano; Peppino Agrati, impegnato in un lungo giro di ciascuna delle prime località di ogni lettera dell'Elenco alfabetico generale, in sequenza discendente dal'ultima alla prima, in un viaggio chiamato "Total: 1.140.758", cioè la somma dei codici di avviamento postali delle località elencate intesi come numeri matematici; il Conte Panza di Biumo, coinvolto nel viaggio per nove località contrassegnate da asterisco alle pp. 149-150 del medesimo Elenco alfabetico generale; Arturo Schwarz, spedito ai quattro angoli di una pianta del Touring Club scala 1:800.000 tagliata della dimensione della busta; Marcel Duchamp, spedito postumo in otto località contrassegnate da asterisco alle pp. 113-114 dell'Elenco; ugualmente succede con le località alle pp. 151-152 per Giulio Carlo Argan, seguito dal viaggio alle località con asterisco alle pagine 49-50 di Corrado Levi; Rolf Wedewer, mandato con un pacchetto turistico in nove alberghi di altrettante città della Tunisia; Salvo, cui è spedito un ritaglio della pianta di Central Park a sei indirizzi di New York che contengano il numero 11 tra le cifre del numero civico; Leo Castelli, destinatario di un altro viaggio turistico in otto alberghi del Marocco; Christine Camerana, collezionista e socialite torinese, coinvolta in un viaggio dal titolo "98070 Acque Dolci", ovvero un giro per le località con la parola "acqua" nel nome e contrassegnate da asterisco alle pp. 13 e 14 dell'Elenco sopra citato; Sara Levi, spedita in un giro turistico della Grecia; Pier Luigi Pero, in sei città di Estonia, Lettonia e Lituania; Laura Levi, destinataria di un periplo dell'Africa svoltosi in realtà in tre soli porti; il figlio Matteo, nato il 15 luglio 1969, l'unico destinatario di un viaggio senza meta né tappe (il titolo infatti è "15-7-

servizio postale non trovi il nome del destinatario a quegli indirizzi e perciò rispedisca al mittente la busta – che a quel punto viene inserita in una busta più grande dall'artista e inviata all'indirizzo successivo – ma anche l'accettazione della casualità che la lettera non venga rispedita o che ci possa essere un omonimo destinatario all'indirizzo fissato a priori, o anche, come nel caso dell'ultima busta spedita a Bruce Nauman a Corniglia, che essa venga rispedita al mittente il 30 gennaio 1970 con l'indicazione "partito senza lasciare indirizzo", un'eventualità ovviamente del tutto impossibile dato che l'artista americano al gennaio 1970 non è ovviamente mai passato dalla località ligure: la circostanza conferma al meglio l'intero e ironico sistema organizzato da Boetti, il quale non a casa dà al *Dossier* il titolo alternativo di *Fascicolo 104*, dal numero della cartella contenente quell'ultima busta spedita a Nauman (**fig. 242**)[330]. L'opera esiste in due momenti, ovvero le venticinque buste "finali", rispedite dalle ultime mete di ciascun viaggio e contenenti tutte le buste precedenti, di cui ne sopravvivono diciannove raggruppate con il titolo di *Viaggi postali*, e poi un'edizione in 99 esemplari, il vero e proprio *Dossier postale*, realizzata nel 1970 con la collaborazione di Clino Trini Castelli, composta delle fotocopie dell'involucro e del contenuto di ciascuna delle lettere spedite, montate ciascuna in 181 fascicoli di cartoncino timbrati, inizialmente rilegati in tre volumi organizzati in ordine cronologico fino all'ultima lettera rispedita al mittente il 24 maggio 1970[331]. Il lavoro, presentato parzialmente – come già ricordato – a *Gennaio 70* e poi nella versione definitiva alla Settima Biennale di Parigi

69/OPEN"); il dentista Mario Pezzoli, inviato in sei località del'Islanda; il gallerista Yvon Lambert è spedito con un viaggio organizzato in sei città dell'Andalusia; Ettore Spalletti, cui vengono mandate tre lettere in una "Zona non servita", ovvero l'isola di Montecristo

[330] L'intitolazione *Fascicolo 104* è riportata anche nel timbro che accompagna ciascuna delle 99 copie dell'edizione realizzata con Clino Trini Castelli. Il meccanismo è spiegato nell'articolo di presentazione del lavoro su "Data" del 1974, cfr. TRINI 1974, p. 49.

[331] Si scopre così che il primo a "partire" è Giulio Paolini, il 24 settembre 1969, seguito da: Bruce Nauman, Maurizio Fagiolo e il figlio Matteo, il 24 novembre 1969; Salvo, Pier Luigi Pero, Laura Levi e Mario Pezzoli, il 25 novembre 1969; Seth Siegelaub e Konrad Fischer, il 28 novembre 1969; Sara Levi, il 1 dicembre 1969; Lawrence Weiner il 2 dicembre 1969; Rolf Wedewer, Leo Castelli e Yvon Lambert, il 13 dicembre 1969; Tommaso e Ciacia Trini, Lucy Lippard e Marcel Duchamp, il 29 dicembre 1969; Peppino Agrati, Panza di Biumo, Giulio Carlo Argan e Corrado Levi, il 30 dicembre 1969; Arturo Schwarz, il 2 gennaio 1970; Christine Camerana, il 9 gennaio 1970; Ettore Spalletti, l'8 aprile 1970.

e agli Incontri Internazionali d'Arte a Roma nel 1971, inquadrato da Tommaso Trini secondo l'efficace intuizione della scansione temporale di uno "spazio boomerang", dal momento che, sia dal punto di vista della dinamica effettiva delle spedizioni sia per quanto riguarda la proprietà di ogni lettera, mittente e destinatario in fondo coincidono nella figura dell'artista stesso[332], viene così descritto da Boetti:

> ...uno dei più bei lavori che io abbia fatto […]. Alla fine di tutti questi viaggi dei venticinque (come le lettere dell'alfabeto) personaggi, risultavano due prodotti esattamente opposti: da una parte venticinque originali di queste lettere invisibili (perché una dentro l'altra), ma che hanno una presenza, un colore, hanno viaggiato, vissuto; dall'altra, il "Dossier postale", che è stato strutturato da Clino Castelli, ovvero le xerox di tutte, moltiplicate per novantanove esemplari; vale a dire, diluisci l'informazione e l'allarghi[333].

La duplice forma di esistenza del lavoro è uno dei fattori che rende il *Dossier postale* uno dei suoi progetti più impegnativi sul motivo del viaggio, che se sicuramente risente di un clima diffuso nel concettuale internazionale (da Douglas Huebler a On Kawara) intorno alle possibilità di statuire una presenza da parte dei mezzi di comunicazione parallelamente e al di fuori dalla referenzialità alla realtà fisica, rientra però nel solco della sperimentazione specificamente boettiana sulla dualità tra assenza e presenza e tra spazio e tempo implicata dai sistemi postali[334]. L'opera è coeva all'avvio dell'altro grande progetto di

[332] Cfr. TRINI 1974, p. 40. L'esposizione del lavoro a Parigi è attestata nel catalogo della commissione italiana, curata quell'anno da Achille Bonito Oliva (cfr. PARIS 1971, pnn). Riguardo all'esposizione romana, si tratta di *Informazioni sulla presenza italiana*, organizzata sempre da Bonito Oliva agli Incontri Internazionali d'Arte alla fine del 1971: una fotografia del lavoro è riportata anche in catalogo, che indica il Dossier postale e 12 forme dal 10 giugno 1967 come i due lavori esposti dall'artista (cfr. ROMA 1971b, pnn).

[333] Cfr. BANDINI 2003, p. 38. Il passo è riportato anche, in forma lievemente scorciata, nella prima pubblicazione dell'intervista nel fascicolo torinese di "NAC", cfr. BOETTI 1973, p. 5.

[334] Certamente nota all'artista è la cartolina di Jan Dibbets prodotta da Seth Siegelaub e da lui spedita nel 1969, con la quale si annuncia in quattro lingue che "On May 9 (friday), May 12 (monday) and May 30 (friday) 1969 at 3:00 Greenwich Mean Time (9:00 EST) Jan Dibbets will make the gesture indicated on the overside at the place marked "X" in Amsterdam, Holland" (cfr. AMSTERDAM 2016, pp. 164-165); ugualmente, non passa inosservata la partecipazione di Stanley Brouwn a Prospect 69, risolta nella spedizione del bollettino 11 di Art & project che ne annuncia la partecipazione (cfr. R. Dippel, *Art & Project: The Early Years*, NEW YORK 2009, pp. 27-29), e, nella stessa occasione, la presenza di Douglas Huebler che, insieme agli altri tre artisti presentati da Siegelaub, partecipa presentando un lavoro in un'intervista nel catalogo della rassegna tedesca, in cui, riguardo al tema del posizionamento spaziale delle cose e della possibilità della loro rappresentazione e percezione, dichiara: "The essential quality of existence concerns where one is at any instant in time: that locates everything else. Location, as a phenomenon of space and time, has been transposed by most art forms into manifestations of visual equivalence: that is, as an experience located at the ends of the eye-balls. I am interested in transposing location directly into "present" time by eliminating things, the appearance of things, and appearance itself. The documents carry out that role using language,

catalogazione dei mille fiumi più lunghi del mondo, durato diversi anni e sfociato nel libro *Classifying the thousand longest rivers in the world* del 1977: del resto, tutte le tipologie di lavori più rappresentative del prosieguo della carriera di Boetti – dai lavori con la penna biro alle *Mappe* (già in cantiere da qualche anno in verità) agli arazzi – sviluppano tematiche di gioco e di dualismo tra segni e significati, immagini e loro fruizione, messe a fuoco pienamente in queste opere realizzate intorno al 1970[335].

Lavori postali e xerografici, versioni di *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, talora il ritratto di Pietro Gallina (**fig. 264**): Boetti partecipa alle mostre del periodo con queste opere, presentandosi nelle forme del nuovo "calvinismo" succeduto al barocco di forme e oggetti degli anni precedenti[336]. A questo gruppo se ne deve aggiungere un'altra, spesso citata come *1970*, e catalogata, nelle sue molteplici versioni, come *EMME I ELLE ELLE E...,* del quale l'artista presenta un disegno su carta quadrettata nel fascicolo estivo di

photographs and systems in time and location" (cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 26). Una dichiarazione come questa, e lavori di Huebler come *42nd Parallel* (noto anche come *Parallel Piece*, 1968, composto di ricevute postali della spedizione e ritorno di lettere senza destinatario in diversi luoghi), esposto a *January 5-31, 1969* (cfr. SIEGELAUB 1969a, cat. 9, pnn) e perciò forse noto all'artista tramite gli intensi scambi tra Siegelaub e Sperone nel tardo 1969, sono altrettante versioni, e solo alcuni esempi, di un clima di generale attenzione del concettuale a questo tipo di possibilità comunicativa offerto dalla spedizione di messaggi e dalla creazione di un meccanismo intorno a questa dinamica come opera in sé; è in fondo il clima che si trova anche nei telegrammi e nelle cartoline di On Kawara, certamente note a Boetti, che cita anche l'artista nell'intervista con Bandini (cfr. BANDINI 2003, p. 30), ma ciò che lo distingue radicalmente da queste ricerche è appunto l'approccio ludico al tema, il gusto intellettuale per il ribaltamento ironico e lo spiazzamento nell'uso artistico rispetto alla funzione del messaggio: l'impiego dei telegrammi disposti in fila come una merlatura (*Serie di merli disposti a intervalli regolari lungo gli spalti di una muraglia*, 1971-73, cfr. AMMANN 2009, ct. 363, pp. 289, 327), e il fatto stesso che Boetti cominci a realizzare un lavoro "postale", anche se molto diverso da quelli successivi, come *Gemelli* già nel 1968 (cfr. CELANT 1969a, p. 157), testimoniano questa distanza di prospettive.

[335] Il progetto sui fiumi, iniziato proprio nel 1970, viene raccontato dall'artista già nell'intervista a Mirella Bandini (cfr. Bandini 2003, pp. 40-41) e viene presentato nel 1974 da Trini su "Data" nel già citato articolo insieme al Dossier postale, a ribadire la consonanza tra i due progetti (cfr. Trini 1974). Sul tema del viaggio e del suo ruolo nel lavoro di Boetti in vista soprattutto dell'elaborazione delle *Mappe*, si rimanda allo studio di Maria Grazia Messina, cfr. MESSINA 2013, mentre sull'evoluzione del percorso dell'artista nel periodo successivo al 1970, si veda C. Rattemeyer, *From Alighiero to Boetti*, in MADRID-LONDON-NEW YORK 2012, pp. 33-37.

[336] A Lucerna l'artista presenta una versione del *Cimento* e *EMME I ELLE ELLE E...*, e in catalogo compare la fotografia del ritratto di Gallina (cfr. appendice B, LUZERN 1970, pnn), mentre sempre a maggio del 1970 si svolge la personale dell'artista da Toselli, con la presentazione di un *EMME I ELLE ELLE E...*, di un esemplare a 11 fogli del *Cimento* e del ritratto di Gallina, che si ritrova, insieme a due studi per le altre due opere, nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (cfr. TORINO 1970c) e, dal vero, e insieme a un altro *Cimento*, nella sala dell'artista a *Vitalità del negativo* (cfr. le foto di Ugo Mulas, in MULAS 2010, pp. 69-71).

"Studio International" (**fig. 243**)[337]. Esistono diverse versioni dell'opera, soprattutto in forma di una lastra quadrata in legno o ghisa spesso verniciata (ma ne esistono addirittura in pizzo) composta da 49 quadrati, ciascuno contenente una lettera, ordinate secondo la sequenza della trascrizione fonetica della pronuncia delle singole lettere che compongono la parola "millenovecentosettanta", a sua volta la versione alfabetica dell'anno stesso di realizzazione dell'opera, più facilmente noto in numeri come "1970" (**fig. 244**)[338]. Il motivo dello sdoppiamento indagato dall'artista già da anni si riversa qui sull'universo dei segni, e delle loro molteplici referenzialità logiche e linguistiche, tutte fondate sulla convenzionalità di una lingua – l'artista stesso giustamente specifica che la ricostruzione logica dell'opera funziona solo con chi parli italiano (**fig. 245-246**)[339] – e delle sue forme di espressione e scrittura: ogni lingua e codificazione alfanumerica si fonda infatti su regole prestabilite, convenzionali e variabili da cultura a cultura, relative sia all'orientamento dei segni, sia alla corrispondenza tra lettera e numero, e, parallelamente alle combinazioni matematiche, il linguaggio suscita grande fascinazione in Boetti, che vi rivede le medesime implicazioni e strutture del gioco[340]. In questo senso il sistema di coordinate entro cui si

[337] Cfr. SIEGELAUB 1970, p. 10.

[338] Al di là delle varie presenze ad altre mostre sopra citate, il lavoro è l'unico esposto dall'artista alla personale da Sperone in concomitanza con quella di Toselli nel maggio 1970 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 166, si tratta del lavoro catalogato in AMMANN 2009, cat. 308, pp. 257, 324). La versione presentata da Toselli si ritrova in prima pagina su "Flash Art", n. 27, del novembre-dicembre 1971.

[339] Lo riconosce nell'intervista con Mirella Bandini del 1972, cfr. BANDINI 2003, p. 34. La questione della lingua come ulteriore regola di sistema agisce non solo a livello "concettuale" nell'artista: la traslitterazione della pronuncia delle lettere che compongono la scrittura delle cifre di "1970" consente di concepire una struttura esattamente quadrata solo in italiano, laddove i tentativi noti a chi scrive di compiere la stessa operazione sulla data in altre lingue conducono, nonostante gli evidenti sforzi dell'artista, a una forma geometrica non perfettamente conchiusa. Infatti, esiste un disegno, tra i molti su carta quadrettata relativi a questo lavoro, nel quale Boetti tenta il medesimo processo in esperanto, nel quale i numeri che compongono l'anno si dicono "mil nau cent sep dek" (cfr. AMMANN 2009, cat. 289, p. 249, dalla cui scheda risulta che la lingua di riferimento è ancora sconosciuta, trattandosi invece, per l'appunto, di esperanto, lingua universale alla quale inevitabilmente Boetti dedica grande attenzione, al punto da farsi accompagnare da un interprete per tradurre dall'italiano in esperanto l'intero discorso del *Besprechungsvortrag* presentato ad *Aktionsraum*, cfr. MÜNCHEN 1971a, p. 116); inoltre, in occasione di *Aktionsraum* l'artista tenta lo stesso lavoro con la trascrizione in tedesco di "1970" - "neunzehnhundertsiebzig" (ivi, p. 117): in entrambi i casi, nonostante le trascrizioni foneticamente non corrette pur di ridurre il numero di caratteri, vi sono una o tre caselle che eccedono rispetto alla struttura quadrata.

[340] Il formato delle varie versioni di *EMME I ELLE ELLE E...* , al di là della suggestione geometrica e matematica che la forma del quadrato esercita su Boetti, può essere inteso, nella rigorosa divisione in caselle, sia come una scacchiera, sia come un insieme di caratteri tipografici singoli. Sull'inedita versione in pizzo, di

situa il lavoro di Boetti si avvicina al clima della ricerca concettuale internazionale, ma allo stesso tempo, di nuovo, le modalità di configurazione dell'opera da parte dell'artista se ne distaccano radicalmente: la sensibilità da designer con la quale l'artista imposta i caratteri delle lettere e sceglie lo spray verde o, più raramente, blu per coprire l'intera lastra, orientano l'approccio all'opera verso una dimensione esplicitamente ludica, che consente un grado di fruizione anche a quegli spettatori che siano estranei, per ragioni linguistiche, alla comprensione del significato referenziale delle lettere (**fig. 7**)[341].

D'altro canto, l'artista stesso mostra di essere ben consapevole delle divergenze e, ricordando nel 1972 a Mariella Bandini i pannelli con le date eseguiti alla mostra di Amalfi del 1968, specifica:

> In questo lavoro è evidente la differenza tra un concetto artistico italiano, come posso averlo io o altri, e quello di On Kawara per esempio, che usa anch'egli le date, forse dal 1967. On Kawara ne ha fatto una cosa molto precisa, rigida: per un anno faceva un quadro, una struttura; mentre io avevo l'idea dell'energia che può dare una data, per cui ho preso tre date, le ho messe lì... e basta, capisci? Le date... sai perché sono molto importanti? Perché, se tu scrivi su di un muro "1970", sembra niente, proprio niente, ma fra trent'anni, ogni giorno che passa questa data diviene più bella; è il tempo che lavora! È soltanto quello che lavora! Le date danno questa bellezza: più passa il tempo e più divengono belle[342].

cui si conoscono due esemplari (cfr. AMMANN 2009, cat. 290-291, pp. 250, 323), potrebbe aver agito su Boetti la lettura di un passo di Corpo d'amore contenuto in quel capitolo sul "Nulla" che si è già detto essere il più studiato dall'artista, nel quale, combinando frasi da un saggio su Mallarmé di Jean-Pierre Richard e *Gutenberg Galaxy* di Marshall McLuhan, Norman O. Brown scrive: "Riportare la nullità alle parole. Lo scopo è parole dotate di nulla; parole che puntano oltre a sé piuttosto che a sé; trasparenze, parole vuote. Parole vuote, che corrispondono al vuoto delle cose. Trasparenza. Che la luce non sia sopra ma dentro o attraverso. Guardare non il testo ma attraverso di esso; vedere tra le righe; vedere il linguaggio come un merletto, nero su bianco, o bianco su nero, come nel cielo la notte, o nello spazio su cui sono tracciati i nostri sogni" (cfr. BROWN 1969, p. 300).

[341] Il font adottato dall'artista per configurare le lettere è un carattere lineare, impostato sulle forme geometriche essenziali del cerchio e del quadrato così da conferire chiarezza geometrica alle lettere; si tratta di un font Futura, inventato da Paul Renner nel 1933 e ritornato in auge perché con quel carattere in stampatello è scritta la frase incisa sulla lastra di acciaio inossidabile posta dai tre astronauti sul suolo lunare nella storica data del 20 luglio 1969. Per un artista naturalmente suggestionato dalla corsa alla conquista della Luna come Boetti – si ricordi il lavoro, ora perduto, La luna presentato a *When Attitudes Become Form* – non è certo difficile pensare all'eventuale attenzione suscitata dall'immagine di quella lastra, ampiamente riprodotta nel fermento di stampa e informazione intorno all'allunaggio. D'altro canto Boetti ha da sempre un'attenzione particolare per il design industriale e grafico, indagata da Mark Godfrey soprattutto in riferimento agli anni dell'Arte povera (cfr. GODFREY 2011, pp. 25-70).

[342] Il passo non è pubblicato nella versione ridotta dell'intervista su "NAC", ma in quella integrale riportata in BANDINI 2003, p. 30. Sulla nozione "magica" della durata temporale, cfr. le parole dell'artista in BONITO OLIVA 1984, p. 232.

EPILOGO
Alcuni sviluppi

Il capitolo precedente si è chiuso su una suggestiva valutazione da parte di Alighiero Boetti della distanza tra ricerca artistica italiana e internazionale. La struttura stessa del capitolo, fatta per letture monografiche di alcuni artisti di gravitazione torinese e di alcuni episodi di contatto più diretto con i "colleghi" stranieri nel 1970, è stata intesa a presentare le modalità del tutto individuali con cui gli artisti ormai già dell'Arte povera reagiscono (o non reagiscono) al nuovo contesto di Conceptual art internazionale stabilitosi attraverso mostre, pubblicazioni e soprattutto viaggi e attività dei galleristi tra le due sponde dell'Atlantico. Ciò che fa delle vicende intorno al 1970 altrettante tappe di un cruciale rito di passaggio per gli artisti torinesi – e non solo per loro – non riguarda solo il complesso rapporto con quanto accaduto negli anni immediatamente precedenti, ma anche, ovviamente, l'insieme degli sviluppi che dalle mostre e dalle occasioni raccontate fin qua accompagnano il percorso degli artisti negli anni successivi, e che non possono essere certo esaminati nel breve spazio di una conclusione, per quanto "aperta" essa voglia essere nelle intenzioni di chi scrive: si potrà semmai più utilmente accennare ad alcuni sviluppi partendo da una casistica relativa al periodo immediatamente successivo a quello fin qui preso in considerazione, partendo naturalmente dalla ricezione della mostra da cui questo lavoro prende le mosse.

III.1 A MARGINE DI *CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART*

Nel primo capitolo si è già avuto modo di vedere come, per diversi motivi, *Conceptual Art Arte Povera Land Art* non sia una mostra di avanguardia in senso stretto,

paragonata alle grandi rassegne di Berna e Amsterdam dell'anno precedente, e se si aggiunge che nello stesso periodo della mostra ci sono eventi come la Biennale di Venezia, si può capire la limitata attenzione ad essa dedicata dalla stampa. Ciò premesso, alcuni articoli usciti a margine dell'esposizione meritano di essere presi in considerazione per valutare in che modo essa venga percepita nel quadro della critica più attenta all'arte recente, escludendo perciò le prevedibili reazioni di Marziano Bernardi e Angelo Dragone su "La Stampa", "Stampa Sera" e "Illustrato Fiat".

Per Mirella Bandini su "NAC", ad esempio, la mostra è stata l'occasione in cui il concettuale come categoria onnicomprensiva delle ultime ricerche artistiche ha mostrato i propri caratteri distintivi – caratteri che inevitabilmente risentono in Bandini più del côté Arte povera torinese che di una reale panoramica internazionale – affermandosi come altra strada dell'avanguardia artistica rispetto alle ricerche cinetiche e programmate che, come si è visto, proprio intorno al 1969-70 cominciano ad essere percepite come entità a sé da cui differenziarsi, sia da parte dei critici sia da parte degli artisti:

> L'importanza dell'arte concettuale nell'avanguardia contemporanea – impegnata nell'interesse del fare più che del fatto artistico, del processo più che del prodotto finito – consiste nel recuperare il valore della percezione nella sua interezza di fenomeno vitale, dissociandola dal riferimento nozionale, rivalutando quindi le capacità di concentrazione e d'immaginazione dell'uomo (a livello anche di "idea"), alienato e oppresso dall'universo artificiale ed eminentemente sensorio da lui stesso creato; e ciò attraverso anche "l'espressività" di materiali tecnologici […]. Le ricerche dei programmati e dei neocostruttivisti – nell'ambito dell'altro filone dell'avanguardia – partite da problemi logico matematici e da valori metodologici, tendono a creare modelli di valore e strutture visive atte a ristrutturare in senso estetico l'ambiente urbano e industriale in cui viviamo; oltre lo stesso interesse comunitario e la medesima creazione di opere aperte i concettuali tendono però verso la disponibilità totale e l'intensità poetica e originaria d'un contatto libero e immediato con la vita, sentita nella sua discontinuità e indeterminatezza. La poetica concettuale si riallaccia a quella dell'Informale nell'urgenza di fissare la sensazione in un evento e nell'esaltare l'azione individuale, e di conseguenza ad alcuni punti basilari delle filosofie orientali, in particolare della dottrina zenista (mediata in America dagli scrittori della *beat generation* di San Francisco): superamento del dualismo logico; accettazione della vita nel suo fluire libero e nella sua mutevolezza; l'operare in presa diretta per cogliere l'essenziale[1].

1 Cfr. BANDINI 1970b.

A fronte di una lettura del fenomeno artistico impostata secondo parametri del dibattito critico degli anni immediatamente precedenti, Bandini rileva anche quegli elementi di storicizzazione e informazione che rappresentano il vero specifico della rassegna torinese, e che non sfuggono ad alcuni commentatori, come Catherine Millet, la quale su "Les lettres françaises" precisa subito che "l'exposition est moins destinée à faire date historiquement qu'à être une exposition d'information"[2], per poi rilevare, a differenza di Mirella Bandini, e in virtù della propria esperienza nella redazione di "Chroniques de l'art vivant", la distanza tra la ricerca italiana, di fatto ancora legata alla matrice poverista, e quella scena artistica internazionale che, pur nell'ampio spettro di presenze che da Christo a Kosuth la mostra raccoglie, si muove secondo un principio di varietà e di declinazione delle forme del concettuale. La distinzione segue la tripartizione offerta nel titolo della rassegna torinese e, aggiornata sul dibattito critico internazionale, newyorkese soprattutto, separa Arte povera e Land art da un lato e Conceptual art dall'altro nei termini di un diverso approccio al comune precedente oggettuale e minimalista da cui provengono tutte le manifestazioni artistiche più recenti:

> Alors que l'arte povera, le land-art, quelles qu'aient été les intentions initiales de leurs représentants, n'ont su réagir que par un renouvellement esthétique, l'art conceptuel reconnaît poursuivre, mais sans plus retomber dans le formalisme, les recherches entreprises par le minimal-art […]. Contrairement aux autres mouvements, l'art conceptuel établit des relations avec le mouvement qui le précède à un niveau essentiellement théorique, refusant de prendre en considération l'élaboration d'une formulation originale qui l'en distinguerait ou l'y opposerait. Alors que l'on a pu facilement rassembler entre eux les artistes de l'art pauvre en raison de similitudes évidentes dans le choix des matériaux, la manière de les traiter (la composition) et que l'on peut même considerer que le land-art oblige ses représentants à se spécialiser (Heizer, la tranchée large et profonde dans le desert; Richard Lang [sic], le dessin dans l'herbe), les travaux de l'art conceptuel sont impossibles à désigner à l'aide d'une même définition générale. Trop rapidement l'art conceptuel a pu être interprété comme un renoncement de l'artiste à l'objet, une dématérialisation de l'art […]. En realité on peut se contenter d'entendre par "art conceptuel", analyse de l'art par lui-même. Ce qui veut dire que toute préoccupation d'ordre formel, visuel, n'est pas à éliminer, mais constitue bien l'un des propos à envisager. L'un des premiers travaux auquel se soit souvent consacré l'art conceptuel a d'ailleurs été de considérer la représentativité comme sujet[3].

2 Cfr. MILLET 1970b, p. 24.
3 Ibid.

Per una critica appuntata sul lavoro di Art & Language, Joseph Kosuth o Bernar Venet[4] come documenti del passaggio consumato nell'arte concettuale verso il superamento delle implicazioni formalistiche del minimalismo, talora – è il caso di Venet – attraverso il confronto con il vocabolario e i contenuti delle strutture matematiche e tecnologiche, si impone una netta differenziazione tra Arte povera e concettuale, dal quale addirittura le opere di Huebler, On Kawara e Weiner sono escluse in quanto troppo letterarie e illustrative di un approccio che tenta un rinnovamento solo nelle forme e non nella sostanza del lavoro artistico: in questo senso, la recensione della rassegna torinese consente a Millet di articolare quella netta separazione tra le due tendenze artistiche sostenuta già nell'articolo scritto alla fine del 1969 a margine di *Konzeption/Conception*, dove la tendenza all'oggettività della rappresentazione e la sua indagine fanno del concettuale in senso proprio un linguaggio a sé, nel duplice senso logico di investigazione e comunicazione, in contrasto evidente con i raggruppamenti di artisti proposti da Seth Siegelaub – la cui attività è vista in stretta vicinanza con la mostra di Wedewer e Fischer[5]; d'altra parte, l'articolo riassume i punti cruciali del pensiero di Millet che, ampiamente argomentati nei termini di una semiologia del lavoro artistico condotta dalla Conceptual art su "VH 101" nell'autunno del 1970[6], trovano una manifestazione concreta nella mostra *Concept-Théorie* organizzata nel novembre di quell'anno nella galleria parigina di Daniel

4 Al di là delle considerazioni espresse nell'articolo in questione e in altri contributi di carattere generale, Millet dedica ai tre nomi citati specifici contributi intorno al 1970: al lavoro di Art&Language viene riservato un ampio articolo su "Flash Art" dell'autunno 1971 (cfr. MILLET 1971b), su Kosuth scrive sempre per "Flash Art" un'indagine sulle sue ultime investigazioni (cfr. MILLET 1971a) e infine a Venet dedica un articolo sullo stesso periodico e un'ampia ricognizione su "Art International" a ridosso delle monografiche di Milano e Krefeld dell'autunno 1970 (cfr. MILLET 1970 e-f).

5 Cfr. MILLET 1969, pp. 20-21. L'articolo è riproposto in forma abbreviata su "Chronique de l'art vivant" nel gennaio 1970, cfr. MILLET 1970a.

6 Cfr. MILLET 1970c. L'articolo introduce una sezione speciale del fascicolo con interventi di Barry, Huebler, Lamelas, Burgin, Weiner, Bochner e Kosuth (avrebbero dovuto essere pubblicati anche due contributi di Ian Burn e Robert Smithson, non giunti in tempo e di fatto non più pubblicati): tra questi si distingue l'ampia riflessione condotta da Alain Kirili che, seguendo l'impostazione di Millet, distingue nettamente il concetto di "anti-arte" da quello di "anti-forma", e fal del primo un nodo cruciale della ricerca del concettuale come linguaggio e non come stile, cfr. KIRILI 1970.

Templon (all'epoca compagno di Millet), nella quale, insieme agli artisti fondatori o rappresentanti di Art & Language (Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrel, Burn e Ramsden), Kosuth e Venet, sono coinvolti anche Victor Burgin, Christine Kozlov e, come ricordato nel precedente capitolo, unico italiano, coerentemente con quanto sostenuto proprio nella recensione della rassegna torinese, Emilio Prini[7].

La posizione di Millet risponde con ferrea teoria all'approccio più comprensivo, da "organizzatore", proposto da Siegelaub, e attuato proprio a Parigi con Michel Claura nel già citato episodio di *8 Paris IV.70*, e contribuisce a un evidente fermento parigino intorno al concettuale internazionale, soprattutto – e significativamente, considerando la ancora persistente reticenza di certa critica francese a occuparsene – statunitense[8]: è in questo contesto che si spiega l'ampio spazio dato da "Opus International" al commento di Renato Barilli all'indomani della chiusura di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, che si conferma quindi come uno degli eventi che realmente catalizza il dibattito critico francese.

Di fatto, come chiarisce Gérald Gassiot-Talabot in una breve nota introduttiva, la richiesta a Barilli di una ricognizione complessiva sull'Arte povera si colloca in un contesto di già ben assestato interesse per quell'arte da parte del periodico francese, come documentato nel fascicolo "italiano" del 1970 trattato all'inizio del precedente capitolo, e semmai si motiva nella necessità di una chiarezza terminologica ancora non raggiunta nell'approcciare criticamente il nuovo fenomeno artistico: il riferimento alla mostra

7 Cfr. PARIS 1970. La stessa Millet presenta la mostra, ripubblicando il testo del catalogo, su "Flash Art" del novembre-dicembre di quell'anno (cfr. MILLET 1970d). L'esposizione rientra in un serrato programma di iniziative con le quali Templon documenta una certa ricerca concettuale e offre un quadro entro cui inserire alcune voci della scena francese, come Ben, sfociato poi alla fine del 1972 nella fondazione della rivista "Art Press" (un significativo inquadramento delle prime mostre di Templon si trova nella rubrica parigina di "Art International" del marzo 1971, cfr. HENRIC 1971, p. 58; sull'attività del gallerista, cfr. RICHARD 2009, pp. 85, 119, 143, e la testimonianza di Charles Harrison, ivi, p. 430). Sulla partecipazione di Prini alla mostra, si veda il paragrafo relativo all'artista nel capitolo precedente (cfr. POINSOT 1971a, p. 49).

8 In questo senso i reportages da Parigi per "Arts Magazine" dell'inizio del 1971 registrano esattamente una nuova vivacità di proposte sul fronte dell'arte post-minimalista e concettuale (cfr. BORGEAUD 1971a-b), contemplando anche la mostra collettiva da Daniel Templon come esempio di quell'approccio del concettuale come "auto-analisi" del fatto artistico proposto da Millet nel testo del catalogo e nei suoi articoli (cfr. BORGEAUD 1971b).

torinese nasce allora dal riscontro di quell'impostazione storicizzante che è in effetti il motore della rassegna, e che si fa necessaria in una stagione – quale è quella post-1970 – nella quale commentatori e artisti avvertono di trovarsi in una condizione già precocemente "a posteriori" nell'indagare motivi e fasi della ricerca degli anni precedenti[9]. La trattazione di Barilli, in sostanza una ripresa di motivi culturali condivisi almeno in parte con altri critici di quella generazione (lungo un filo che unisce Dewey, Marcuse e McLuhan), ripropone il tentativo di fare dell'Arte povera un'etichetta onnicomprensiva – a costo di ridurre i riferimenti internazionali della generazione dei poveristi italiani ai soli LeWitt e Morris – maturata in opposizione alla Pop e alla Op art, radicalizzando le istanze minimal attraverso un recupero del portato comportamentale e Anti-form dell'informale e dello happening da un lato, e della dimensione "neodadaista" e anti-romantica del rapporto tra soggettività e oggettività e tra processo e opera di Manzoni e Klein dall'altro. Ciò detto, quello che qui interessa sottolineare è la funzione riconosciuta alla rassegna torinese: "Il va sans dire qu'un ensemble d'idées aussi vaste et multiforme ne pouvait être présent dans les salles d'un musée (celui de Turin), ni même dans les pages d'un catalogue: mais l'un et l'autre ont fourni un noyau concret autour duquel a pu être fixée cette évanescente texture"[10].

In virtù proprio della consapevolezza dell'estrema fluidità della situazione artistica a fronte di ogni tentativo di antologizzazione e presentazione, la reazione forse più significativa alla rassegna torinese è quella firmata da Tommaso Trini, che su "Arte illustrata" parte dalla variegata panoramica offerta dalla mostra e dall'assenza di apparati

9 Cfr. BARILLI 1971, p. 11. La nota di Gassiot-Talabot è a p. 10 del medesimo fascicolo.
10 Cfr. BARILLI 1971, p. 17. E' bene ricordare che al contributo di Barilli seguono: un articolo di Poinsot sull'Arte povera, sempre intesa in senso lato ma di fatto misurata su casi italiani, il cui esito è, nella difficoltà di discernere e definire, l'individuazione di un minimum di comunicazione, inteso come un grado essenziale e "depauperato" di connotazioni di messaggio, come obiettivo comune alla ricerca artistica (cfr. POINSOT 1971b); una ricognizione sulla Land art intesa di fatto come corollario dell'Arte povera a firma di Beatrice Parent (cfr. PARENT 1971).

critici vincolanti del catalogo per rifuggire da una troppo esplicita e diretta definizione in favore di un percorso storico abbreviato di cinque anni di attività artistica, dal minimalismo del 1965 alle più recenti sperimentazioni del concettuale, attraverso una mappatura che, unite dall'appartenenza a una medesima generazione, associa esperienze di latitudini disparate, dall'America al Giappone, passando naturalmente per l'Arte povera italiana[11]: ciò che rende impossibile e forse superfluo tentare una definizione univoca è la natura stessa della concezione del lavoro artistico come è venuta maturando in quei cinque anni, tesa alla statuizione dell'arte come realtà, parallela e paratattica alla realtà della vita e dell'esperienza, togliendola perciò dalla funzione secondaria di rappresentazione e verificandone semmai tutte le funzioni e le possibilità. Non è quindi una questione dei diversi gradi e approcci al fatto artistico come realtà – dai quali derivano le diverse definizioni – a importare, quanto il grado comune a tutte le ricerche, riassunto da Trini nella concezione di una "opera sparita e diffusa", intesa come

> arte in quanto capacità di essere tale in un deserto o in una galleria, attraverso i mezzi visivi o un puro concetto; la sua diffusione deriva dalle possibilità di fare dell'intera realtà un panorama dell'arte. Similmente, la sparizione dell'opera è meno dovuta al fatto che si presenta sotto forma di azione, processo, comportamento, e più al suo costituirsi su vari livelli contemporaneamente, sia visivi che mentali, nell'ambito di un'attività d'arte che non ha soluzione di continuità[12].

L'articolo di Trini è accompagnato da un ricco e importante apparato iconografico, nel quale le fotografie di lavori degli esponenti di punta del concettuale e della Land art internazionali affiancano immagini di lavori recenti degli artisti italiani, tutti presi in considerazione nei rispettivi paragrafi del capitolo precedente di questo lavoro. Le parole con le quali il critico sintetizza l'evoluzione della scena artistica nazionale dalla nascita

11 Colpisce l'affermazione della brevissima durata del minimal come "scuola", come tendenza, subito bruciata da altre esperienze: la recente esposizione di Kosuth da Sperone, con tutte opere datate 1965, integra per stessa ammissione di Trini lo stato dell'arte in quell'anno con sperimentazioni già tese al superamento delle soluzioni formali minimal (cfr. TRINI 1970n, pp. 43, 54; sulla mostra di Sperone si veda MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 170-172).

12 Cfr. TRINI 1970n, p. 52. Significativamente, l'unica fonte citata dall'autore nella sezione conclusiva dell'articolo, relativa alla messa a fuoco della situazione artistica, è la mostra *Conceptual art and conceptual aspects* di Donald Karshan, sulla cui importanza ci si è soffermati nel primo capitolo.

dell'Arte povera in poi mostrano un precoce grado di consapevolezza di quel momento di passaggio e di cambiamento impresso da tutti gli artisti individualmente al proprio lavoro intorno al 1969-70:

> Celant organizza la prima manifestazione ufficiale dell'arte povera nel '67. Ma già da un anno Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Jannis Kounellis e Mario Merz, fra gli altri, hanno impostato le scelte di fondo del nuovo approccio agli aspetti specifici della loro attività. Scelte che possono essere riassunte nella risoluzione di contaminare l'arte aprendola al più vasto campo dell'esperienza estetica. È un primo periodo di espansione: l'estetico fluisce dall'arte nella vita. Gli seguirà una fase di concentrazione, fino all'attuale rovesciamento: l'arte tende a separarsi dalla vita e dall'estrema dilatazione dell'esperienza estetica[13].

In sintesi, è esattamente il senso di quei lavori che, caso per caso, si sono osservati nel capitolo precedente, dove si è visto un generale aumento dell'attenzione alla messa a fuoco delle possibilità stesse di espressione, esistenza e percezione del lavoro artistico al di là di un suo effettivo allargamento alla vita senza soluzioni di continuità tra una realtà e l'altra. Altrettanto precocemente Trini fa seguire a quanto sopra citato la considerazione della parallela evoluzione compiuta dalla critica più vicina a questi artisti, a cominciare naturalmente dall'esperienza di Germano Celant:

> Intanto, l'arte povera in quanto movimento acquista udienza internazionale e può coprire gran parte dei nuovi artisti europei e americani. È anche il frutto della "critica a-critica" di Celant, che documenta e testimonia invece di fornire mediazioni critiche. Nel contempo, sia a Torino che a Roma si aggiustano le posizioni secondo un più equilibrato e approfondito concerto internazionale di idee[14].

Il ruolo di Celant è stato in parte valutato nel primo capitolo di questo studio, esattamente nei termini di quella affermazione di una critica "a-critica" e di un fiancheggiamento apparentemente silente e puramente informativo del critico nei confronti dell'artista tratteggiati nelle parole di Trini, la lucidità delle quali, a solo pochi mesi dalla

13 Ivi, p. 44. In sintesi, l'articolo è corredato dalle immagini dei seguenti lavori di artisti italiani: due vedute della mostra di Merz da Toselli con i neon di Fibonacci, un esemplare di *EMME I ELLE ELLE E...* e di un *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* di Boetti, una fotografia di *Scrive legge ricorda* di Penone, *Dissolvenza* di Anselmo, una delle fotografie della versione su carta di *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* di Paolini, un *Confine* incandescente di Zorio, infine una delle immagini della macchina fotografica Exakta dalla serie del *Magnete* di Prini. Per una trattazione più precisa dei singoli lavori, si rimanda ai rispettivi paragrafi dedicati ai singoli artisti nel capitolo precedente e all'appendice A del presente studio.
14 TRINI 1970N, p. 44.

chiusura di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, risente degli ulteriori passi in avanti compiuti dal critico genovese e parallelamente da un più ampio e polifonico scenario nazionale, su cui ora è bene soffermarsi poiché di fatto queste evoluzioni imprimono i propri esiti su buona parte del dibattito quantomeno della prima metà degli anni Settanta.

III.2 Germano Celant *Senza titolo* (e una nota di Prini)

Si è vista nel primo capitolo l'importanza occupata dalla ridefinizione della funzione del critico nel dibattito internazionale al quale Celant partecipa soprattutto con l'articolo, ripubblicato più volte, *Per una critica acritica*, uscito in ultimo sul fascicolo di ottobre del 1970 di "NAC", dove trova spazio anche un'immediata risposta dello stesso Tommaso Trini, il quale accoglie l'opzione di silenzio critico tentata da Celant limitandosi a curare in due uscite consecutive della rivista una raccolta di citazioni da testi di artisti e critici più recenti, e di alcune fonti più remote e talora neglette, ma suggestive nell'ottica della storicizzazione sopra citata, tutte centrate proprio sul problema dell statuto del critico e del ruolo di mediazione tra artista, opera e pubblico. Sotto il titolo di *Deflorilegio* si confrontano, nel primo contributo, opinioni di critici e scrittori tratte, tra gli altri, da *L'uomo nero* di Michelangelo Pistoletto, da *Autoritratto* di Carla Lonzi, dall'intervento di Alberto Boatto alla Dieta di Montepulciano o dall'intervista di Seth Siegelaub fatta da Charles Harrison per "Studio International" del dicembre 1969[15], mentre il secondo articolo ospita alcune dichiarazioni ormai note di artisti concettuali, dove a "Io sono ancora vivo" di On Kawara si passa a Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Douglas

15 Cfr. Trini 1970h. Gli altri passi citati provengono dai saggi di critica letteraria di Georges Poulet, da una dichiarazione del pittore e poeta belga Maurice-Jean Lefebvre a lui assegnata dal critico e scrittore neodadaista Marc Albert-Levin nel suo Tour de farce – uscito proprio nel 1970 e presentato nell'occasione di una mostra fotografica a lui dedicata da Daniel Templon a Parigi in aprile (cfr. Albert-Levin 1970, p. 50) – e infine un verso del 1922 dello sperimentale poeta futurista russo Velimir Chlebnikov, tratto dall'antologia curata e tradotta da Angelo Maria Ripellino per Einaudi nel 1968 (cfr. Ripellino 1968, pp. 173, 251).

Huebler, Joseph Kosuth e il gruppo di Art & Language[16].

Come noto[17], la pubblicazione di *Per una critica acritica* genera un dibattito sulla "crisi" della critica in parte raccolto su "NAC", nel quale, tra chi rigetta quella lettura alla luce di una tradizionale concezione della separazione di ruoli tra critico e artista e della critica marxista alle strutture sociali contemporanee che determinano la crisi dello spazio di intervento artistico, chi invece rivendica alla critica una funzione di militanza come estrema possibilità di una mediazione ancora necessaria per esprimere una posizione altra al sistema del "mercato della cultura" e il superamento del manierismo artistico contemporaneo e chi opta per una via intermedia dove al critico come "esperto" e storico rimanga una funzione cruciale di polo dialettico e di cooperazione con l'artista nell'elaborazione dell'opera[18], emergono le posizioni di alcune voci importanti e vicine agli artisti di cui Celant stesso si occupa. Marisa Volpi Orlandini, ad esempio, ribadisce esplicitamente la matrice longhiana della propria formazione, sposandola con una sensibilità all'atto della visione che solo chi si è occupata con attenzione del lavoro recente di Giulio Paolini può maturare; il modello del "poeti si diventa, critici si nasce" funziona come appoggio per sostenere l'eterna necessità della critica, il cui statuto segue il mutare dei tempi, riformulare la dicotomia tra storico e critico nei termini di una assoluta

16 Cfr. TRINI 1970m.

17 Il dibattito gravitante intorno a "NAC" è ampiamente analizzato e documentato in DANTINI 2011, cui si rimanda per ogni approfondimento.

18 Il primo caso è quello espresso da Aurelio Natali con grande lucidità nell'articolo *Se la critica tace* (cfr. NATALI 1970b), da cui muove anche Piero Raffa per suggerire un ritorno della critica a una funzione di corretto servizio interpretativo all'opera d'arte (cfr. RAFFA 1970), mentre il secondo riguarda un articolo di Lea Vergine sullo stesso fascicolo di "NAC" che, per quanto non esplicitamente inserito nella discussione intorno al testo di Celant, ne sottende di fatto la lettura: "Non serve a niente deporre le sgradevolezze del ruolo critico per farsi, in uno slancio autofustigativo, complici e succubi di quanto non si riesce a mediare. Non è così che si risolve il problema del paternalismo della critica, né quello del suo estraneamento […]. Se è vero che l'arte è la lunga rivoluzione della vita quotidiana […] e soprattutto se è vero che l'arte ormai diserta le arti poiché si identifica con la ricerca di un nuovo stile di vita, quale può essere il compito del critico? Divulgare la necessità del rifiuto e della ristrutturazione, accelerare il processo di deflagrazione dei "sistemi", tenere un comportamento nel senso di condotta includente elementi anticipatori e normativi (progetto, previsione, scelta, ecc.)" (VERGINE 1970c, p. 8). L'opzione intermedia riguarda soprattutto l'articolo di Luciano Caramel, che risponde in particolare al radicale smantellamento della funzione della critica presentato da Carla Lonzi nel proprio contributo, di cui si dirà a breve (cfr. CARAMEL 1971).

interdipendenza e, in aperta opposizione con il modello proposto da Seth Siegelaub, affermare la necessità di abbandonare la funzione "di potere" di organizzatore culturale per essere invece testimone dei fatti visivi secondo un approccio che ancora risente di quel principio della qualità che guida e fonda il binomio longhiano di storia e critica, e che fa del critico innanzitutto uno spettatore, la cui visione si traduce in un atto creativo parallelo, ma diverso, rispetto a quello artistico[19]. Se alcune premesse teoriche sono affini, certo ben più radicali sono le conclusioni cui approda Carla Lonzi, la quale nel proprio articolo su "NAC" sanziona di fatto la propria rinuncia all'atto critico, o meglio la sua impossibilità in una "cultura-società" - per usare un'espressione dell'autrice – inevitabilmente oppressiva e, sotto la spinta ideologica, incapace di accogliere lo spunto vitale di "alta coscienza" - altra espressione di Lonzi, opposta alla concezione della "conoscenza" critica come atto di potere – introdotto dagli artisti, il cui lavoro interrompe il flusso logico della società e ne rivela tutti i tratti di crisi di cui la critica stessa è parte. Non resta, coerentemente con quel suo lavoro che la rende una fonte riconosciuta per lo stesso Celant, e con l'opposizione ferma alla stessa ortodossia marxista nel solco dell'adesione in quell'anno alla più attiva militanza femminista, che affidarsi alla voce e al lavoro degli artisti:

> Il commento del critico, ma anche solo la sua presenza come struttura mentale e come ruolo, è l'eco di una condizione umana alienata che suppone se stessa in relazione dialettica con l'artista mentre gli è incompatibile; non opposta, ma sganciata da lui […] proprio la nostra crisi è la nostra critica, critica del nostro mandato da parte della cultura-società per un'azione di potere. Contestare l'arte non può non essere considerata una responsabilità degli artisti poiché sono loro a farlo e sono stati loro quando il critico pensava, come sempre, a tutt'altro […]. Parlare a nome degli oppressi è l'elemento di forza del marxismo, però attenzione perché tutti gli oppressi, non solo quelli tipici della società capitalistica […] possono accorgersi a un tratto, al di là della

19 "Il critico notoriamente è uno spettatore che crea a sua volta, come tutti gli spettatori. […] Si crede di poter identificare la critica con questa o quella metodologia, mentre quanto va negato per ora è il metodo, la strada fatta, il saper come fare, la critica come spiegazione. Ma soprattutto radicalmente sbagliata è ormai l'attribuzione al critico di una funzione di arbitro e di organizzatore culturale […]. E poiché non siamo in un'epoca di conflagrazione rivoluzionaria, e molte "battaglie" risultano ben presto finte battaglie, personalmente, nella misura in cui sono in grado, ne vorrei fare una sola e per difendere la libertà di amare certe opere (o non-opere) di capirne i processi, testimoniando la presenza degli artisti, ma anche con un materiale storico, che soltanto una vita calata nel presente può rimescolare secondo nuove ragione" (VOLPI ORLANDINI 1970b).

> gestione ideologica, che la metodologia artistica, avendo raggiunto quei punti di "alta coscienza", è l'aggancio meno compromesso e più vitale a cui riferire la possibilità di un mutamento che si vuole integrale, e imprevisto dalle dialettiche del potere. L'adesione agli artisti è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia[20].

Il contributo di Lonzi ingenera nuova linfa di riflessione negli articoli successivi, e reazioni discordanti – si veda il contributo firmato da Paolo Fossati, che coerentemente rifugge ogni problematica generale e di visione statutaria riaffermando la centralità della critica come mestiere[21] – tra le quali si colloca anche la breve auto-riflessione, precedente di un fascicolo all'articolo di Fossati, e di quello forse premessa, condotta da Tommaso Trini, che si risolve nell'invito ai colleghi a non cercare soluzioni a problemi di statuto sociale o psicologico o di relazione con l'arte nella critica, quanto a porsi una domanda di identità: di fronte alla radicale posizione espressa da Lonzi, la strada alternativa per salvare un ruolo alla critica è accettare la necessità delle sue "compromissioni" sociali e psicologiche – esattamente i due terreni del dibattito marxista riproposti come ambiti di ideologia da Lonzi nel proprio articolo – e della sua funzione di mediazione, e concentrarsi invece sul portato creativo della critica, inteso non come surrogato di ciò che il lavoro artistico già in sé contiene in termini di valutazione critica – come espresso dai concettuali e accettato da Trini – ma come specificità, cioè tendere ad "affermarne la proprietà di essere se stessa e non altro. Affermarla nella sua dimensione autonoma e necessaria"[22]. Un

20 Cfr. LONZI 1970, p. 6. Sull'articolo nel solco del percorso critico di Lonzi e della sua influenza su Celant, cfr. BELLONI 2015, pp. 57-66. Si ricorda qui soltanto che gli affondi critici offerti dall'autrice nei mesi precedenti all'articolo su "NAC", ovvero le pagine relative a Luciano Fabro nei cataloghi di *Amore mio* (cfr. MONTEPULCIANO 1970, pnn) e di *Processi di pensiero visualizzati* (cfr. LUZERN 1970, pnn) propongono, nel primo caso, l'anastatica delle pagine relative allo statuto sociale della donna nel *Dictionnaire de sociologie fouriérienne*, summa del pensiero di Charles Fourier, fonte cruciale del dibattito femminista italiano, mentre nel secondo le fotografie di alcuni lavori di Fabro sono "commentate" da stralci dattiloscritti del *Manifesto* di Rivolta femminile (le pagine sono ripubblicate in LONZI 2012, pp. 635-646). Per approfondire si rimanda ai saggi di Lara Conte e Liliana Ellena in CONTE-FIORINO-MARTINI 2011, pp. 87-110, 117-144.

21 L'articolo di Fossati si concentra sulla "critica", ben distinta dal critico come singola figura, e si appunta contro i testi di Marisa Volpi (di cui discute la nozione di "atteggiamento" estetico, l'idea di una innata predisposizione del critico, la separazione astratta tra cultura e società) e soprattutto di Carla Lonzi, della quale smonta l'atteggiamento apparentemente anti-ideologico coerentemente con la stroncatura già riservata un anno prima ad *Autoritratto* (cfr. FOSSATI 1971).

22 Cfr. TRINI 1971a.

compito, questo, che Trini trova ancora di là da realizzarsi, ma di cui intravede i segnali in una situazione di crisi identitaria che, in fondo, impronta il clima nel quale Celant sviluppa il proprio approccio "acritico".

L'approdo del percorso del critico genovese si rivela sempre su "NAC" un paio di fascicoli dopo la conclusione del dibattito raccolto intorno a *Per una critica acritica*[23], quando, nel numero di maggio del 1971, pubblica un articolo nel quale presenta, con tanto di esibito copyright, l'*Information documentation archives*[24]. La dicitura è in realtà già documentata qualche mese prima, quando nel marzo 1971 viene pubblicato su "Domus" un articolo recante la data del febbraio di quell'anno e intitolato *Senza titolo*. Il passaggio dal primo al secondo articolo, e il cortocircuito tra la nozione di archivio e informazione e l'implicito abbandono di qualsiasi definizione sotteso al binomio "senza titolo", segnano un momento cruciale nel percorso di Celant, il quale, forte dell'esperienza e dei confronti consumati dal 1969 – dal cantiere di *Arte Povera* – in poi con il contesto artistico, critico e curatoriale europeo e statunitense, e forse alla luce di un approfondimento delle teorie della comunicazione di McLuhan, approda a un grado ulteriore di "acriticità" della critica[25]. Il testo pubblicato su "Domus" in marzo sembra risentire soprattutto del clima di *Information*, la rassegna del Museum of Modern Art di New York così importante per il critico italiano, nella quale, come si è visto nel primo capitolo di questo studio, Kynaston

23 Ai nomi già citati, bisogna aggiungere ai partecipanti alla discussione anche Italo Tomassoni e Vittorio Fagone, nonché, a conclusione, Carlo Ludovico Ragghianti, del quale viene pubblicata in ultimo una missiva spedita dopo le prime due puntate del dibattito, e che di fatto riassume alcuni temi toccati proponendo, secondo la metodologia tipica di Ragghianti, l'attività del critico come atto eminentemente sociale e culturale, applicabile a tutte le attività dell'uomo e fondato sulla ricostruzione storica di esse (cfr. RAGGHIANTI 1971).
24 Cfr. CELANT 1971C. Per approfondire, vedi BELLONI 2015, pp. 85-90.
25 L'attenzione al tema dell'autorialità, dell'autenticità, al continuum di connessioni e riferimenti prodotto dalla proliferazione e dalla diffusione dei mezzi di comunicazione, il ruolo dei processi di stampa come fattori autenticamente creativi del messaggio (con il corollario del concetto di copyright), lo statuto dell'artista, soverchiato dall'affollarsi delle tendenze e alla ricerca di una individualità annullata dai sistemi di comunicazioni,sono tutti motivi profondi d'indagine per McLuhan, e vengono sviluppati con un occhio al contesto controculturale e alle polemiche sociali legate alla comunicazione in The Medium is the Massage, verosimilmente noto a Celant, come tutte le fonti principali del pensiero di McLuhan (cfr. MCLUHAN-FIORE 1967, p. 50-89, 100-131).

McShine propone una ricognizione quantomai aperta e culturalmente avvertita della fluidità del sistema artistico contemporaneo, capace di spaziare tra tutti i media e le tecniche, nutrito delle più disparate implicazioni filosofiche, di impegno politico o di rivendicazione sociale, e tenta di aggiornare il passo della critica stessa al sensibile avvertimento delle nuove condizioni di vita della società della comunicazione e della tecnologia che la ricerca artistica più recente sta abbracciando[26]. Le premesse del testo sono le stesse dello scritto pubblicato in *Arte Povera* e di *Per una critica acritica*, ossia la messa a fuoco dell'estensione del lavoro artistico alla vita e ad ogni grado di realtà possibile dell'esperienza e il conseguente superamento dell'oggetto e del prodotto verso la elevazione del processo e dell'azione a opera in sé; semmai, scavallate le esperienze del 1970, si fa strada una maggiore chiarezza del passaggio consumato tra il lavoro degli anni 1966-69 e la ricerca più recente, per la quale il confronto con la dimensione di uso, cioè di abitudine, rito e consumo, propria delle azioni della vita quotidiana non è un allargamento dell'atteggiamento estetico dell'arte, ma il segno del totale superamento di ogni implicazione estetico-formale in favore di un'ipotesi "pratico-concreta, fusa con la realtà degli usi, delle funzioni e dei servizi"[27]. I nomi dei personaggi – definiti sempre "intellettuali" dato il superamento dei medium, delle pratiche e delle implicazioni culturali consueti da essi attuato[28] – evocati da Celant sono complessivamente molto diversi dalle precedenti selezioni attuate dal critico, rispondendo a una più precisa necessità dimostrativa della mutata situazione contemporanea e in parte prelevati dal catalogo e dalle pareti di *Information*, insieme ad alcune figure già a lui ben note: il collettivo della sinistra radicale statunitense Weathermen Underground, collettivi come OHO, N.E. Thing Co.,

26 Vedi *supra*, pp. 65-77.
27 Cfr. CELANT 1971a, p. 47.
28 In una nota il critico spiega che "l'adozione del termine "intellettuale" mira ad abolire la specificità e la miticità operativa, per passare dall'azione particolare al generale, è infatti un termine generico, indicativo, ma insignificante" (ivi, p. 48).

Archizoom, il Living Theatre, il Gruppo improvvisazione descrittiva, artisti come Richard Long e Barry Flanagan, naturalmente Seth Siegelaub con il suo lavoro a favore dei diritti degli artisti rispetto al potere del mercato e la sua International General, i giornali della controcultura ("Manifesto", "Re Nudo", "Controcampo", "Time out", "Ubu"), il regista e teorico teatrale Richard Schechner, i cineasti francesi Jean Luc Godard e Jean-Marie Straub. Il lavoro di questi intellettuali, e le ragioni della loro selezione, vengono così presentati da Celant:

> Entrando in merito al lavoro svolto da questa totalità di intellettuali, notiamo che il lavoro non acquista o non ha più una caratteristica ed una specifica particolarità linguistica, non è più soltanto teatro, arte, cinema, informazione, architettura, politica, ma azione e metodo pratico, indefinibili e senza titolo, relativi al mondo e non più solo alla cultura, prova ne sia che l'individuo sparisce, come eroe, e viene sostituito da una sigla, da un'ente, da una struttura, che può agevolmente inserirsi, a livello dirompente e modificante, tra le altre sigle (IBM, DATAMATION, A.B. DICK COMPANY, KYBE, RCA, TAB, TV, PHI, BNL, eccetera)[29].

Questo è il quadro mutato della situazione culturale, dove le sigle citate sono quelle delle istituzioni, delle regole, degli strumenti che determinano l'uso quotidiano della realtà sociale – all'inizio dell'articolo Celant parla di "mercati, banche, magazzini, musei, trust economici" - agendo sull'abolizione dell'individualità, abolizione che il lavoro degli intellettuali sopra citati persegue non per assecondarlo, ma per sovvertire dall'interno l'uso e i suoi strumenti, anziché ricercare un'irrealtà mitica di individualità non aderenti alla realtà della vita sociale.

III.2.1. *Funzione Prini?*

In questo senso, di tutti i riferimenti elencati dal critico, è forse opportuno soffermarsi, rispetto al contenuto del presente studio, su un nome in particolare, quello del "Gruppo informazione descrittiva", sotto le cui spoglie non si cela altri che Emilio Prini, il cui lavoro diviene pertanto, tra tutti gli artisti ex-Arte povera, l'unico in grado di confrontarsi

29 Cfr. CELANT 1971a, p. 47.

con certe ipotesi radicali non solo di arte concettuale internazionale, in linea con una percezione generale dell'artista che si è ravvisata ad esempio in Catherine Millet, ma anche con la fronda più sperimentale e impegnata della cultura contemporanea quale è quella rappresentata dai nomi e dalle organizzazioni attentamente selezionate da Celant nell'articolo. Il lavoro del gruppo viene presentato così:

> Un lavoro sulle norme e sul meccanismo di interpretazione che, nel "gruppo improvvisazione descrittiva/descriziona/descrizione/descritto", curatore associato Emilio Prini, si concretizza in un flusso continuo di dati sugli standard di registrazione, acquisto e consumo. Il gruppo elabora sistematicamente concetti, azioni, dati sulla teoria dei beni, sulla teoria dei valori, sulla teoria della comunicazione, sulla teoria dell'informazione, sulla teoria della tautologia, sulla teoria dell'uso sulla teoria del caso, sulla teoria della cosa, sulla teoria del linguaggio arte, sulla teoria della dinamica sociale, sulla teoria della causa, sulla teoria dell'automatismo primario (psichico-linguistico) e secondario (meccanico), sulla teoria del consumo (contrapposto ad uso). Per gli standard di consumo, il "gruppo improvvisazione descrittiva" ha presentato il consumo o durata d'uso di una macchina fotografica, di un registratore, di uno spot, di un appartamento, di una macchina 500, che eseguono il loro lavoro normale sino a fermarsi, senza nessun intervento estetico. La registrazione dello standard (uso) è un dato di fatto, che mantiene il valore originario e non è decontestualizzabile e quindi non inseribile nella storia dell'oggetto estetico, essendo lo standard un'entità anonima e irriconoscibile rispetto agli altri standard. Così la registrazione delle sigle e delle testate, delle insegne e delle entrate e di tutti gli standard d'uso, che posseggono un significato dal significato stesso della sigla o dell'insegna, si concretizza in conformazioni e partecipazioni, varianti in dizioni, esposizioni, edizioni e posizioni[30].

Il riferimento è chiaramente alle lunghe indagini che Prini conduce dal 1968 circa sui mezzi di comunicazione e riproduzione tecnologica e sulle strutture sociali, quelli documentati nei vari progetti di *Magnet* o *Magnete* ("il consumo o durata d'uso di una macchina fotografica") il lavoro sullo schermo televisivo presentato a *Gennaio 70*, lo stesso sistema dei telegrammi con cui afferma la sua assenza dalle mostre cui è invitato (**fig. 35-36, 149, 156**)[31]; di fatto, in quel momento si rinsalda la vicinanza tra Celant e Prini, e l'insistenza sul tema dell'uso come tratto distintivo dell'esperienza della realtà e della società non può non essere maturata proprio in dialogo con le ricerche dell'artista sul consumo degli strumenti di ripresa e registrazione, in particolare *Standard*, progetto

30 Ivi. p. 48.
31 Per un inquadramento sull'artista, si rimanda al paragrafo relativo del secondo capitolo del presente studio.

parallelo a *Magnete* e volto all'indagine del tempo di durata di un registratore che non registra altro che i rumori del suo stesso meccanismo di funzionamento (**fig. 247**)[32], mentre "la registrazione delle sigle e delle testate, delle insegne e delle entrate e di tutti gli standard d'uso, che posseggono un significato dal significato stesso della sigla o dell'insegna" sembra riferirsi a progetti come *Cassa continua*, ossia quel lavoro di cui chi scrive conosce solo la riproduzione sulla quarta di copertina del catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* e alcuni dati d'archivio relativi alla mostra, e che sembra appunto parte di una più ampia indagine sulle insegne come segni degli "standard d'uso" del quotidiano sociale (**fig. 37**)[33]. Sul concetto di standard Prini torna ancora alla fine del 1971

32 Esiste un lavoro del 1967, presentato alla Bertesca, con il titolo *Standard*, composto di una sbarra sottile di alluminio della lunghezza standard di 6 metri e mezzo (una prova in collezione Goetz, cfr. SCHUMACHER 2001, pp. 183, 265), ma è soprattutto il progetto omonimo del 1969 che qui preme ricordare, dove, come per la macchina fotografica, viene attivato un registratore che registra su nastro magnetico il rumore del proprio funzionamento fino a totale consumazione del meccanismo: in realtà, come per Magnete, l'azione prevista non viene realmente compiuta, ma ne viene postulata una "ipotesi, non finalizzata ad un risultato reale, che viene affidata ad una presenza, in mostra o in foglio tipografico, che rende possibile il processo. Soltanto che, ancora una volta, l'artista sostituisce un'idea che c'è con, in mostra, un suo non esserci" (così Celant nel testo su Prini del 2010 pubblicato in CELANT 2011, p. 295). Esiste infatti un cartellone 112 x 87 cm serigrafato, dove, sue due bande sovrapposte e a chiasmo, si legge "Standard – 1969 / Il registratore registra a consumo del meccanismo / Un registratore usato che usa apparecchiatura usata registra a consumo del meccanismo": prodotto in più copie non numerate, ha per titolo *Standard – L'U.S.A. USA* nel quale, al di là del gioco di parole sulla società dei consumi americana, è significativo il riferimento all'uso se confrontato alla centralità di questa parola nell'articolo di Celant del 1971 (un esemplare dell'opera è in collezione Goetz, cfr. SCHUMACHER 2001, pp. 185, 266; un altro battuto nel 2014 nella Italian Sale di Christie's dedicata alla collezione Marina e Nerio Fossati, cfr. *Eyes Wide Open: An Italian Vision*, catalogo dell'asta, Christie's n. 10171, London, King Street, 11 febbraio 2014, lotto n. 90, consultabile al link http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/emilio-prini-standard-1969-5767053-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5767053&sid=3c0bb6fd-5da4-4e33-9d86-d5c92a86a195).

33 Sul lavoro si rimanda alla scheda relativa alla partecipazione di Prini nell'appendice A del presente studio. È bene ricordare che nel testo di "Domus" Celant pubblica anche una nota – poi, come tutte le altre note, non più ripubblicata in seguito – nella quale descrive alcuni lavori del "Gruppo improvvisazione descrittiva" che sembrano affini a *Cassa continua*: "Tra le posizioni il lavoro "Fiat Sai Assicura", "Shell" e "Domus". Il primo consiste nel posizionare nella città di Torino un medesimo cartello pubblicitario della Fiat e della Sai assicurazioni, così come si presentano visivamente ai consumatori e ai clienti. Tale cartello non aggiunge nulla alla dimensione estetica e sparisce nella dimensione dell'applicazione, rivela il suo vero uso, mentre il significato in dizione, di "Fiat-Sai-Assicura" è "Sia-Sai-Assicura". Il secondo nel posizionare a Genova la scritta al neon della parola "Shell" che riproduce esattamente il marchio graficoe segnico, l'intervento estetico non si pone. L'interesse è portato solo all'attenzione segnica che, nella progressione linguistica, per un conoscitore della lingua inglese significa "conchiglia", per un non-conoscitore, che usa gli stessi caratteri occidentali, diventa una scritta simbolica, e per un orientale, risulta un'immagine. Come esempio di confermazione partecipazione il Gruppo improvvisazione descrittiva espone la titolazione di "Domus", in tutte le sue sottotitolazioni che appaiono nella rivista, in copertina, in sommario, in sigla e così via. La titolazione "Domus" è infatti un altro standard d'uso, un simbolo linguistico e pubblicitario, come IBM, PCI, SHELL, BP, CGIL, ha perso il suo significato ed è diventata un simbolo" (cfr. CELANT 1971a, p. 48). Come si è già avuto modo di specificare, la condizione degli studi sul lavoro di Prini è molto arretrata per diversi motivi, perciò chi scrive non ha notizia su alcuno dei tre lavori descritti in questa nota.

in occasione della personale al garage di via Beccaria della Galleria L'Attico di Roma, dove presenta *Merce tipo standard* e nel cui cartoncino di invito si limita a riportare le coordinate essenziali dell'indirizzo proprio e di quello della sede romana, secondo una formula già attuata nell'occasione della partecipazione alla Biennale di Parigi dello stesso anno (**fig. 248**)[34]: nell'ottica del superamento di ogni individualismo romantico indicata dallo stesso Celant tra i tratti distintivi della ricerca artistica contemporanea, la mera indicazione dei due poli della comunicazione (mittente e destinatario), soprattutto nei casi in cui si associa all'invio dei telegrammi dove si conferma la partecipazione dell'artista, rappresenta un perfetto corollario all'indagine sugli strumenti di ripresa tecnologica e sul concetto di standardizzazione applicato alla comunicazione (**fig. 249-250**)[35], unitamente all'altro fattore caratteristico di questi progetti dell'artista, ovvero la replicazione a stampa in innumerevoli copie della stessa immagine o della stessa impaginazione di testo, riassunti dallo stesso Gruppo improvvisazione descrittiva nella dichiarazione *Confermazione Partecipazione Edizione* con cui vengono siglati alcuni progetti di quell'anno, a cominciare

34 Riguardo alla mostra romana, cfr. il testo di Celant del 2010 pubblicato in CELANT 2011, pp. 295-296. La mostra apre il 20 novembre 1971, cfr. MAFFEI 2007, p. 192; ROMA 2010, p. 245. Riguardo alla Settima Biennale di Parigi, la cui partecipazione italiana è curata da Achille Bonito Oliva, Prini presenta un stampa serigrafica recitante la scritta "Conferma partecipazione, edizione – posta e telegrafi – telefono pubblico – telefono Genova Emilio Prini Achille Bonito Oliva 06326589 Roma", riprodotta anche sulle tre pagine a lui dedicate in catalogo, cfr. PARIS 1971, pnn.

35 Nella mostra all'Attico, in connessione con la formula stampata sull'invito sopra citata, Prini presente apparecchi di ripresa per registrare lo spazio stesso dell'esposizione, come descritto in una rara recensione di Fagiolo Dell'Arco su "Art International": "Emilio Prini ha fatto una mostra "mostrante" […]. Prini ha collocato due telecamere, due videorecorder, un televisore, in una mostra senza allestimento che ha per tema "la merce". La gente arriva, scende la rampa, cade nel mattataio [sic]: la telecamera documenta fedele. Documenta cioè quel numero di persone che partecipano (spett/attori) a quella mostra. […] Prini aggiunge che le pizze registrate (saranno noiosissime) verranno in seguito elaborate, montate, tagliate: ma non importa. Il gesto è finito e lo spett/attore è uscito dalla comune. Non si replica" (FAGIOLO DELL'ARCO 1972, p. 59). La merce di tipo standard a questo punto non è solo la macchina di ripresa in sé, ma anche qualsiasi azione o spazio cada nella registrazione, secondo quel principio di "standard d'uso" determinante anche del pensiero di Celant. Sembra un allestimento non diverso da quello già proposto mesi prima per la mostra *Arte Povera. 13 italienische Künstler* al Kunstverein di Monaco: anche l'ipotesi finale di una manipolazione del materiale registrato, di cui non si ha notizia nel caso della personale romana, potrebbe riproporre quanto compiuto dall'artista con una fotografia di Claudio Abate raffigurante quattro persone intorno a un tavolo con delle apparecchiature di registrazione (cfr. NOBILE MINO 2011-2012), da cui Prini elabora il lavoro fotografico *Studio di un consumo. Monaco 1971, il caffè del Kunstverein*, ingrandendo il particolare della fotografia con una persona che fuma e la sagoma di una stella creatasi involontariamente nello spazio tra la mano, la sigaretta e il volto della persona (il lavoro, descritto in CELANT 2011, p. 295, è pubblicato in BONITO OLIVA 1976, p. 171).

dalla partecipazione a *Sonsbeek '71*, la grande rassegna olandese curata da Wim Beeren, dove Prini, unico italiano invitato insieme a Merz, si presenta per l'unica volta – a conoscenza di chi scrive – con il timbro del gruppo, nonché dalle pagine dedicate all'artista nel cruciale volume sull'arte concettuale di Klaus Honnef (**fig. 251-252**) dove, di nuovo, il coinvolgimento dell'artista, unico italiano, conferma ancora il riconoscimento del ruolo di Prini nell'evoluzione della più rigorosa Conceptual art internazionale di cui già si è fatto cenno (**fig. 253-254**)[36].

36 Cfr. HONNEF 1971, p. 149. Nel suo testo su Prini Celant ricorda un episodio, non specificato e perciò impossibile da confrontare con quanto di noto si ha sull'artista, che tuttavia chiarisce meglio il senso di alcune operazioni e indica forse i nomi dei membri di questo Gruppo: "Chiedendo di stampare copie dell'immagine […] produce un altro doppio che sposta il tutto verso un'ulteriore esorcizzazione della presenza fisica del progetto, tradotto in un vuoto meccanico. Questo procedere per copie è ulteriormente confermato da un progetto realizzato a Genova, il 5 agosto 1970, con l'assistenza dello studio fotografico Piero Barboni. Consiste in una dichiarazione di una richiesta e di una compilazione di 100 esemplari di un documento, la cui matrice è stata annullata. La serie di fotocopie, come per il precedente Magnete, "mantiene il valore originario: addiziona il mercato artistico". Sono in tutto dieci pagine, di cui due relative alla dichiarazione di esecuzione, firmate da Piero Barboni e Antonio Colace, e l'altra firmata anche da Emilio Prini, per il valore artistico aggiunto, mentre le altre sei contengono testi di progetti sui cartelli, su registrazioni, su testi, su partecipazioni, su elaborazioni e su comunicazioni, quindi sul tipo di scrittura che a volte accompagna o no, l'intervento. Altre battiture riguardano più l'aspetto teorico e filosofico delle modalità d'uso, quanto del meccanismo di interpretazione, mentre tra le varie note appare anche una nuova definizione dell'artista quale «curatore associato proposizione – (arte)»" (cfr. CELANT 2011, p. 295). Dalla descrizione, il progetto sembra un sunto di lavori e dichiarazioni che accompagnano il percorso dell'artista anche in seguito, a cominciare dalla stampa serigrafata 50 x 70 cm in un'unica copia *Conferma partecipazione esposizione*, firmata e datata 1970, passata in un'asta Dorotheum *(Contemporary art, Part. II*, catalogo d'asta, Dorotheum, Palais Dorotheum Wien, 11 giugno 2015, lotto n. 1010, cfr. il link alla pagina https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/lotID/1010/lot/1885988-emilio-prini.html?search_phrase1=Prini&search_type=1&source=search&view=text&search=Quick%2BSearch&search=Quick%20Search), e di cui non si conoscono circostanza espositive. Certamente il lavoro è affine al progetto presentato alla Biennale di Parigi (cfr. PARIS 1971, pnn) e a un altro lavoro pensato per le edizioni Sperone, intitolato *Confermazione partecipazione edizione*, di cui esiste solo una serigrafia di presentazione del libro datata e firmata 1971, concepita con la collaborazione di Franco Mello (cfr. MAFFEI 2011, pnn). La stessa dicitura si ritrova nelle pagine del catalogo di *Sonsbeek '71* dedicate a Prini; l'ultima pagina reca appunto in alto "Confermazione partecipazione edizione", cui fa seguito la specifica che "Ciò che viene inteso con questa enunciazione contenutiva è già contenuto nelle precedenti esposizioni formali": ricorrendo allo "standard d'uso" della scrittura, cioè la dialettica tra forma e contenuto, Prini fa riferimento in questa frase alla due pagine immediatamente precedenti nelle quali fa pubblicare la locandina stessa e copertina del catalogo di *Sonsbeek 71*, con la carta geografia dell'Olanda, e la lettera con cui viene invitato alla mostra. Coerentemente a una prassi già attuata ad esempio nel catalogo di *Information* o nelle pubblicazioni dei telegrammi di invito nei cataloghi delle mostre di Torino e Lucerna, in questo caso l'artista si "appropria" della lettera di invito apponendovi il timbro del Gruppo da lui rappresentato e specificando, con una nota a pié di pagina collegata alla dicitura virgolettata "spatial relations" con la quale il comitato della mostra presenta sinteticamente all'artista il tema della rassegna, "Si notino bene le virgolette. Esse indicano che si tratta di elementi e di sostituzioni puramente linguistiche. Nella caratterizzazione contenutiva seguente vengono invece naturalmente a mancare": la convenzionale referenzialità della parola e dei segni grafici viene perciò svelata dall'artista come dato di pura informazione, il cui reale ambito di "spatial relations" su cui intervenire è il catalogo della mostra, presentato attraverso le due polarità temporali della lettera di invito e della copertina del catalogo stesso (cfr. ARNHEM 1971, vol. 2, pp. 88-90). La rassegna olandese, che notevole eco suscita sulla stampa specializzata in virtù del poderoso sistema organizzativo,

L'ipotesi dell'azione di una sorta di "funzione Prini" sul lavoro critico di Celant intorno al 1971, in virtù di una consonanza di motivi e approcci di indagine, trova alcune possibili conferme: intanto, oltre l'attenzione dedicata nell'articolo di "Domus" di marzo, nella presentazione di tre fotografie di Vettor Pisani, Kounellis e dello stesso Prini su "Casabella" in maggio, dove l'autore premette un breve testo nel quale si concentra sul lavoro artistico come segno, inteso come medium reale di qualsiasi comunicazione e della presenza attiva dell'opera nella realtà, in cui "un segno – parola – immagine – oggetto – corpo – concetto – ha molteplici significati, il ruolo dell'intellettuale termina con la diffusione-pubblicazione del segno"; inoltre, al di là dei contenuti, anche nella forma stessa con la quale Celant presenta i propri testi– freddamente rispettosa dei caratteri e dei segni standardizzati della grafica pubblicitaria (l'intestazione *Information documentation archives* è associata a un font ben preciso e costante) e di un concetto di autorialità che preveda l'esistenza in più copie del medesimo oggetto, riassunto nel marchio di copyright che spesso accompagna la firma dell'autore in calce[37].

Ciò chiarito, non si può non rilevare una contraddizione – dalla quale il critico genovese sembra volersi tenere lontano – rispetto al lavoro di quegli artisti italiani, Prini escluso, che, anche risentendo delle medesime condizioni di esistenza sociale, non si possono certo apparentare agli intellettuali citati dal critico. Infatti, l'intera argomentazione dell'articolo di "Domus" del marzo 1971 è una cornice al nuovo approdo della funzione del critico, più che degli artisti, e lo dimostra il fatto che il testo, tagliato delle descrizioni delle attività di ciascuno degli intellettuali sopra citati – ritenuti evidentemente troppo lontani dalle opere degli artisti italiani – ricompaia a distanza di pochi mesi in tedesco nel catalogo

coinvolgente più centri dell'Olanda e una molteplicità di medium, tecniche e artisti (cfr. BLOK 1971), viene significativamente recensita come prima grande occasione di ribaltamento della mostra, intesa come attiva e mutevole macchina "informazionale" proprio da Celant su "Domus" (cfr. CELANT 1971g).

37 Per la citazione dall'articolo su Kounellis, Pisani e Prini, cfr. CELANT 1971d, p. 50. Riguardo al secondo aspetto, si è appunto appena visto come nelle pagine del catalogo di *Sonsbeek 71* Prini operi una precisa indagine dello standard forma-contenuto della comunicazione verbale.

della mostra dei tredici artisti italiani curata da Eva Madelung – già co-organizzatrice di *Aktionsraum* – a Monaco di Baviera[38]. Il catalogo della mostra tedesca viene ricordato come crinale fondamentale del percorso di Celant, proprio in virtù dell'assenza totale, ed è la prima volta, del lemma "Arte povera" dal testo critico che, pubblicato insieme alla riedizione di alcuni contributi storici, si pone come esito ultimo a conferma di quel percorso sopra descritto, dove la vivacità del contesto internazionale, la proliferazione di etichette di difficile gestione da parte della critica e i diversi percorsi intrapresi dai singoli artisti conducono infine il creatore stesso dell'Arte povera a rinunciare a quella definizione in risposta alla presa di coscienza del mutato contesto culturale e artistico.

La formulazione di una critica "senza titolo" rispetto al lavoro degli artisti si salda quindi con la nascita e lo sviluppo di quell'*Information documentation archives* che è inteso nei termini di un'organizzazione dalla quale una critica assente reagisce alle strutture della realtà d'uso e alla spersonalizzazione della società:

> Un cambiamento di segno delle regole, delle norme, degli usi, che con l'I.D.A. (information documentation archives) diventa annullamento del potere o della scelta dell'informazione o del documento, da parte del critico d'arte, che si istituisce come servizio di diffusione e distribuzione di informazione per ogni tipo di entità intellettuale. Un servizio, con una sua struttura d'uso, che emette in continuazione, con tutti i canali possibili, lavoro teorico, informazione, documentazione, e capovolge la funzione critica, diventando uno strumento in mano all'intellettuale. L'I.D.A. infatti usa tutti gli strumenti di informazione (giornali, riviste, tv, manifesti, libri, fotografie, pubblicazioni) e li offre agli operatori, diventa un tramite d'informazione e nega il suo potere di scelta o di giudizio, di potere repressivo sulle cose […]. Un istituirsi come servizio assente, ma attivo e osmotico con la realtà quotidiana...[39]

La formula estrema di attività critica promossa da Celant si articola in tre momenti successivi, tre funzioni: teorica, relativa all'elaborazione di modelli e sistemi in accordo con il lavoro degli intellettuali; informativa, destinata alla diffusione con tutti gli strumenti possibili delle teorie elaborate; operativa-organizzativa, tesa, se possibile, all'attuazione

38 Cfr. MÜNCHEN 1971b, pnn. Gli artisti partecipanti alla mostra sono Anselmo, Boetti, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Penone, Vettor Pisani, Pistoletto, Prini, Salvo e Zorio.
39 Cfr. CELANT 1971a, p. 48.

concreta, nell'uso, di quei sistemi. I tre livelli sono attuati da un vero e proprio ufficio, quale viene presentato dal critico nel già citato fascicolo di "NAC" del maggio 1971, in cui si dà conoscenza del luogo, della data e dell'occasione di nascita dell'archivio, ovvero a Genova nel giugno 1970 e proprio in concomitanza con *Conceptual Art Arte Povera Land Art* – confermando per ciò quella funzione svolta dalla rassegna torinese presentata in catalogo e trattata nel primo capitolo di questa tesi[40] – e dello staff, composto dallo stesso Celant in qualità di curatore, di Ida Gianelli – l'acronimo di *Information documentation archives* ne è precisamente il nome – come redattore (cui subentra già nel 1972 Marina Le Noci), del designer e grafico Franco Mello come coordinatore visuale, del fotografo Giorgio Colombo e infine di uno stampatore. Le tre funzioni presentate su "Domus" diventano ora veri e propri dipartimenti, di cui si dà articolata informazione circa strutture e modalità di lavoro ai fini di raggiungere l'obiettivo di offrire al lavoro degli intellettuali la più ampia ed efficace struttura di diffusione e informazione, e ai quali, come noto, successivamente Celant ne aggiungerà un quarto, chiamato "Idarchives", con una funzione politica che si esplica ad esempio nella documentazione dell'arte post-minimalista femminista su "Domus" nel gennaio 1972[41]. Tornando ai due articoli del marzo e maggio 1971, quel che più li differenzia è il novero di artisti e personaggi della scena culturale che agiscono come riferimento alle parole di Celant, poiché se su "Domus" vengono citati solo i nomi di una ristrettissima cerchia di personalità e gruppi, l'articolo di "NAC" rende conto di un amplissimo ventaglio di figure di cui l'archivio si propone di svolgere il lavoro suddetto, coprendo in sostanza l'intero arco della ricerca artistica poverista, concettuale e

40 Cfr. CELANT 1971c. L'articolo cita, oltre alla rassegna torinese, anche la retrospettiva di Piero Manzoni organizzata alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (cfr. ROMA 1971a): si segnala che in entrambi i casi, la grafica del manifesto della mostra e dei cataloghi è curata da Franco Mello.
41 Per l'articolo di "Domus" cfr. CELANT 1972a. Il quarto "dipartimento" viene presentato da Celant a *Critica in atto*, rassegna internazionale della critica d'arte organizzata agli Incontri Internazionali d'Arte a Roma da Achille Bonito Oliva nel marzo 1972 (cfr. BELLONI 2015, pp. 87-89, e il saggio di Lara Conte in ROMA 2013, pp. 84-93).

della Land art e anche quei collettivi della qui definita "architettura immaginaria o concettuale", che a distanza di un anno Celant stesso presenterà come "architettura radicale". La presentazione di una rassegna ampia di artisti, che, stando all'articolo e seguendo il raggio di ambiti toccato dalla lista di nomi presentata su "Domus" in marzo, si vorrebbe allargare a includere il teatro e le "culture alternative o underground", si accompagna alla specificazione di una funzione cruciale e simmetrica rispetto all'elaborazione teorica e alla sua diffusione, ovvero l'archiviazione, la raccolta di dati e materiali relativi a tutti questi artisti e alla loro integrale produzione, ai fini di offrirne in mostre e pubblicazioni una documentazione rigorosamente monografica e storica[42].

Se confrontato con quanto realizzato da Celant negli anni seguenti, quest'ultimo punto identifica di fatto lo specifico del suo lavoro e il maggiore cambiamento rispetto a prima: da un lato l'insistenza pressoché ossessiva – testimoniata dai documenti d'archivio relativi alla mostra torinese o ai contatti con gli Stati Uniti esaminati nel primo capitolo – con la quale Celant esorta ogni suo corrispondente all'invio di documenti, diapositive e materiali fotografici acquista un senso più compiuto alla luce di questo sviluppo, e dall'altro l'adozione dell'approccio monografico esclude infatti il ricorso a etichette comprensive di

42 Cfr. CELANT 1971c. Gli artisti e i collettivi di arte e architettura di cui l'archivio raccoglie e scheda materiali sono: Gilbert & George, Smithson, On Kawara, N.E. Thing Co, Zorio, Anselmo, Boetti, Serra, Ben, Fabro, Flavin, LeWitt, Penone, La Monte Young, Klein, Huebler, Beuys, Forti, Riley, gruppo Fluxus, Reiner, Paxton, Superstudio, Piacentino, Dibbets, Oppenheim, Nauman, Morris, Christo, Venet, Barry, Pisani, Ramsden, Fulton, Art & Language, Rucha, Sottsass jr., Wilson, Burn, Bochner, Pistoletto, Gruppo OHO, Salvo, Darboven, Calzolari, Brouwn, De Dominicis, Acconci, Baldessari, Ruscha, Graham, Walther, Flanagan, Society for theoretical art and analyses, Kaltenbach, Lee Byars, Haacke, Huot, Hutchinson, Kaprow, Pascali, Haus-Rucker Co, Long, Sonnier, Snow, Ryman, Ruthenbeck, Sandback, Ruppersberg, Vazan, Ferrer. A questa nutrita lista si aggiungono i nomi di Manzoni, Merz, Kosuth, Kounellis, Prini, Paolini, Weiner, De Maria, Archizoom e Lo Savio in quanto destinatari del lavoro di raccolta finalizzato alla produzione di cataloghi generali. Sotto quest'ultimo profilo l'articolo specifica anche che l'*Information documentation archives* "oltre alla mostra di Piero Manzoni, sta strutturando il reperimento del materiale e della produzione riguardante Kounellis, Paolini, Merz, Lo Savio, Kosuth, Pistoletto, in modo da proporre a musei o istituzioni la loro realizzazione" (ibid.). Di fatto questi progetti restano disattesi, e invece in parte realizzati in forma di pubblicazione: allo stato attuale della conoscenza di chi scrive, Celant firma l'articolo su "Domus" dedicato a Mario Merz nel 1971 (CELANT 1971e) e su Kounellis nell'ottobre 1972 (CELANT 1972i), e quello su Kosuth per "Casabella" l'anno successivo (CELANT 1972d), due monografie storiche su Manzoni e Paolini per la collana di libri d'arte di Ileana Sonnabend nel 1972 (CELANT 1972n-o), il catalogo generale di Manzoni nel 1975 (cfr. CELANT 1975) e cura, quando ormai la stagione dell'archivio pare conclusa, il volume sul lavoro di Lo Savio per "Einaudi Letteratura" (LO SAVIO 1975).

esperienze diverse, e porta quel fiancheggiamento “in simpatia con” l'artista proposto dal critico genovese al tempo di *Per una critica acritica* all'esito estremo di una documentazione uno a uno dei singoli protagonisti della scena artistica.

Con l'enorme messe di materiali raccolti e continuamente aggiornati, Celant, attraverso l'intestazione dell'*Information documentation archives*, è in grado di sostenere un ritmo molto serrato di pubblicazioni tra 1971 e 1973[43], fino a che, alla fine di quell'anno, l'esperienza dell'archivio come struttura attiva e ufficiale sembra ormai essersi consumata,

43 Se gli articoli su Nauman, Oppenheim, il concettuale e la Land art del 1970, analizzati nel primo capitolo, sono di fatto le premesse dell'approccio maturato in seguito da Celant, esistono poi diversi contributi, spesso di taglio monografico-storico, pubblicati con il conforto dell'*Information documentation archives*. Se ne dà conto sinteticamente qui di seguito, rispettando un ordine cronologico in base ai dati raccolti da chi scrive: l'articolo *Sorella morte* su “Domus” nell'aprile 1971, nel quale Celant, subito dopo la prima apparizione pubblica dell'archivio il mese precedente, riunisce i lavori di alcuni artisti (De Dominicis, Fabro) e esponenti dell'architettura radicale sotto il segno di una indagine sull'immortalità come unica possibilità rimasta all'arte per uscire dal sistema di standardizzazione della vita piccolo-borghese che ha fatto della morte stessa “una procedura della vita comune” (cfr. CELANT 1971b); l'articolo già ricordato su Merz per “Domus” nel giugno 1971 (cfr. CELANT 1971e); lo studio su “Data” del settembre 1971 sul libro d'artista negli ultimi dieci anni e il seguente catalogo della mostra *Book as Artwork* a Londra dell'anno seguente (cfr. CELANT 1971f; LONDON 1972); l'ampia cronologia illustrata del lavoro di Robert Morris su “Qui Arte Contemporanea” del dicembre 1971 (cfr. CELANT 1971h); il percorso tra le artiste donne della generazione post-minimalista (da Marisa Merz a Eva Hesse, da Hanne Darboven a Christine Kozlov) su “Domus” nel gennaio 1972 (cfr. CELANT 1972a); la presentazione della *Valley Curtain* progettata da Christo a Rifle, Colorado, corredata da cronologia illustrata di tutto il lavoro dell'artista, su “Casabella” (cfr. CELANT 1972b); il saggio già ricordato su Gilbert & George nel numero di “Domus” del marzo 1972 (cfr. CELANT 1972c); il già citato articolo su Kosuth e quello su Heizer nei numeri di marzo e aprile 1972 di “Casabella” (cfr. CELANT 1972d-e); l'ampia ricognizione già ricordata su Kounellis pubblicata sul fascicolo dell'ottobre 1972 di “Domus” (cfr. CELANT 1972i); non compare più il logo degli archivi, ma Celant vi fa esplicito riferimento in un articolo su “Domus” del luglio 1973 dedicato ad alcune figure isolate emerse di recente sulla scena artistica newyorkese dopo l'affermazione della prima generazione concettuale (figure come Italo Scanga, Agnes Denes o Richard Nonas, cfr. CELANT 1973i), mentre l'ultima occorrenza nota dell'attività dell'*Information documentation archives* si trova in un breve articolo del dicembre 1973 in cui Celant si occupa delle cartoline d'artista, speditegli da artisti di tutto il mondo, come più recente fronte di accrescimento dei materiali dell'archivio (cfr. CELANT 1973n). Da qui in avanti non risultano più espliciti riferimenti, anche se molti lavori successivi, come si è già visto, respirano dello stesso clima e metodo di lavoro attuato nei contributi fin qui citati. Del resto, non si deve dimenticare che anche negli stessi anni in cui escono questi testi, vengono pubblicati da Celant altri scritti che, pur senza il trademark dell'*Information documentation archives*, sono in piena continuità con gli obiettivi fissati in quel solco: gli articoli su Vito Acconci, Richard Long e sulla scena alternativa del teatro-danza e della musica a New York (da Joan Jonas a Philip Glass), per “Domus” nell'aprile, giugno, agosto 1972 (cfr. CELANT 1972f-g-h); le due monografie per Sonnabend su Manzoni e Paolini del 1972 (cfr. CELANT 1972 m-n; l'ultima preceduta da una anticipazione su “Domus”, cfr. CELANT 1972m); il capitolo sulla “Radical Architecture” nel catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al Museum of Modern Art di New York nel 1972 – indicato come primo assaggio di un futuro libro sull'argomento, di fatto mai pubblicato (cfr. NEW YORK 1972b, pp. 380-387), ma da cui derivano gli articoli sul collettivo californiano *Ant Farm* per “Casabella” e per “Domus” (cfr. CELANT 1973d-e); le ricognizioni sull'avanguardia artistica britannica, sul percorso di Dan Flavin, sui dischi d'artista (estensione alla musica di quanto già fatto per il libro), sulla pittura colorfield e minimalista americana e sul suo corrispettivo europeo tra il gennaio e l'ottobre del 1973 su “Domus” (cfr. CELANT 1973 a-b-c-g-m); infine, i contributi sul lavoro di Bernd e Hilla Becher e di Robert Ryman apparsi nello stesso periodo del 1973 su “Casabella” (cfr. CELANT 1973f-m).

e, nel fascicolo di luglio di "Domus", il critico pubblica un articolo titolato *Senza titolo II*, a riallacciarsi esplicitamente al contributo omonimo del marzo 1971 nell'intenzione di sottolineare il senso di saturazione raggiunta nel sistema artistico, e la conseguente necessità di un cambiamento non solo da parte degli artisti che vedono il sovrapporsi di etichette e tendenze che di fatto si vanificano a vicenda e azzerano il concetto di avanguardia, ma anche da parte di tutti gli apparati critici ed espositivi che li circondano:

> Il consumo dell'arte, che prima, forse, era affidato a sistemi spontanei di richiesta socio-culturale, ora forma l'oggetto di attività manipolative sempre più intense da parte degli apparati di servizio. Questi ultimi si sono divisi le funzioni: la produzione e circolazione dei beni, come merce, è lasciata alle istituzioni di vendita, privata e pubblica, la produzione e circolazione degli enunciati, in forma di messaggi, è affidata ai servizi di informazione. Ne è prova il grado crescente dell'attività organizzativa (mostre, libri, riviste, videotapes, dischi, dibattiti, ecc.) dell'arte, oggi un immenso affare economico […]. Questo fenomeno è particolarmente macroscopico quando gli ingranaggi di promozione e di mercato creano affannosamente, come in America o in Europa, nuove mode artistiche. In una situazione consumistica sono infatti necessarie la gerarchizzazione e la differenziazione dei prodotti […]. La gerarchizzazione comincia quando si affida la delega del proprio lavoro ad altri ed è forse per questo motivo che le avanguardie degli anni sessanta non hanno raggiunto il loro scopo di colmare la separazione tra arte e vita. Preoccupandosi solo del "messaggio", hanno perso il controllo del prodotto, la cui conduzione è stata affidata agli organizzatori, che ne hanno nuovamente azzerato la forza di rottura. Negli anni settanta la coscienza di questo problema emerge, per cui l'arte riparte nuovamente da zero, non più per porre in forse i propri strumenti, ma gli strumenti che la manipolano e la usano, e giunge così a mettere in crisi le strutture organizzative, mentali ed ideologiche precedenti […]. L'intasamento delle tendenze ha raggiunto la saturazione dei bisogni, ed ora le ricerche si trovano parificate. I mezzi tradizionali eguagliano le tecniche supertecnologizzate, il pennello è simile al videotape ed il colore ha lo stesso peso della fotografia. L'uscita dal parossismo fa comprendere che vincitore e vinto, in arte, sono lo stesso artista. A nessuno è assicurata la vittoria o la sconfitta, per cui il concetto di avanguardia non esiste, è un portato del sistema di consumo. La vanificazione della competizione può invece ridare significato all'arte, in senso qualitativo e non quantitativo[44].

La lunga citazione è dovuta al fatto che l'articolo, piuttosto trascurato negli studi su quegli anni, ricopre in realtà un ruolo cruciale ripensato alla luce della vicenda raccontata in parte anche in questo studio. Innanzitutto, di lì a poco, nel dicembre 1973, compare l'ultima occorrenza del nome *Information documentation archives* nota a chi scrive, segno dell'avvertita necessità di superare anche una forma di struttura troppo organizzata e di

44 Cfr. CELANT 1973h.

recuperare semmai un senso di individualità e autorialità al lavoro, pur storico e documentario, del critico: in effetti, l'approccio storico-informativo messo a punto da Celant tra 1970 e 1973 sopravvive anche negli anni successivi, rivolto sempre in misura maggiore alla pubblicistica e alla divulgazione più che all'organizzazione di mostre, come rappresentato al massimo grado dalla *Precronistoria* edita nel 1976[45]. L'articolo *Senza titolo II* colpisce per la lucidità di un'analisi della situazione artistica e culturale che, a pochi mesi di distanza dall'apertura della poderosa macchina di *Contemporanea*, rassegna organizzata da Achille Bonito Oliva e dagli Incontri internazionali d'arte a Roma, suona come un atto di distacco da quella realtà e al contempo una deposizione delle armi da parte di chi fino a quel momento ha combattuto strenuamente per affermare un fronte di avanguardia artistica[46]. Il riconoscimento di una dimensione manipolatrice e soverchiante dell'apparato culturale rispetto al puro lavoro artistico quale si è venuta a definire nel passaggio tra anni Sessanta e Settanta si traduce in un senso di sfiducia che non implica certo l'abbandono del gioco, anzi: Celant, per l'appunto, si dedica per tutti gli anni Settanta a rifinire continuamente il proprio profilo di precoce critico storico e documentario di un decennio di fatti d'arte e del proprio stesso lavoro, e a rinsaldare il più possibile i rapporti con il mondo artistico statunitense[47], per poi riproporre con forza all'inizio degli anni

45 Cfr. CELANT 1976.

46 Contemporanea, grande rassegna organizzata nel parcheggio di Villa Borghese (cfr. Roma 1973), raccoglie di fatto gli esiti dell'attività di documentazione e raccolta di materiali compiuta dagli Incontri Internazionali d'Arte attraverso il proprio Centro d'Informazione Alternativa, avviato alla fine del 1971, secondo modalità e scopi in fondo non lontani dall'*Information documentation archives* di Celant (per approfondire la questione all'interno del più ampio delta di riferimenti e confronti all'esperienza avviata dal critico genovese, cfr. BELLONI 2015, pp. 87-90). La più recente e puntuale ricognizione sulla rassegna romana è il saggio di Luigia Lonardelli in Roma 2013, pp. 94-105: dall'elenco finale delle opere esposte alla sezione "Arte" si coglie il diverso atteggiamento di Bonito Oliva, ormai al 1973 a ratifica dell'avvenuto superamento dell'etichetta di Arte povera.

47 Si accenna soltanto in questa sede, non potendo dedicare all'argomento lo spazio che meriterebbe, alla vicenda del *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* elaborato da Seth Siegelaub con l'avvocato Robert Projansky nel 1971, summa ideale delle problematiche della critica fin qui considerate: si tratta infatti di un contratto standardizzato e tradotto in quattro lingue (inglese, italiano, francese e tedesco), perfettamente in linea con le pratiche d'uso della società della comunicazione, ma inteso a garantire i diritti individuali e di proprietà degli artisti in caso di prestito, pubblicazione o vendita del proprio lavoro. Celant svolge un ruolo cruciale in questa vicenda, intanto perché si pone, assieme a Marina Le Noci dell'*Information documentation archives*, come corrispondente in Italia di questa impresa di vera politica culturale,

Ottanta, in un contesto artistico completamente mutato e dove un nuovo fronte d'avanguardia sembra effettivamente emergere a superamento di un coacervo morente di tendenze artistiche ancora legate ai tardi anni Sessanta, quell'etichetta dell'Arte povera dismessa per circa un decennio, in una rinnovata campagna di serrata promozione internazionale[48].

III.3 Altre mostre, altri scenari

Si è già avuto modo di accennare, ed è stato già trattato ampiamente, il rapporto e le differenze tra l'approccio di Celant e quello, sempre tenuto d'occhio dal critico genovese, di Achille Bonito Oliva, la cui impostazione si può riassumere nella rivendicazione di una maggiore libertà di scelta, giudizio e interpretazione del critico che, svincolato da funzioni ancillari rispetto al lavoro artistico, ne impiega testimonianze e documenti per la costruzione di un proprio discorso di lettura dello statuto artistico nella cultura e nella società[49]. Dal punto di vista degli artisti risiedenti o gravitanti intorno al capoluogo

realizzando la traduzione del contratto e adattandola al sistema legislativo italiano, nonché presentando a Siegelaub l'editrice americana ma di stanza a Parigi Rosalind Fay, compagna di vita e di lavoro per il critico-curatore statunitense, che con la vicenda dell'Agreement di fatto saluta la propria attività nel campo dell'arte contemporanea (cfr. Amsterdam 2016, pp. 224-235). Il contratto viene presentato a Milano da Le Noci e Celant nel dicembre 1971, secondo quanto resocontato da Trini su "Domus" (cfr. Trini 1971e, p. 51), e presentato da un articolo di Siegelaub che ne racconta la genesi e da una nota di redazione sulla versione italiana su "Data" nel febbraio 1972 (cfr. Siegelaub 1972). Riguardo alle pubblicazioni di Celant nella seconda metà degli anni Settanta, si vede l'alternarsi di ampie ricognizioni storiche su fenomeni d'avanguardia (la mostra Ambiente/Arte per la Biennale di Venezia, cfr. Venezia 1977), pubblicazioni di antologie dei propri stessi scritti (*Senza titolo/1974* per Bulzoni nel 1976, cfr. Celant 1976b; *Offmedia* per Dedalo nel 1977, cfr. Celant 1977), ricognizioni monografiche su alcuni artisti internazionali (il volume sulla ricezione italiana di Joseph Beuys, cfr. Celant 1978, e l'antologia degli scritti di Buren, cfr. Buren 1979) o, attraverso scrupolosa schedatura, su un'intera collezione quale quella poderosa di Panza di Biumo (cfr. Celant 1980).

48 La prima, cruciale occasione di potente riproposizione dell'Arte povera sotto le spoglie della presunta neutralità di una ricostruzione storica si verifica proprio ad apertura di decennio, nella monumentale cronologia di fatti ed eventi nel catalogo di *Identité italienne* (cfr. Paris 1981): per un'analisi di quella mostra e soprattutto del catalogo alla luce del contesto culturale dell'inizio degli anni Ottanta e soprattutto del riassestamento dell'arte in Italia con l'emergere della Transavanguardia, si rimanda al recente articolo di Maria Grazia Messina, cfr. Messina 2014. Da quel momento in poi, si susseguono alcune mostre nelle quali la definizione "Arte povera" ritorna prepotentemente in auge, nella mostra Arte povera, Antiform (cfr. Bordeaux 1982) e soprattutto, nel 1985, con il libro *Arte Povera. Storie e protagonisti* (cfr. Celant 1985) e la mostra *The Knot: Art Povera at P.S.1* al MoMA P.S.1 di New York (cfr. New York 1985).

49 Si rimanda all'indagine di Fabio Belloni per misurare le differenze, cfr. Belloni 2015. Si tenga presente che le divergenze d'approccio riguardano anche il confronto con la stessa realtà artistica newyorkese, come

piemontese, in parte trattati nel precedente capitolo, ciò determina l'apertura al confronto con realtà artistiche più o meno affini, ma estranee dal côté storico dell'Arte povera, e una politica di coinvolgimento in progetti estranei al sistema organizzativo polarizzato tra l'attività di Celant e quella di Sperone non senza esclusioni, come nel caso della selezione degli artisti compiuta in occasione di *Vitalità del negativo* e non passata inosservata ad alcuni commentatori estranei alla scena artistica romana. Ci si riferisce in particolare al durissimo articolo redazionale (ma ascrivibile a Politi stesso) riservato al progetto espositivo e al suo curatore su "Flash Art" del novembre-dicembre 1970, cui fa polemicamente seguito un fascicolo speciale su Mario Ceroli, in virtù dell'esplicito rifiuto dell'artista, nonostante le molte insistenze, a partecipare alla mostra[50], e poi alla recensione di Pierre Restany su "Domus", dove il critico francese non può non notare l'assenza di Celant, Trini e Lea Vergine dal novero dei critici coinvolti, e di conseguenza i problemi della selezione degli artisti, dove, esclusi i "maestri" dell'inizio degli anni Sessanta, predominano gli artisti del giro romano della Tartaruga di De Martiis e a farne le spese è soprattutto l'arte povera: "Dans ce contexte éclectique enfin, le grand perdant est l'art pauvre, culturellement récupéré et auto-fétichisé au stade de l'apparence décorative. C'est

dimostra ad esempio il *Diario critico* pubblicato su "Metro" nel 1970 (cfr. BONITO OLIVA 1970c, pp. 53-56).

50 Cfr. *Speciale su Ceroli*, "Flash Art", n. 21, gennaio 1971. L'articolo del numero precedente, formulato come una scheda della mostra, ha un tono profondamente sarcastico nei confronti della mostra e della sua organizzazione, vista come manifestazione quasi mafiosa del potere: l'elenco dei membri del comitato d'onore ne sottolinea l'appartenenza alla D.C.; la mostra è presentata come "la vera rassegna governativa dell'arte italiana, un po' come le quadriennali e biennali fasciste in cui tutto era ufficiale e tutto era vagliato con un parametro politico. Ufficiali gli artisti, ufficiali i critici, ufficiale la sede. Quindi la rassegna delle coperture critiche e politiche: tutti i critici sono coinvolti (Argan, Bucarelli, Boatto, Calvesi, Dorfles, Menna, Vivaldi) così pure tutti i partiti politici, comprese le diverse correnti della D.C. (manca il sindaco di Palermo, Ciancimino), tutti gli artisti"; si plaude a Ceroli, Mattiacci e Mochetti – cui vengono aggiunti Mari e Piacentino due numeri dopo – che hanno rifiutato l'invito "sottraendosi così con un gesto poetico (e politico) ad una operazione di potere. Questo è un buon segno (qualunque siano le motivazioni individuali dei tre artisti) perché è la prima volta che alcuni artisti si rifiutano di partecipare ad una rassegna ufficiale, reclamizzata, reclamata; si riporta il testo di un telegramma a Ceroli come prova "dell'atmosfera terroristica che governa il mondo della cultura"; si dice di Bonito Oliva che è "molto simpatico a tutti (anche a noi), molto intelligente e scaltro. Peccato sia posseduto da una smodata ambizione di potere per cui tutte le alleanze e tutte le operazioni sono possibili: ha inoltre una grande qualità: riesce a strumentalizzare tutte le amicizie, tutte le persone che lo circondano"; ci si chiede infine quando "una rassegna il cui comitato d'onore sia formato da Pinelli (in memoria), Valpreda, Angela Davis, i processati di Burgos, i Fedayn?" (cfr. POLITI 1970).

évidemment ce genre de contamination psychosensorielle que Germano Celant refuse a priori"[51].

Parallelamente a tali vicende nazionali, vale la pena di osservare in questa sezione conclusiva che nei primi anni Settanta Sperone e a vario titolo lo stesso Celant sono impegnati a incrementare quell'attività di diffusione del lavoro degli artisti già dell'Arte povera all'estero, spesso con l'appoggio o la collaborazione di quella rete di gallerie tra Europa e Stati Uniti con la quale il gallerista torinese ha ormai rapporti stabili di reciproco scambio[52]. L'attività di Sperone si articola da un lato, nella costante organizzazione di mostre di artisti concettuali internazionali nella propria galleria di Torino e dall'altro, nella collaborazione con i principali colleghi stranieri, giocata naturalmente sui due fronti principali di promozione dell'arte contemporanea – Germania e Stati Uniti – e tesa a stabilire una maggiore e più diretta presenza della propria attività e dei propri artisti all'estero; nei Paesi di lingua tedesca, dopo le prime edizioni di *Prospect*, alcuni dei principali galleristi – Konrad Fischer e Paul Maenz – mostrano un sempre maggiore interesse all'arte italiana dal 1970 in poi[53], mentre negli Stati Uniti il percorso appare forse

51 Cfr. RESTANY 1971a, p. 43. Restany esprime soddisfazione per l'attenzione nell'allestimento e nella concezione del catalogo, per il desiderio di novità e di cambiamento espresso dal curatore, ma, come per la scelta degli artisti, così per la selezione dei critici esprime dure riserve: "indépendamment de la valeur des personnalités invitées, ce choix est le reflet de considérations purement tactiques à l'échelon local, c'est à dire à l'échelon romain. Cette exposition constitue une tentative de libre exploration de l'avant-garde expérimentale italienne des dix dernières années. Comment peut-on rendre compte du survol panoramique de la période donnée – selon la formule-même des organisateurs – sans faire appel à des textes de Lea Vergine,Tommaso Trini et Germano Celant, les trois personnalités critiques de majeur relief qui se sont affirmées entre 1960 et 1970? La réponse qui vient immédiatement à l'esprit est tentante: Lea Vergine, Trini et Celant sont en dehors du circuit romain, le champ de leur activité, leur volonté de puissance s'exercent ailleurs. […] Germano Celant est sans doute le seul critique cohérent de la nouvelle génération: sa méthodologie est sans failles. Il incarne ce nouvel esprit critique dont se réclame, directement ou indirectement, l'exposition romaine. Pourquoi en est-il absent? Parce que le rigeur de sa méthode le voue à faire cavalier seul" (ibid.).

52 Celant in particolare, cura diverse conferenze nei college della East Coast e del Canada, come ricorda ad esempio il breve profilo biografico del critico nel catalogo di *Italy: The New Domestic Landscape* (cfr. NEW YORK 1972b, p. 380). Ad esempio, il 16 ottobre 1972 tiene una conferenza dal titolo *Piero Manzoni and Arte Povera* al Nova Scotia College of Art and Design di Halifax (ricordata in KENNEDY 2012, p. 182).

53 Mentre ancora il fascicolo dedicato da Klaus Honnef all'arte concettuale all'interno di "Magazin Kunst", la rivista di settore forse più avanzata in quel momento in Germania, non contempla il caso italiano nella mappatura dei fenomeni di post-minimalismo e di arte post-oggettuale (cfr. HONNEF 1970), e anzi i pareri espressi da Geert van Beijeren di Art&project, Fischer stesso, l'artista Klaus Groh e Szeemann nel dibattito pubblicato sulla rivista la considerano ancora del tutto coinvolta in problemi di definizione dell'oggetto

più difficoltoso, anche per una sottesa volontà di presentare gli artisti italiani al di là dell'attività parallela e autonoma di Ileana Sonnabend, come certifica in tempo reale un testimone eccellente come Leo Castelli, che riconoscerà a Sperone anche di averlo convinto a occuparsi di Kosuth e dei concettuali (**fig. 255**):

> ...other dealers had developed strongly, like Sperone in Italy. First it was the Germans, but now Sperone in Italy has developed into a very, very strong buyer of things. For a long time again, I succeeded in maintaining the position that I was not selling anything directly to Sperone – that it went to Ileana and then Ileana was to sell it to Sperone and that she would choose what to sell and what not to sell. But again now in this situation, the crisis situation […] Collectors are very scarce now, and little by little I felt obliged to sell to Sperone directly, you know, just to survive. He accounts probably for at least one-third if not one-half of my sales […]. In Europe really the first thing is that you have quite a few very extraordinary dealers that deal with that movement and they're all very modest except one perhaps two. Let's take one, first Sperone. Sperone really had been involved in promoting American art in Italy already quite early...[54]

Quello che, allo stato della conoscenza di chi scrive, appare come il primo segno esplicito di una presenza diretta di Sperone sul suolo americano, è una piccola mostra, finora trascurata ma foriera di importanti sviluppi, che significativamente viene organizzata dal gallerista italiano insieme a Konrad Fischer. L'8 gennaio del 1971 inaugura infatti ad

---

scultoreo (cfr. CONCEPT ART 1970, pp. 1769-1770), Fischer nel 1970 stesso dimostra la maggiore complessità raggiunta dagli artisti italiani organizzando la già ricordata personale di Merz,e, dal 26 gennaio al 15 febbraio 1971, l'esposizione di un *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* a matita rossa e blu in sedici fogli di Boetti (cfr. FISCHER 1993, pp. 42, 60). Ancora più interessato all'arte italiana è Paul Maenz che inaugura la propria galleria a Colonia nel 1970 e dall'anno successivo dedica diverse mostre agli artisti di Sperone, tra cui, per citare solo i primi anni di attività: Salvo nel giugno e Paolini nel dicembre del 1971 (cfr. MAENZ 1971, pnn), ancora Salvo nell'aprile-maggio Penone nel luglio 1972 (cfr. MAENZ 1972, pnn), di nuovo Salvo tra marzo e aprile e Penone nel maggio-giugno 1973, nonché una retrospettiva di Piero Manzoni a novembre dello stesso anno nella nuova sede di Bruxelles (cfr. MAENZ 1973, pp. 53-60, 73-76), e Salvo sia a Bruxelles in marzo sia a Colonia in giugno, Paolini in aprile, e tutti e due insieme a Penone in una collettiva nel luglio 1974 (cfr. MAENZ 1974, pnn). L'attività delle gallerie si salda e cortocircuita con l'interesse di altre istituzioni tedesche, a cominciare dalla mostra dell'Arte povera del Kunstverein di Monaco già citata, il cui esito è, innanzitutto, l'inclusione di un italiano, Emilio Prini, e il riconoscimento dell'attività della Galleria Sperone nel volume sulla Concept Art curato di nuovo da Klaus Honnef a distanza di un anno dal fasciolo di "Magazin Kunst" che invece nessuno spazio riservava all'Italia (cfr. HONNEF 1971, pp. 48-49, 54-55, 146-151), nonché, sul lungo periodo, le mostre antologiche sugli artisti italiani di musei come il Folkwang di Essen, per le quali conta anche la parallela – e sempre fondata sul ruolo centrale svolto da Sperone – attività di promozione dell'arte italiana condotta da Jean Christophe Ammann in Svizzera, prima al museo di Lucerna e poi in quello di Basilea.

54 P. Cummings, *Oral history interviews with Leo Castelli*, 14 gennaio 1971, 16 gennaio 1973, Washington, DC, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Le parole di riconoscimento nei confronti di Panza di Biumo e di Sperone per averlo interessato al lavoro di Kosuth, Huebler, Barry e Weiner sono invece consegnate da Castelli in una conversione con Alan Jones citata dall'autore nella sua biografia del gallerista (cfr. JONES 2007, p. 287).

Andover, nel Massachusetts, presso la Addison Gallery of American Art della Phillips Academy, una mostra dal titolo *Formulation*, organizzata dal direttore del museo Christopher C. Cook, che presenta un lavoro per ciascuno dei nove artisti segnalati esplicitamente da Fischer e Sperone: gli olandesi Stanley Brouwn e Jan Dibbets, il francese Daniel Buren e la tedesca Hanne Darboven per il gallerista tedesco, gli italiani Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Giuseppe Penone e Salvo e l'inglese Hamish Fulton per il collega italiano (avrebbe dovuto partecipare anche Terry Atkinson, assente dalla mostra per uno sciopero delle poste inglesi che ha impedito l'arrivo del lavoro in tempo[55]) **(fig. 256-263)**. La Phillips Academy è uno dei più antichi istituti d'istruzione superiore degli Stati Uniti, dove si sono formati generazioni di artisti americani, non ultimi Frank Stella e Carl Andre, e proprio intorno al 1970 il dipartimento di arte, cui è collegata la Addison Gallery of American Art, vive un momento di passaggio, da quando Christopher Cook, nuovo direttore dall'estate 1969, sta cercando di imprimere all'istituzione museale una svolta nel senso di un aggiornamento sulla più recente scena artistica internazionale, da artista concettuale quale è egli stesso, e, pur con qualche polemica, organizza alcune mostre in questo senso che lo portano a conoscere e a stringere una collaborazione con Douglas Huebler, che in quel momento è direttore del dipartimento di arte del Bradford Junior College di Bradford, sempre in Massachusetts[56]. Organizzata a partire dal maggio del 1970, e con grandi necessità di contenimento dei costi[57], la mostra è basata su un progetto

55 Cfr. il telegramma del 14 gennaio 1971 in risposta a T. Atkinson, lettera ms. a C. Cook, 5 gennaio 1971, Andover, Archives of the Addison Gallery of American Art (d'ora in poi AGAA Archives). Ringrazio Kelley Tialiou della Addison Gallery of American Art per la grande disponibilità dimostrata nel supporto alle mie ricerche e nella condivisione dei materiali dell'archivio.

56 Sull'attività di Cook nei primi anni della sua direzione (resta in carica fino al 1989), cfr. ANDOVER 1996, pp. 183-188. Tra le prime mostre realizzate dal neo-direttore c'è proprio una personale di Douglas Huebler, nella cui occasione si rinsaldano i rapporti tra i due, cfr. ANDOVER 1970.

57 È previsto esclusivamente il pagamento di una *fee* di 50 dollari a ciascuno degli artisti partecipanti: "As we agreed, each artist will receive a fee of $ 50.00 for his participation in the exhibition. I am assuming that most of the works will be two-dimensional and light in weight so that shipping will not be a problem. Since the artists are receiving a fee, I would expect them to pay postage on small packages. However, if you anticipate a larger object being shipped, we will have to use a broker and it would be good to know at least a month in advance of such a necessity" (C. Cook, lettera ds. a K. Fischer, 5 ottobre 1970, Andover, AGAA

suggerito proprio da Huebler[58] ed è fin dall'inizio intesa a proporre un'arte "highly conceptual", la cui presenza fisica sia minima[59]: sarà anche per questo che nella prima risposta all'invito a collaborare alla mostra, Sperone stila una lista di dieci artisti, ovvero Dibbets, Fulton, Gilbert & George, Prini, Boetti, Salvo, Paolini, Penone, Art & Language, Hanne Darboven e Buren, dichiarandosi disponibile a occuparsi dei cinque italiani, e ponendo di fatto già le basi della selezione finale dei partecipanti, con l'eccezione di Gilbert & George e Prini, e senza contemplare ancora Stanley Brouwn[60]. Accompagnati da alcuni testi pubblicati dagli artisti stessi o da critici e curatori di mostre attenti al loro lavoro, come apparati di documentazione sulla storia recente del concettuale[61], i lavori esposti offrono, pur nell'esiguità dei numeri, una buona rappresentanza di alcuni filoni principali della ricerca artistica europea, dalla referenzialità dell'immagine fotografica alla visualizzazione della durata di un'esperienza, dai cortocircuiti verbo-visuali a interventi – è il caso di quello di Buren (**fig. 262-263**) – di natura effimera e ambientale[62]; in questo contesto, dei quattro italiani Boetti partecipa verosimilmente con un *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* in due fogli, Paolini con una delle frasi-feticcio del suo lavoro dal 1969, *Quam raptim ad sublimia*, stampata su un biglietto da visita, e Penone con un'altra

Archives).

58 Cfr. C. Cook, lettere ds. a K. Fischer e a G.E. Sperone, 19 maggio 1970, Andover, AGAA Archives. Dalle lettere si capisce che l'intero progetto, dal punto di vista sia della concentrazione sulla situazione europea, sia del coinvolgimento proprio di Fischer e Sperone, nasce da un'idea di Douglas Huebler.

59 Così si esprime Cook in una lettera a Fischer dell'agosto 1970 (C. Cook, lettera ds. a K. Fischer, 7 agosto 1970, Andover, AGAA Archives).

60 G.E. Sperone, lettera ds. su carta intestata "Galleria Sperone" a C. Cook, 28 luglio 1970, Andover, AGAA Archives). L'assenza di Emilio Prini dal gruppo definitivo potrebbe forse essere dovuta alla recente detenzione di quattro mesi in prigione per una storia di spaccio, come temuto da Sperone stesso in una missiva successiva (Id., lettera ds. su carta intestata "Galleria Sperone" a C. Cook, 4 dicembre 1970, Andover, AGAA Archives).

61 Tra i materiali d'archivio si conservano la copia di *Beware!* di Daniel Buren nella versione pubblicata su "Studio International" (cfr. BUREN 1970; alcuni paragrafi dell'articolo vengono pubblicati anche nel catalogo della mostra, cfr. ANDOVER 1971, pnn), il testo sulla Post-Object Art pubblicato da Donald Karshan per la mostra *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (cfr. NEW YORK 1970b), il terzo fascicolo di "Kunst-Zeitung" dedicato ad Hanne Darboven con testo trilingue di Johannes Cladders (cfr. CLADDERS 1969) spedito direttamente da Fischer a supporto della comprensione del lavoro dell'artista (K. Fischer, lettera ds. su carta intestata "Ausstellungen bei Konrad Fischer" a C. Cook, 23 novembre 1970, Andover, AGAA Archives). Dalle fotografie della mostra si riconosce anche una copia del catalogo di *Information*.

62 Per una più precisa presentazione dei lavori esposti si rimanda all'appendice C del presente studio.

versione, la seconda forse in ordine di esposizione dopo *Information*, di *Rovesciare gli occhi*, in questo caso una fotografia del fotocollage (**fig. 256-257, 261, 264**)[63].

La mostra di Andover, inevitabilmente poco visibile sulla stampa di settore, anche a causa di fattori come la pubblicazione del catalogo a circa due mesi dalla chiusura, riesce comunque a guadagnare una segnalazione su un periodico nato da poco, "Avalanche", fondato da un critico che si è già distinto tra coloro che a New York si occupano di Conceptual e Land art, Willoughby Sharp, e che crea la rivista proprio con lo scopo di offrire un'ampia documentazione anche alla ricerca contemporanea europea negli Stati Uniti[64]. L'episodio si colloca in un graduale ma crescente interesse del mondo artistico newyorkese per l'arte italiana, vista come parte di un più generale fenomeno europeo: in un momento di generale superamento dell'ansia di definizione che inizialmente accompagna i nuovi fermenti artistici, la situazione artistica italiana viene intesa con una prospettiva di maggiore apertura, inclusiva anche rispetto a tutte quelle ricerche a vario titolo estranee all'Arte povera, come testimoniano alcuni casi quale il fascicolo speciale che nel 1971 il periodico inglese "Art and artists" dedica alla situazione italiana, riproponendo e allargando le dinamiche di lettura dell'arte nazionale già attuate nel numero italiano di

63 La frase latina del lavoro di Paolini, inscritta come motto in lettere d'ottone sul pavimento della sala di Raffaello della Pinacoteca Vaticana in un allestimento del XIX secolo (cfr. INNOCENTI 2000, p. 176), viene impiegata, come gli altri due motti latini cari all'artista – *Et quid amabo nisi quod ænigma est?* e *Nullus enim locus sine genio est* – per uno striscione realizzato nel 1969 (cfr. DISCH 2008, cat. 184, pp. 199, 916), e stampata, come le altre due, su dei biglietti da visita (notizia confermata a chi scrive in un incontro l'artista stesso a Torino il 14 aprile 2016). Mentre Paolini e Penone riservano le pagine del catalogo alla pubblicazione dei rispettivi lavori, Boetti pubblica il ritratto di Gallina affrontato, sull'altra pagina, al ritratto del suo avo domenicano e grande viaggiatore in Asia e Medio Oriente nel XVIII sec. Giovanni Battista Boetti, figura avvolta dal mistero e dalle molte identità che inevitabilmente grande fascino esercita sull'artista italiano (cfr. ANDOVER 1971, pnn; SUZEAU BOETTI 2001, pp. 95-99; il catalogo di Andover è la prima circostanza in cui l'artista recupera l'effige e la memoria dell'avo, cfr. AMMANN 2009, p. 31).

64 La segnalazione della mostra viene data sullo stesso fascicolo in cui si dà notizia con tanto d'immagine delle celebrazioni milanesi del Nouveau Réalisme e di *Identifications* di Gery Schum (Sharp 1971a, pp. 2, 4), mentre, a distanza di mesi dalla chiusura, l'esposizione viene nuovamente ricordata, anche se con l'errata pubblicazione di una fotografia di Rovesciare gli occhi con l'attribuzione a Giulio Paolini, nella stessa rubrica in cui si cita anche l'installazione dello *Zodiaco* di De Dominicis all'Attico (cfr. SHARP 1971b, pp. 5, 9). Il segno più importante dell'interesse verso l'arte italiana è la lunga intervista con Jannis Kounellis nel 1972 (cfr. KOUNELLIS 1972), nello stesso numero in cui si informa dell'installazione Dix mille lires par mois di Emilio Prini a Genova (cfr. SHARP 1972, p. 9).

"Opus International" del 1970 trattato nel precedente capitolo (**fig. 265**)[65].

I riflessi sul contesto newyorkese della graduale apertura allo statuto europeo dell'arte italiana si trovano ad esempio, parallelamente e certo stimolato dalle personali che Ileana Sonnabend continua a dedicare ai poveristi, nelle mostre organizzate da John Weber, già direttore della sede newyorkese della galleria di Virginia Dwan e fondatore, nel 1971, dell'omonima galleria nello stesso edifico al 420 West Broadway dove Leo Castelli e Ileana Sonnabend aprono i propri spazi downtown nell'autunno del 1970: oltre alle personali di artisti già presentati da Ileana o ad essi vicini (Anselmo, Boetti, Merz, Salvo), il caso di una mostra collettiva come *De Europa* del 1972 ripropone, anche a livello organizzativo – la mostra è realizzata in collaborazione con Fischer e Sperone – e amplia il respiro di quanto proposto da Christopher Cook ad Andover nel gennaio dell'anno precedente[66]. Gli esiti di questo processo lungo il decennio sono diversi: dalla crescente attenzione da parte di musei e critici americani nei confronti di un artista come Mario Merz, agli sporadici ma

65 Il numero di "Art and artists" del maggio 1971, recante in copertina *L'Italia* di Fabro del 1968, fotografa una situazione estremamente fluida, e certo la volontà di dare informazioni sull'arte in Italia in quel momento è superiore all'effettivo approfondimento critico del fenomeno, anche se il punto di vista offerto dal direttore della rivista, Charles Spencer, nel suo editoriale pone l'interessante del confronto tra Stati Uniti, Inghilterra e Italia dal punto di vista del rapporto tra ricerca artistica contemporanea e attività delle istituzioni pubbliche, riscontrando nel caso italiano, necessariamente alla luce delle polemiche e delle debolezze dell'ultima Biennale di Venezia, il ruolo sostanziale svolto dal privato nel dare sostegno e rappresentazione all'arte più recente (cfr. SPENCER 1971). L'articolo forse più interessante ai fini del presente studio è il resoconto di *Arte e critica 70* di Modena, firmato da Lea Vergine che prende spunto da quella rassegna per presentare per sommi capi li situazione di crisi vissuta sia dagli artisti, in fase di totale superamento dell'oggetto e di trapasso da una generazione all'altra verso ipotesi sempre più complesse di azione e concezione dell'opera, sia dai critici, per quel contesto cui si è già fatto cenno in precedenza (cfr. VERGINE 1971).

66 Sull'importanza delle sedi downtown delle tre gallerie, unitamente a quella di André Emmerich allo stesso indirizzo, si rimanda al saggio di Barbara Rose nel catalogo di *420 West Broadway*, mostra organizzata durante il Festival dei Due Mondi di Spoleto e specificamente dedicata alle mostre e agli artisti promossi dai quattro galleristi a quell'indirizzo di SoHo (cfr. SPOLETO 1972, pnn). Alla mostra De Europa partecipano tutti gli artisti di Formulation, con l'eccezione di Stanley Brouwn, e in più ci sono Anselmo, Long, Merz, Ruthenbeck e Zorio (cfr. New York 1972a): non è il dato essenziale, ma certo che il catalogo sia stampato dalla tipografia Impronta di Torino può testimoniare, a supporto di quanto si deduce dall'ampia presenza di artisti promossi da Sperone, l'incidenza dell'apporto italiano alla mostra. In una recensione della mostra su "Data" si legge: "Dopo l'incontro-scontro tra gli USA e il più potente mercato europeo, quello della Germania, di cui Documenta 5 è una grossa spia, stiamo assistendo al rimpasto di alleanze ed interessi tra gli USA e l'Italia, di cui la mostra 420 West Broadway a Spoleto è un incerto sintomo […]. Benché ancora fluida, la fase di nuovi equilibri e integrazioni è avviata. Che la mostra De Europa sia nata dall'accordo tra gallerie giovani seppure forti del potere della qualità, indica che le decisioni non sono più riservate solo ai più potenti" (AICARDI 1972).

significativi – dopo il fallito tentativo di *Information* – casi di coinvolgimento di artisti italiani nelle mostre del Museum of Modern Art al costante interesse del Walker Art Center di Minneapolis (**fig. 266-268**), fino all'apertura nel 1975 della sede newyorkese della Galleria Sperone, insieme a Konrad Fischer ed Angela Westwater[67]. In questo modo si accentua la sensazione di un tentativo, certo faticoso e non privo di difficoltà, di provare a riproporre in un mutato contesto artistico quel fenomeno – comunque rimasto ineguagliato – che negli anni Sessanta ha visto Piero Gilardi e soprattutto Michelangelo Pistoletto ricevere un'ottima accoglienza sulla East Coast, in un processo che, superata ormai l'etichetta dell'Arte povera, consente ad artisti comunque pienamente inseriti in quel sistema di promozione, ma estranei anche anagraficamente da quella vicenda – è il caso ad esempio di Salvo – di vedere moltiplicate le possibilità di partecipazione a mostre all'estero.

In questo contesto, nel quale il lavoro individuale degli artisti già dell'Arte povera o comunque promossi dalla Galleria Sperone trova nuove forme di riconoscimento in un più allargato fronte della ricerca artistica che ha ormai superato il retroterra comune e condiviso nei tardi anni Sessanta, anche il luogo dove quella vicenda ha consumato gran parte della propria storia, Torino, gradualmente sembra venire meno al ruolo di catalizzatore di incontri, contatti, progetti e presenze[68]. L'accentuazione dei percorsi e dei

67 In realtà, il gallerista apre già nel novembre 1972 uno spazio al 142 di Greene Street, nello stesso periodo in cui, in società con Fischer, inaugura la sede romana della galleria, mentre nel 1975 avviene il vero e proprio consolidamento della sua attività a New York, con l'associazione con Fischer e Angela Westwater, e l'avvio di una organica stagione di mostre, inaugurata da Carl Andre (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 47-49). I casi di coinvolgimento di artisti italiani nel programma di mostre del MoMA riguarda invece la collettiva *Eight Contemporary Artists* curata da Jennifer Licht nel 1974, cui prende parte anche Boetti (cfr. NEW YORK 1974), e l'antologica di Paolini nel programma di mostre Projects nello stesso anno (cfr. GILBERT-ROLFE 1974), mentre, in merito all'attenzione del museo di Minneapolis, si ricordi anche il caso, citato nel secondo capitolo del presente lavoro, della visita ad Anselmo del direttore Martin Feldman in occasione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. In ogni caso, l'artista del novero dell'Arte povera con la maggiore eco negli Stati Uniti, esclusi naturalmente Gilardi e Pistoletto, è appunto Mario Merz, come accennato in conclusione al paragrafo a lui dedicato nel secondo capitolo.

68 Un caso su tutti per comprendere la nuova situazione degli artisti italiani è la quinta edizione di Documenta, nella quale partecipano divisi in sezioni distinte. Nella mostra principale curata da Szeemann si trovano: Boetti, Fabro e Paolini in *Individuelle Mythologien I*, De Dominicis, Penone, Vettor Pisani in quella

profili individuali del lavoro singoli artisti, la concentrazione dell'attenzione delle principali figure di riferimento critico e commerciale sui rapporti con l'estero, l'emergere repentino, sulla spinta delle mostre di Achille Bonito Oliva e di un'effettiva vivacità culturale, di una scena artistica di gravitazione romana capace di riassorbire anche gli artisti dell'Arte povera in un contesto più ampio e sostanzialmente estraneo alle ragioni storiche di quel movimento[69], il trasferimento a Roma di Boetti nell'autunno del 1972[70], la morte di Mallè e Passoni a distanza di un anno l'uno dall'altro tra 1973 e 1974 e il conseguente cono d'ombra in cui cade la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea[71], la chiusura della Galleria Notizie nel 1975 – Pistoi avvia una collaborazione duratura con Luisa Laureati alla Galleria dell'Oca a Roma – e il graduale ma evidente ritiro dal capoluogo piemontese dello stesso Sperone per impegnarsi nelle sedi

titolata *Selbstdarstellung* (cioè l'atto di mettersi in mostra), Anselmo, Calzolari, Kounellis, Merz e Zorio nella sezione *'Prozesse'* (cfr. KASSEL 1972, pp. 16.7-8, 16.21-22, 16.59-60, 16.99-100, 16.123-26, 16.139-142, 16.145-146, 16.149-152, 16.165-166). Nella parte curata da Konrad Fischer e Klaus Honnef – titolata *Idee + idee / Licht* – si trova invece i solo Agnetti (ivi, pp. 17.11-12). La rassegna come noto suscita una vasta eco, non foss'altro per la presentazione sul larga scala del fenomeno relativamente recente dell'iperrealismo: anche in Italia i molti recensori non possono non osservare una sorta di contrapposizione tra questa nuova tendenza americana e tutto ciò che afferisce all'ambito concettuale o comportamentale già noto, e di tutte le molte recensioni si cita qui solo l'articolato commento di Germano Celant su "Qui Arte Contemporanea", nel quale il critico, oltre a rilevare un eccesso di presenze e di opere a scapito della loro fruizione, non può non notare come in questa situazione, e alla luce anche di alcuni intoppi di natura tecnica, la partecipazione italiana sia decisamente "mandata al macello" (cfr. CELANT 1972l, p. 48). Non sarà un caso se, in un clima di riconsiderazione e precoce valutazione storica indotta anche dalla rassegna di Kassel, Trini pubblica una ricognizione sulla storia (è il caso di dirlo) dell'arte italiana degli anni Sessanta su "Studio International", come a segnalare e a ricordare una vicenda che gli accadimenti più recenti sembrano aver dimenticato; l'articolo procede da Manzoni all'Arte povera senza particolari riferimenti alla situazione recente, se non, significativamente, in un momento di amara riflessione sulla crisi della critica d'arte nei secondi anni Sessanta, nella quale molti critici hanno abbandonato il mestiere nelle forme tradizionali a fronte delle fratture consumate in campo artistico, "and thus there is no critical or theoretical account of the importance of this climate and the realizations that came out of it. This is one of the negative sides of these particularly fecund years, and this absence still continues)" (cfr. TRINI 1972c, p. 167).

69 Sulla scena artistica romana degli anni Settanta, cfr. ROMA 2013, e in particolare, sulla situazione ai primi anni del decennio, il saggio di Fabio Belloni, ivi, pp. 32-41. Un'interessante prospettiva di sintesi sulla differenza tra artisti romani e torinesi si ricava dal già citato articolo di Trini sull'arte italiana degli anni Sessanta, nel quale, confrontando Kounellis e Pistoletto, scrive: "Generally speaking, these two directions are what distinguish the Roman artists from the artists based on Turin. On the one hand, there was an art of realization in terms of theatre or event, open to extra-artistic considerations. On the other, there was an art concerned with the internal processes of the aesthetic object – an art in which the general perceptions of the world, the aesthetics, are closed within individual and for the most part esoteric artistic systems" (cfr. TRINI 1972c, p. 168).

70 Cfr. AMMANN 2009, p. 33.

71 Cfr. VILLA 2003, pp. 90-100.

– non a caso – a Roma e New York della sua galleria[72], determinano, secondo rapporti di causa e effetto difficili da districare ma in ogni caso in un clima che si definisce nel giro di non molti anni, una situazione di crisi a Torino: molti artisti continuano a vivere nella città, naturalmente, e, oltre a Salvo, altre figure mostrano ancora la presenza di nuove forze della ricerca artistica[73], ma negli anni Settanta viene meno il senso di una "piattaforma comune" avvertito dagli artisti nella città fino all'inizio del decennio e sembra complessivamente in crisi un contesto culturale che, se non si è mai potuto definire un vero e proprio sistema per le note difficoltà delle istituzioni culturali ufficiali e soprattutto dell'establishment sociale a un dialogo reciproco e con tutte le componenti del tessuto cittadino[74], in ogni caso conosce fino ai primi Settanta un fermento dovuto alla compresenza di luoghi e figure presto divenuti punti di riferimento, facendo del capoluogo piemontese una meta del sistema di gallerie, musei e città dell'avanguardia artistica internazionale degli anni Sessanta.

72 Sul passaggio da Torino a Roma di Pistoi, cfr. BANDINI-MUNDICI-ROBERTO 2008, pp. 49-55. Il graduale allontanamento di Sperone da Torino si spiega nei termini della volontà di fuggire da una identificazione totale con una situazione ormai assestata, e dalla volontà di sperimentare e misurarsi con quel contesto vivace che, nel medesimo anno dell'apertura della sede romana della galleria, attira anche in modo permanente Boetti. La sede romana della Galleria Sperone e Fischer inaugura nel dicembre 1972 con Gilbert&George. La sede torinese di Corso San Maurizio, già da anni impiegata a ritmi sporadici e quasi sempre in concomitanza con mostre nella sede romana, chiude nel 1980 (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 49-60).

73 Un esempio della consapevolezza della chiusura di una parabola ma anche del desiderio di rappresentare nuove ipotesi e altri sviluppi è il più volte ricordato fascicolo torinese di "NAC", curato da Mirella Bandini (cfr. BANDINI 1973), nel quale trovano spazio, oltre a tutti gli artisti del canone dell'arte povera, altri protagonisti attivi sulla scena artistica torinese: Antonio Carena, Beppe Devalle, Piero Fogliati, Pietro Gallina, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Aldo Mondino, Ugo Nespolo, Piero Rambaudi, Salvo e Beppe Sesia. Un caso interessante di apertura di possibilità nuove proprio negli anni di graduale cambiamento della situazione artistica ormai assestata potrebbe essere la mostra organizzata da Giovanni Romano nell'ambito della 23a mostra d'arte contemporanea a Torre Pellice nell'agosto 1972, dove riunisce opere di Anselmo, Devalle, Fogliati, Gallina e Paolini con lo specifico intento di rappresentare situazioni altre, estranee dalle troppo facili etichette spesso succedutesi negli anni recenti, e nel suo testo introduttivo, nel quale insiste su questa dimensione, propone di fatto ipotesi di lettura nuove associando artisti fino a quel momento collocati su posizioni distinte nel medesimo ambiente artistico (cfr. G. Romano, *Con il conforto della ragione*, in TORRE PELLICE 1972, pnn). Per una sintetica presentazione delle realtà emergenti in campo artistico e delle nuove gallerie che aprono a Torino (Giorgio Persano nel 1970, Tucci Russo nel 1975 ecc.), si rimanda al saggio di Francesco Poli nella *Storia di Torino* Einaudi (cfr. TRANFAGLIA 1999, pp. 513-517).

74 La questione della mancanza di un vero e proprio tessuto culturale cittadino capace di convogliare e rappresentare anche le istanze sociali, è uno dei motivi portanti dell'oscuramento del ruolo di Torino come centro di un dibattito artistico articolato e organico alle strutture cittadine, come spesso sottolineato, soprattutto nei confronti della politica culturale della Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, da Paolo Fossati, che della stagione tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta è forse il commentatore più acuto, sensibile e anche, in virtù di una sostanziale imparzialità rispetto alle diverse "isole" della vita artistica cittadina, capace di rilevare le criticità del sistema (si vedano gli articoli pubblicati su "L'Unità", ripubblicati in due antologie, cfr. FOSSATI 2009 e FOSSATI 2010).

Appendice A.

Conceptual Art Arte Povera Land Art
Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
12 giugno-12 luglio 1970

Elenco delle opere

In diverse sedi Celant esplicita la propria concezione della mostra, strutturata in quattro diverse sezioni: l'esposizione vera e propria, la proiezione di diapositive, i film e il catalogo[1].
La presente appendice ripercorre innanzitutto i lavori esposti, realizzati da 37 artisti, in forma di azione o di installazione, incrociando i dati d'archivio, le recensioni e la ricerca bibliografica sulle singole voci dell'elenco. Per quanto riguarda le diapositive e il catalogo, si rimanda al testo principale. Infine, i film, rintracciati di nuovo incrociando i dati della ricerca archivistica e bibliografica, sono qui elencati dopo i lavori esposti in mostra.

A. LAVORI

1. Carl Andre

36 Aluminium Square, 1969
Lastre quadrate di alluminio[2], 36 elementi, 50 x 50 cm (cad.), 300 x 300 cm (totale)
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[3]
Documentata a colori nella recensione della mostra pubblicata su "Bolaffi Arte" (**fig. 1**)[4], l'opera viene acquistata da Peppino Agrati per la propria collezione da Sperone proprio nel 1970[5]. Il gallerista ha già dedicato un'importante personale all'artista nel 1969, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede della galleria in Corso San Maurizio[6]. L'opera, composta di 36 quadrati di alluminio, è accostabile al progetto avviato nel 1969 e presentato in occasione dell'antologica dell'artista al Guggenheim di New York nell'autunno 1970 sotto il titolo di *37 Pieces of Work*: un grande riquadro di 1296 elementi suddivisi in 36 quadri composti ciascuno di 36 elementi in alluminio, ferro, magnesio, piombo, rame, zinco, realizzati nel corso dell'autunno del 1969[7]. La rassegna del

[1] Si veda a titolo d'esempio la lettera nella quale Celant espone a Lucy Lippard il piano completo della rassegna torinese, prevedendo tra l'altro una sala riservata alla proiezione di circa quindici diapositive per artista e quattro pagine per ciascuno nel catalogo (G. Celant, lettera ms. a L. Lippard, 14 aprile 1970, Lucy R. Lippard papers, box 4, fol. 5, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC).
[2] Viene specificato nella nota controfirmata con la quale si certifica la restituzione alla galleria Sperone di alcuni lavori da essa provenienti, datata 22 ottobre 1970, SMO 685, ACMT.
[3] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.000.000,00).
[4] BolaffiArte 1970, p. 90.
[5] Celant 2002, pp. 145-147, cat. 9, 361. L'anno seguente il collezionista acquista un altro cruciale lavoro di Andre, *First Ladder* del 1958, comprato in questo caso direttamente alla Dwan Gallery di New York (ivi, cat. 8, p. 361).
[6] La mostra inaugura il 29 settembre 1969, cfr. Minola-Mundici-Poli-Roberto 2000, p. 140. L'artista vi esponi i propri recenti *Runs* di tubi metallici presentati alla mostra personale a L'Aja pochi mesi prima (la personale di Andre al museo de L'Aja è in corso dal 23 agosto al 5 ottobre, cfr. Museumjournaal 1969, p. 221).
[7] Cfr. la presentazione e l'immagine nel catalogo dell'antologica del Guggenheim (New York 1970g, pp. 20-21, 56). La cronologia della mostra, successiva a quella torinese, esclude che il lavoro presentato a Torino venga esposto a New York, tuttavia l'opera presenta evidenti affinità con il progetto lì presentato.

Guggenheim, ampiamente conosciuta e documentata sulla stampa europea[8], sancisce l'importanza di Andre nel novero delle ricerche artistiche recenti.

2. Giovanni Anselmo

Neon nel cemento, 1968-69
Tubo al neon, cemento, 10,5 x 551 x 10,3 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[9]
Il lavoro viene esposto per la prima volta in una cruciale personale dell'artista da Sperone nell'aprile 1970[10], dove viene fotografato da Paolo Mussat Sartor[11]. Danneggiato piuttosto gravemente alla fine dell'esposizione[12], è documentato in un'immagine dell'archivio fotografico dei Musei Civici di Torino, addossato a una parete (**fig. 2**).

3. Robert Barry

Square Corner Piece, 1967
Non identificato
Acrilico su tela incollata su legno, quattro elementi
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[13]
Non si è potuto identificare il lavoro, del quale si conosce solo la colorazione rossa delle tele e il numero di quattro: potrebbe trattarsi dell'esemplare già in collezione Angelo Baldassarre[14], l'unico documentato in Italia. Ad ogni modo, si tratta dei primi lavori storici realizzati da Barry, che nel 1967 conduce una sottile riflessione sull'essenzialità e le possibilità spaziali dell'atto pittorico, che sanciscono l'interesse di Seth Siegelaub per l'artista in occasione delle cruciali iniziative del critico nel 1968[15]. Robert Barry entra nella sfera di interesse di Sperone dal 1969, quando la galleria torinese partecipa, insieme allo spazio art&project di Amsterdam e alla galleria di Eugenia Butler a Los Angeles, al progetto del *Closed Gallery Piece*, ovvero una mostra risolta esclusivamente nell'annuncio della stessa, essendo la galleria chiusa durante l'esposizione[16].

---

[8] Si vedano, a titolo d'esempio, i seguenti casi: l'ampia recensione nella corrispondenza da New York su "Art International", dove *37 Pieces of Work* è anche riprodotto, cfr. MARANDEL 1970, pp. 71-72; ugualmente, il lavoro è pubblicato a corredo dell'importante intervista con Jeanne Siegel su "Studio International", cfr. SIEGEL 1970, p. 179; si veda poi l'articolo monografico su "Art and artists" in novembre, cfr. DEVELING 1970. Si tenga presente che nello stesso anno il celebre questionario a risposta multipla inventato dall'artista in forma di introduzione alle ricerche proprie e della sua generazione, inizialmente pubblicato in forma di pieghevole a corredo dell'attività del centro espositivo e culturale *A 379089* di Anversa nel 1969 (cfr. RICHARD 2009, p. 93), viene tradotto in francese su "VH 101", cfr. ANDRE 1970.

[9] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.200.000,00).

[10] Cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, vol. 2, p. 162. Per una più dettagliata trattazione del lavoro, si rimanda al paragrafo relativo ad Anselmo nel secondo capitolo della presente tesi.

[11] La fotografia è riprodotta a corredo della recensione della mostra firmata da Tommaso Trini su "Domus", cfr. TRINI 1970b, p. 51. La mostra è documentata anche nell'apparato iconografico della mostra torinese, cfr. TORINO 1970C, p. 66.

[12] Cfr. G. Anselmo, lettera ms. a G.E. Sperone, 14 settembre 1970 (copia), SMO 685, ACMT.

[13] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 1.500,00). L'indicazione nel documento è una correzione ms., originariamente era stato indicato *Onde* (valore assicurativo: £ 900.000), forse un riferimento a *88 mc Carrier Wave* dell'artista.

[14] *A/C for 4 – Canvas Red*, questo il curioso titolo del lavoro, esposto alla mostra su Torino organizzata al castello di Rivoli nel 1993, cfr. RIVOLI 1993, p. 314. Un lavoro simile è conservato presso i Musées royaux de beaux-arts de Belgique, acquistato a un'asta Christie's nel 1998 (Christie's, sale 8912, Contemporary Art, New York, Park Avenue, 4 giugno 1998, lotto 196).

[15] Sull'attività di Siegelaub e i suoi artisti intorno al 1968-70, si rimanda al primo capitolo della presente tesi.

[16] Sul cartoncino d'invito si legge "For the exhibition the gallery will be closed – per la mostra la galleria sarà

4. Joseph Beuys

Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee, 1969
Feltro, nastro magnetico. Durata: 32 min. 15 x 25 x 25 cm
Multiplo in 100 esemplari numerati.
Provenienza: Carlo Giani (Mazzotta), Milano[17]
Edito da Mazzotta nel 1969, il multiplo si compone di una pila di ritagli quadrati di feltro contenenti un nastro audio sul quale è registrata la performance Fluxus eseguita nel dicembre 1968 da Beuys all'accademia d'arte di Düsseldorf, durante la quale l'artista, insieme al musicista Henning Christiansen e all'assistente Johannes Stüttgen, hanno ripetuto "ipnoticamente" per circa un'ora esclusivamente i due avverbi *sì* e *no*, con varie velocità ed inflessioni[18]. La scelta del lavoro in questa versione[19] si deve probabilmente alla volontà di riproporre un'esperienza simile a quella verificatasi in *When Attitudes Become Form*, dove il nastro viene presentato per la prima volta[20]. Il registratore su cui passa il nastro si scorge, nella stessa sala con lavori di Huebler e Nauman, in una fotografia pubblicata a corredo della recensione-riflessione di Barilli a margine della mostra su "Opus International"[21].

5. Mel Bochner

No Boundary, 1970
Pittura a secco e gesso su muro. Dimensioni ambientali
Insieme al lavoro di Sol LeWitt, si tratta dell'unico intervento *site specific* realizzato in mostra, riguardo al quale mancano dati tecnici precisi nei documenti d'archivio e nelle recensioni della rassegna[22]. Le informazioni relative alla tecnica esecutiva dell'opera si possono desumere confrontandola con lavori analoghi e documentati eseguiti dall'artista nello stesso anno, a cominciare dal lavoro *#1. Language Is Not Trasparent* realizzato per la collettiva *Language IV* nella sede newyorkese della galleria di Virginia Dwan[23]. L'opera è evidentemente una "riduzione" delle ricerche condotte dall'artista in quel periodo sul tema

chiusa da 30.12.1969", cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 153.
[17] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/7, 21maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 2.000,00 = £ 1.257.840,00).
[18] SCHELLMANN 1997, p. 431.
[19] Nel 1970 Mazzotta realizza una nuova edizione, pubblicando un LP 33 giri della durata di 24 minuti, con libro annesso con le fotografie dell'azione, in 500 esemplari numerati e siglati con il timbro di Beuys.
[20] Cfr. BERN 1969, pnn. Sull'effetto "ossessivo" della ripetizione in loop del nastro, si veda la recensione di Tommaso Trini alla mostra di Berna, cfr. TRINI 1969h, p. 48. Per un'immagine dell'allestimento dell'opera all'interno dell'azione realizzata da Beuys per la mostra, cfr. RATTEMEYER 2010, pp. 137-138. as. È proprio durante la mostra di Berna che viene concordato il progetto di realizzare un multiplo da questo lavoro di Beuys – esposto per la prima volta proprio in occasione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, come ricordato in CELANT 1978, pp. 6-9.
[21] BARILLI 1971, p. 16.
[22] In una lettera del 23 aprile Celant scrive a Passoni esortandolo a spedire le dimensioni della parete a Bochner, evidentemente in vista della realizzazione del lavoro (G. Celant, lettera ms. a A. Passoni, non prot., SMO 685, ACMT). Nel commento alla mostra pubblicato su "Bolaffi Arte" si legge "Mel Bochner: "No Boundary", impronta rossa eseguita direttamente sul muro della Galleria" (cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 60).
[23] *Language IV*, New York, Dwan Gallery, 2-25 giugno 1970. Una fotografia e i dati tecnici del lavoro di Bochner si trovano tra i documenti digitalizzati del fondo Virginia Dwan presso gli Archives of American Art di Washigton, cfr. Dwan Gallery records, 1959-circa 1982, bulk 1959-1971. Archives of American Art, Smithsonian Institution, series 2, box 4, folder 11 (digitalizzato al link: http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/-emph-render-italic-Language-IV-emph--199018, visitato in data 10 marzo 2016). Per una presentazione ampia della mostra e dell'importanza del lavoro di Bochner all'interno delle riflessioni metalinguistiche rintracciate nella rassegna, si veda la recensione pubblicata su "Artforum", cfr. PINCUS-WITTEN 1970, p. 75.

"linguistico" del confine, presentato inizialmente in forma progettuale[24] e culminato nella *Theory of Boundaries* realizzata in occasione della mostra *Using Walls* al Jewish Museum di New York[25]. Stando alla fotografia d'archivio che documenta il lavoro sulla parete in prossimità della scala all'ultimo piano del museo di Torino (**fig. 5**), di fatto il lavoro statuisce un'ulteriore ipotesi di visualizzazione dei sistemi logici di costruzione della comunicazione: se la "teoria" presentata nello stesso mese a New York insiste sul rapporto "di posizione" tra superficie e confine della forma, il lavoro a Torino mostra, nell'esplicita libertà con cui è stesa la pittura sul muro, la possibilità "aleatoria" di una forma in cui la superficie non è chiusa entro confini precisi[26]. Così facendo, l'artista propone una sofisticata messa in discussione del concetto di "dematerializzazione" dell'arte, fondata sull'irriducibile fisicità della forma dell'opera stessa[27].

6. Alighiero Boetti

Lampada annuale, 1967
Legno laccato, metallo, vetro, dispositivo elettrico, 78 x 40 x 40 cm[28]
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[29]
L'opera, documentata in fondo alla sala a piano terra del museo in una fotografia d'archivio (**fig. 6**), è una delle tre versioni realizzate dall'artista per Sperone a seguito dell'esposizione personale presso la galleria di Christian Stein, dove espone la prima *Lampada annuale*[30]. Per una più ampia trattazione del lavoro, si rimanda al primo capitolo del presente studio. Si tenga presente che anche il manifesto della mostra è affidato all'artista: non viene contemplato tra i lavori in mostra, poiché si tratta di un fotocolor, realizzato da Giorgio Colombo, e stampato, con elaborazione grafica di Franco Mello, in più copie[31], di *EMME I ELLE ELLE E...*, il rilievo in ghisa coperto di vernice verde (spruzzata in modo da coprire anche le zone di muro più vicine all'opera) con la cifra 1970 scritta in lettere, e – come suggerisce il titolo – ciascuna lettera scritta per esteso[32].

[24] Il lavoro è presentato in forma di anastatica di un appunto manoscritto e di uno schizzo su "Arts Magazine" nell'aprile 1970, in cui l'artista tratteggia quattro diverse ipotesi di visualizzazione dei diversi rapporti tra contenuto e forma nel linguaggio, attraverso altrettante ipotesi di rapporto tra colore della superficie e confine riquadrato della superficie stessa sul muro, cfr. WEINER-BUREN-BOCHNER-LEWITT 1970, p. 44.
[25] *Theory of Boundaries: # 1-4*, documentato nel catalogo della mostra, cfr. NEW YORK 1970c, pnn.
[26] Un ulteriore dato di vicinanza tra le due opere sembra essere il colore della pittura usata: la recensione su "BolaffiArte" ricorda il rosso dell'impronta su muro (cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 60), mentre gli appunti dell'artista su "Arts Magazine" prevedono la realizzazione del lavoro con "brown pigment on wall" (cfr. WEINER-BUREN-BOCHNER-LEWITT 1970, p. 44).
[27] Bochner propone un'ampia riflessione sull'arte negli stessi mesi in cui elabora la sua "teoria dei confini" in un intervento pubblicato su "Artforum", dove l'elemento di partenza dell'indagine è proprio la nozione di "boundary" come elemento inscindibile non solo dall'oggetto, ma dalla sua percezione, cfr. BOCHNER 1970, p. 70.
[28] AMMANN 2009, cat. 167, pp. 187, 316.
[29] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.000.000,00).
[30] AMMANN 2009, cat. 73, p. 143.
[31] Si veda S. Pettenati, lettera ds. a G. Colombo, 1 luglio 1970, SMO 695, ACMT.
[32] AMMANN 2009, cat. 306, pp. 256, 324. Il lavoro originale viene presentato dal 22 maggio dello stesso anno alla Galleria Toselli di Milano, ed è riprodotto a corredo del cruciale articolo con cui Trini commenta la nuova situazione artistica internazionale a margine dell'esposizione torinese, cfr. TRINI 1970n, p. 42 (**fig. 7**).

7. Pier Paolo Calzolari

Senza titolo (Io mio nome), 1970
Lettere in stagno incassate a scagliola nel muro, calce, dimensioni variabili
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[33]
Parte di una più ampia installazione eseguita pochi mesi prima alla galleria Sperone[34], l'opera è costituita da una serie di lettere in stagno che compongono le parole "io mio nome" incassate nella parete e coperte di calce. È documentata in mostra in uno scatto pubblicato a corredo della recensione firmata da Catherine Millet per "Les lettres françaises" (**fig. 8**)[35].

8. Christo

Wrapped Painting, 1968
Tela cerata, corda, legno, 315 x 176 x 23 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[36]
Attraverso una fotografia dell'inaugurazione conservata nell'archivio fotografico dei Musei Civici di Torino (**fig. 9**) è possibile riconoscere nel "pacchettaggio" - così viene menzionato nei documenti di prestito – di Christo uno dei più significativi *Wrapped Paintings* realizzati nel 1968[37], passato dalla galleria Sperone alla prestigiosa collezione belga di Betty Barman[38]. L'interesse di Sperone per l'arte di Christo risale almeno al 1964, quando viene realizzata una mostra personale degli oggetti impacchettati dall'artista, in un clima ancora neodadaista[39]. La presenza di una sua opera in mostra sancisce di fatto l'assorbimento di Christo entro le tendenze postminimaliste e di land art[40].

---

[33] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 20.000,00). L'indicazione si ricava da una correzione ms., il lavoro di Calzolari citato in prima battuta, e poi cambiato, è *Un flauto dolce per farmi suonare* (valore assicurativo: £ 1.000.000,00). Il lavoro verrà poi consegnato a Germano Celant alla fine dell'esposizione (cfr. lista ds. Züst Ambrosetti, 7 agosto 1970, SMO 685, ACMT).

[34] Per una più ampia trattazione dell'esposizione, si rimanda paragrafo relativo a Calzolari nel secondo capitolo del presente lavoro. Cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 164-165.

[35] Cfr. MILLET 1970b, p. 24.

[36] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 2.500.000,00).

[37] Più volte riapparso sul mercato, è passato in asta da Sotheby's nel 2005, cfr. Sotheby's, Contemporary Art – Evening Sale, Londra, 22 giugno 2005, lotto n. 24.

[38] Chi scrive ha recuperato poche informazioni sulla collezionista, per la quale si rimanda al quadro della situazione belga in RICHARD 2009, pp. 180-181. Un dato forse significativo è il ringraziamento a Betty Barman tra i prestatori per la mostra di Alberto Burri organizzata da Aldo Passoni proprio alla Civica galleria d'arte moderna nel 1971 (cfr. TORINO 1971b). Forse nel contesto della collaborazione all'esposizione la collezionista acquisisce il lavoro di Christo.

[39] Cfr. TORINO 1964, MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 79.

[40] Un fenomeno in realtà già avviato almeno dal 1968, con gli interventi ambientali alla quarta edizione di Documenta a Kassel e l'impacchettamento della Kunsthalle di Berna commissionato da Harald Szeemann per il cinquantenario dell'istituzione (cfr. TRINI 1968g). Si ricordi inoltre che ben due immagini su quattro a corredo dell'articolo sulla nuova concezione del processo artistico nell'arte ambientale di Celant del 1970 documentano lavori di Christo (cfr. CELANT 1969g, pp. 16, 36). Una dimensione, quella ambientale, del lavoro di Christo che può portare tuttavia a clamorose sviste, anche in anni di ormai assestata conoscenza del lavoro dell'artista in Italia: mi riferisco al caso del presunto intervento di impacchettamento delle statue del giardino di Boboli, presentato con toni enfatici dallo studioso di architettura Fabrizio Brunetti, sotto lo pseudonimo di Gillo Carlo Ringhianti, su "Casabella" nel 1971, in realtà eseguito dai giardinieri per proteggere le statue dal clima invernale (la smentita in cui l'autore rivela la propria identità è pubblicata immediatamente sotto l'articolo, cfr. BRUNETTI 1971).

9. Hanne Darboven

Libro

Non identificato

Provenienza: Konrad Fischer, Düsseldorf[41]

I documenti d'archivio e le recensioni non aiutano a identificare il lavoro di Hanne Darboven, di cui si sa solo che si tratta di un "libro" e che viene prestato dal gallerista tedesco Konrad Fischer, il fautore della fortuna dell'artista[42]. Potrebbe trattarsi di un'opera selezionata nell'ampia partecipazione dell'artista a *Prospect 69*[43], oppure uno dei sei libri riferiti al 1968 presentati a Berna nello stesso anno[44], oppure ancora uno dei faldoni che vengono esposti per tutto il 1970 proprio da Fischer[45]. Quale che sia il lavoro, si tratta sempre di uno di quei cortocircuiti temporali in cui la data come elemento di misurazione della durata del tempo – durata intesa anche come azione di disegno-scrittura sul foglio – viene scomposta in "quantità calligrafico-matematiche"[46].

10. Walter De Maria

Candle Box, 1967

Acciaio inossidabile, candela verde, 42 x 29 x 33 cm

Provenienza: Peppino Agrati, Veduggio Brianza[47]

Acquistato dal collezionista il 30 gennaio 1970 presso la Dwan Gallery di New York, all'indomani della mostra cruciale dei *Beds of Spikes* che segna il confine tra le ricerche oggettuali e le esplorazioni ambientali dell'artista[48], il lavoro si compone di una base parallelepipeda in acciaio inossidabile su cui una poggia una candela, che non deve essere necessariamente accesa[49]. Qualora sia accesa, tuttavia, la dinamica di contrasto tra il dato temporale di graduale corrosione della candela e l'esattezza anodina delle superfici metalliche chiarisce il senso di un lavoro che già mette in tensione le strutture minimaliste

[41] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/13, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 1000,00 = £ 628.920,00).

[42] La prima personale del 1967 si svolge presso la galleria di Fischer, cfr. FISCHER 1993, p. 14.

[43] Cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 38. Darboven fa parte di quel novero di artisti invitati a partecipare alla mostra indipendentemente dalle proprie rispettive gallerie, cfr. RICHARD 2009, pp. 94-96.

[44] *6 Bücher über 1968*, xerox, 1968, in BERN 1969, cat. 25, pnn. È un lavoro seminale per i successivi progetti dell'artista, e da esso viene tratta una proiezione in film 16 mm in occasione della personale dell'artista al museo di Mönchengladbach dal 25 febbraio al 7 aprile 1969 (cfr. NEW YORK 2009, pp. 64-70).

[45] *Ein Jahrhundert in einem Jahr*, 1970 (365 volumi da 100 fogli A4 l'uno, 10 volumi di cifre 00-99, 100 anni in 42 raccolte di cifre, 10 volumi da 42 cifrari l'uno, presentati in *Konstruktionen* e griglie, 69 disegni di indice), Konrad Fischer Galerie, 1 gennaio-31 dicembre 1971 (cfr. FISCHER 1993, p. 58).

[46] Così recita l'unico riferimento al lavoro di Darboven in una recensione della mostra, cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 60. Il catalogo della mostra riporta quattro pagine dell'indice che usualmente l'artista appone a ciascuna serie di volumi basati sul cifrario delle date di un anno, e calcolati sull'intero secolo, il che potrebbe far pensare che il "libro" esposto a Torino appartenga alla serie del 1970 esposta l'anno seguente da Fischer (cfr. nota 38). Infatti, dai fogli pubblicati in catalogo si evince l'operazione usuale di calcolo del valore K (*Konstruktion*) riferito alle date del primo e ultimo giorno del primo e ultimo anno del secolo, cioè 1/1/'00, 31/12/'00, 1/1/'99 e 31/12/'99. L'operazione condotta da Darboven si basa sulla sommatoria dei numeri riferiti al giorno e al mese con le singole cifre che compongono l'anno, perciò sui valori 2K (1+1+0+0), 43K (31+12+0+0), 20K (1+1+9+9) e 61K (31+12+9+9). Si veda TORINO 1970C, pp. 68-71 (**fig. 11**).

[47] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/4, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 5.000,00 = £ 3.144.600,00). L'opera è schedata in CELANT 2002, cat. 131, pp. 243, 374.

[48] *Walter De Maria. Bed of Spikes*, 23 marzo-29 aprile 1969, New York, Dwan Gallery, cfr. TIME 1969, SCHJELDAHL 1969a, p. 68.

[49] Anzi, Buzzati nella propria recensione alla mostra torinese ricorda la condizione che sia il compratore dell'opera ad accendere la candela, cfr. BUZZATI 1970a.

verso una concezione dell'opera più aperta al dato ambientale[50]. Il lavoro è riprodotto, a uno stadio avanzato di consunzione della candela, a corredo della recensione della mostra torinese firmata da Mirella Bandini per "NAC" (**fig. 12**)[51].

11. Jan Dibbets

a) *Perspective Correction. My Studio II, 3: Square with Cross on Floor*, 1969
Fotografia su tela emulsionata, 110 x 110 cm

b) *Perspective Correction. Square with 2 diagonals*, 1968
Fotografia su tela emulsionata, 110 x 110 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[52]

Documentate nella recensione della mostra su "Bolaffi Arte" (**fig. 13**)[53], la seconda delle "correzioni prospettiche" è riprodotta in alcuni volumi cruciali del 1969[54]. I due lavori, presumibilmente presentati alla personale dell'artista al Museum Haus Lange di Krefeld[55], appartengono alla serie cruciale che segna l'abbandono della pittura e l'inizio di una sofisticata riflessione sull'intervento ambientale e le possibilità percettive offerte dal medium, che Dibbets conduce sia rispetto alla fotografia sia rispetto al film. Ogni esemplare della serie è accompagnato dal negativo fotografico e da un disegno progettuale, che costituiscono di fatto i pezzi unici di ogni lavoro: è ipotizzabile che vengano acquistati da Sperone direttamente all'artista[56]. All'artista olandese, che pochi mesi prima della mostra torinese ha avuto la propria prima personale italiana da Françoise Lambert[57], viene dedicata una mostra da Sperone nel marzo 1971[58].

[50] Si veda G. Celant, *Walter De Maria*, rist. in CELANT 2008, pp. 240-242.
[51] BANDINI 1970b.
[52] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/14, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 2.000.000,00).
[53] Cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 60.
[54] Correda infatti la scheda dell'artista nel catalogo della mostra di Berna (cfr. BERN 1969, pnn), ed è pubblicato sul volume di Celant (CELANT 1969, p. 106). La sezione di Dibbets all'interno di Arte povera è introdotta da una dichiarazione dell'artista di grande rilievo, nella quale afferma la propria ricerca di una concezione artistica che non si risolva nell'oggetto, ma testimoni soprattutto il processo stesso (ivi, p. 103): un paragrafo di questa dichiarazione viene inevitabilmente ripreso nel catalogo della mostra torinese del 1970, cfr. TORINO 1970C, pnn.
[55] *Jan Dibbets. Audio-visuelle Dokumentationen*, Krefeld, Museum Haus Lange, 14 dicembre 1969-25 gennaio 1970, cfr. MARTIN-RÖDER 2013, pp. 75-77, 197.
[56] Cfr. la nota che accompagna la *Perspective Correction* in quattro parti nella collezione della Tate Modern di Londra (http://www.tate.org.uk/art/artworks/dibbets-perspective-correction-t01736/text-catalogue-entry, consultata da chi scrive il 11 marzo 2016). Inoltre, *Perspective Correction. Square with 2 diagonals* è pubblicato a corredo dell'articolo di Barbara Reise su Dibbets del 1972 per "Studio International" con l'indicazione della proprietà del negativo di Pier Luigi Pero, all'epoca socio di Sperone nell'impresa della galleria (cfr. REISE 1972, p. 248).
[57] *Jan Dibbets – Shadows, Krefeld, '69*, Milano, Françoise Lambert, 26 febbraio-marzo 1970. La mostra è così titolata perché ripropone il lavoro di "ricalco" sui muri delle diverse distanza dei profili di luci e ombre negli ambienti espositivi a intervalli regolari di tempo e di relativa documentazione fotografica presentato in occasione della personale dell'artista olandese al museo di Krefeld (cfr. MARTIN-RÖDER 2013, pp. 75-77, 197). Cfr. la recensione della mostra pubblicata su "Domus", cfr. TRINI 1970b, p. 54.
[58] *Jan Dibbets, Painting 1 + 2*, Torino, Gian Enzo Sperone, 13-23 marzo 1971, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 173-175. In occasione della mostra Dibbets ripropone un lavoro simile a quello realizzato da Lambert l'anno precedente, si veda la recensione di Trini su "Domus" (TRINI 1971d, p. 56). All'indomani della mostra, la galleria torinese vende alcuni esemplari significativi di *Perspective Corrections* a importanti musei europei: è il caso di *Perspective Correction – My Studio II*, affine al lavoro esposto alla mostra torinese del 1970, acquistato dallo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1971, e di una delle prime del 1968, venduta

c) *Shadows in Konrad Fischer Gallery*, 1969
19 fotografie b/n e matita su carta, 50 x 65 cm
Provenienza: Konrad Fischer, Düsseldorf[59]
I documenti d'archivio riportano semplicemente la dicitura di "Ombre fotogr." in merito a questo lavoro, che, dato il prestatore, appartiene presumibilmente alla serie fotografica realizzata da Dibbets all'interno della galleria di Konrad Fischer, 19 riprese realizzate tra le 13 e le 16 del 9 giugno 1969 a distanza di 10 minuti l'una dall'altra. Poiché l'opera non viene ricordata in nessuna recensione della mostra, si ipotizza che si tratti non del lavoro finito con le 19 fotografie stampate in formato 24 x 18 cm a coprire una superficie di più di 3 metri di lunghezza, quanto piuttosto della prima "impronta" della serie con le 19 fotografie in piccolo formato incollate su un foglio di carta. Il lavoro, presumibilmente esposto all'edizione 1969 di *Prospect*[60], e pubblicato sul catalogo di *Conception/Konzeption* nello stesso anno[61], viene poi esposto insieme ad altri esemplari della serie realizzati più avanti nella personale dell'artista da Fischer nel 1971 (**fig. 15**)[62].

12. Luciano Fabro
Tre modi di mettere le lenzuola, 1968
Tre paia di lenzuola e federe matrimoniali "tipo italiano" di tela di cotone bianco (200 x 250 cm cad.), puntine da disegno bianche, telai in legno senza traverse (200 x 200 cm cad.)
Provenienza: Luciano Fabro, Milano[63]
Documentato in mostra da una fotografia d'archivio (**fig. 5, 16**), *Tre modi di mettere le lenzuola* viene presentato per la prima volta a *Situazione '68* a Firenze[64] e poi riproposto l'anno successivo nelle due personali dell'artista alla galleria La Salita a Roma[65] e alla galleria De Nieubourg a Milano[66]. Due pannelli del lavoro sono pubblicati in *Arte Povera*[67].

nel 1973 alla Tate Gallery di Londra (cfr. RICHARD 2009, p. 326, 330).
[59] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/13, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 1.500,00 = £ 943.380,00).
[60] DÜSSELDORF 1969, p. 36. Dibbets è tra gli artisti che, come Darboven, vengono invitati a partecipare alla rassegna senza essere vincolati a una galleria in particolare, cfr. RICHARD 2009, p. 95. La pagina del catalogo di *Prospect 69* riproduce due scatti di un'altra serie fotografica, *The Shadows of my Studio photographed every 10 minutes between 8.40 and 14.10*, di cui sei immagini delle 34 totali sono pubblicate sul catalogo di Conceptual Art Arte Povera Land Art (cfr. TORINO 1970C, pp. 108-109).
[61] Cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn.
[62] La mostra si svolge dal 6 al 22 aprile 1971, cfr. FISCHER 1993, p. 62. In quella circostanza viene venduto al collezionista Anton Herbert, nella cui fondazione attualmente si trova. Curiosamente, un'altra versione del lavoro viene realizzata su richiesta di Sol LeWitt dopo aver visto la prima versione alla mostra da Fischer. Per la prima e unica volta, Dibbets accetta di realizzarne un'altra, secondo quanto ricordato dall'artista stesso in una mail indirizzata a chi scrive il 6 aprile 2016. Ringrazio Carol LeWitt e Janet Passehl della LeWitt Collection, e Jan e Kaayk Dibbets, per l'aiuto e le informazioni.
[63] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/21, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 4.000.000,00).
[64] *Situazione 68. Rassegna biennale d'arte e letteratura d'oggi*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 6-31 dicembre 1968. Per uno spoglio completo delle mostre e della bibliografia relative all'opera, si rimanda a PISTOIA 1994, p. 173.
[65] *Quid nihil nisi minus, Lenzuola*, Roma, Galleria La Salita, 21 marzo 1969. Una fotografia dell'allestimento romano dell'opera è pubblicato nel notiziario in D'ARS AGENCY 1969, p. 235, e anche a corredo di una quantomeno perplessa recensione della mostra su "Art International" (cfr. KENNEDY 1969, p. 57).
[66] Mostra personale, Milano, Galleria de Nieubourg, 18 aprile-10 maggio 1969. Nel catalogo della mostra le tre parti che compongono l'opera sono pubblicate come lavori distinti, titolati rispettivamente *Paio di lenzuola*, *Paio di lenzuola con due federe* e *Paio di lenzuola con cinque federe piccole* (cfr. MILANO 1969b, pnn). La presenza dell'opera nella mostra è ricordata da Marisa Volpi su "Flash Art", cfr. VOLPI 1969a.
[67] CELANT 1969a, pp. 88-89. Le altre immagini di lavori di Fabro si riferiscono all'esposizione milanese dello

13. Dan Flavin

Gold, pink and red, red, 1964[68]

Luce fluorescente gialla, rosa e rossa, 244 cm

Provenienza: Giuseppe Panza di Biumo[69]

Si tratta di un lavoro storico di Flavin, esposto alla cruciale personale alla Green Gallery di New York del 1964[70] e poi nella rassegna personale itinerante tra Canada e Stati Uniti tra 1969 e 1970[71]. In realtà, può darsi che l'esemplare esposto in quest'ultima occasione sia una seconda versione del lavoro: stando alle note del catalogo generale, di quest'opera sono state fabbricate due versioni, ed è probabile che il pezzo esposto a Torino nel 1970 venga comprato da Panza alla prima, cruciale mostra italiana di Flavin, presso la sede milanese della galleria Sperone curata da Tommaso Trini nel 1967[72].

14. Gilbert & George

Underneath the Arches (Singing Sculpture), 1970 (1969)

Azione

E' l'unico lavoro di carattere performativo presentato alla mostra torinese, eseguito dal duo britannico nel giorno dell'inaugurazione e documentato fotograficamente in alcune recensioni (**fig. 17-18**)[73] oltre che nelle fotografie d'archivio. Realizzata per la prima volta il 15 settembre 1968 nello studio dei due artisti e riproposta nel gennaio 1969 in Cable Street a Londra, sotto il Railway Arch n. 8[74], la "sculpture dance"[75] dei due artisti ne segna

---

stesso anno (ivi, pp. 84-89).

[68] Per i dati tecnici, la storia espositiva e bibliografica del lavoro, si rimanda a GOVAN-BELL 2004, cat. 57, pp. 235-236.

[69] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/2, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 5.000,00 = £ 3.144.600,00). L'opera è documentata nella collezione Panza in CELANT 1980, p. 101.

[70] *Dan Flavin: Fluorescent Light*, New York, Green Gallery, 18 novembre-12 dicembre 1964. Il lavoro è documentato in un famoso scatto della mostra, riprodotto in prima istanza in JOHNSTON 1965 e GOLDIN 1966, p. 26.

[71] *Fluorescent Light etc. from Dan Flavin*, Ottawa, National Gallery of Canada, 13 settembre-19 ottobre 1969; Vancouver, Vancouver Art Gallery, 12 novembre-7 dicembre 1969; New York, Jewish Museum, 21 gennaio-1 marzo 1970. L'immagine del lavoro esposto alla Green Gallery viene pubblicata a corredo di alcune fondamentali recensioni della mostra, cfr. WILSON 1970, p. 49, e JUDD 1970, p. 48.

[72] MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 104. Si veda la presentazione della mostra in TRINI 1967a. Esistono tre fotografie inedite della mostra nelle carte di Leo Castelli a Washington, all'interno dei files di documentazione di mostre degli artisti della galleria presso altri enti e mercanti, cfr. *Exhibition Photographs, Other Galleries, 1959-1995*, box 55, fol. 13, "Flavin, Dan, 1966", Leo Castelli Gallery records, circa 1880-2000, bulk 1957-1999. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. È Panza stesso a ricordare l'acquisto di buona parte della mostra milanese di Flavin, è anzi probabile che il ritardo inspiegabile nell'invio dei certificati delle opere da parte dell'artista derivi dalla produzione di altri esemplari per altre mostre, come nel caso del lavoro esposto a Torino, cfr. PANZA 2006, pp. 100-104.

[73] Si veda la recensione di Angelo Dragone su "Illustrato Fiat", cfr. DRAGONE 1970b, p. 12, e anche BOLAFFIARTE 1970, p. 60, nonché FLASH ART 1970.

[74] Si veda la dettagliata descrizione e il resoconto di tutte le occasioni di presentazione dell'azione presenti nel catalogo di *Konzeption/Conception*, cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn. Le prime volte i due artisti realizzano un'azione di circa 5 minuti, introdotta da una breve presentazione sulla nuova concezione di scultura, e realizzata mimando con la bocca le parole della canzonetta. Nelle successive riprese, il duo si presenta coperto di pittura metallizzata per avvicinarsi ulteriormente all'idea di scultura e canta le parole della canzone anche per molte ore di fila. Per approfondire, si rimanda a RORIMER 2001, pp. 142-144; DUTT 2005, pp. 19-27; LONDON 2007, pp. 187-192, e la cronologia a pp. 201-202. Tra 1969 e 1970 i due artisti avviano una collaterale campagna di "glossatura" e "presentazione" delle loro azioni, producendo testi e immagini sotto il motto "Art for All", di fatto allargando la conoscenza del loro lavoro, cfr. GILBERT & GEORGE 1970a-b-c.

[75] Così viene definita nel catalogo di *Konzeption/Conception*, dove si specificano anche i materiali necessari per realizzarla: "2 sculptors, 1 gramaphone, 1 gramaphone record, 1 stick, 1 glove". La pubblicazione nel

l'affermazione della propria personale interpretazione dell'apertura dell'arte tradizionale a un'inclusività totale nei termini della definizione del concetto di "living sculpture"[76].

15. Michael Heizer

a) *Dissipate (One Half of Check)*, 1968
litografia da diapositiva a colori, 184 x 184 cm

b) *Dissipate (Second Half of Check)*, 1968
litografia da diapositiva a colori, 180 x 180 cm
Provenienza complessiva: Peppino Agrati, Veduggio Brianza[77]
Le due riproduzioni a colori documentano l'intervento ambientale realizzato nel Black Rock Desert, una parte del deserto del Nevada a nord di Reno, ottavo della serie delle *Nine Nevada Depressions* commissionate all'artista americano dal collezionista Robert Scull nel 1968[78]: "...scavi nel deserto del Nevada, con rimozione di 240.000 tonnellate di terra, otto mesi di lavoro"[79]. Le fotografie e la documentazione di *Dissipate* vengono presentate alla cruciale esposizione *Earthworks* nella sede newyorkese della gallerie di Virginia Dwan[80], dalla quale Agrati acquista i due lavori nel 1970, presumibilmente nell'occasione della personale di Heizer a inizio anno[81]. Si tratta di casi ormai "storici" di Land Art, documentati nella stampa relativa alla mostra torinese (**fig. 19-20**)[82].

---

catalogo della mostra di Leverkusen è forse il viatico maggiore per la diffusione e la conoscenza internazionale dell'azione dei due artisti, cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn.

[76] Poco prima della mostra torinese, la performance viene eseguita il 4 maggio 1970 alla galleria di Heiner Friedrich di Monaco (cfr. RICHARDS 2009, p. 382). Si veda l'articolo di Celant su "Domus" del 1972, cfr. CELANT 1972c, pp. 52-53.

[77] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/4, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 12.000,00 = £ 7.547.040,00).

[78] Le coordinate geografiche del lavoro sono riportate precisamente nel sito ufficiale del patrimonio ambientale degli Stati Uniti, cfr. http://clui.org/ludb/site/dissipate (pagina consultata il 5 aprile 2016). Per una prima importante presentazione del progetto nel quadro delle ultime ricerche artistiche americane, alla luce in particolare dell'inedito profilo collezionistico delineato dal "taxi tycoon" Robert Scull, si veda CONSTABLE 1969, pp. 48-49. Un inquadramento complessivo della serie delle *Nevada Depressions* si trova in BOETTGER 2004, pp. 111-115.

[79] Così descrive il lavoro Dino Buzzati recensendo la mostra sul "Corriere della Sera", cfr. BUZZATI 1970a.

[80] *Earthworks*, New York, Dwan Gallery, 5-30 ottobre 1968. L'esposizione, idealmente "introdotta" dall'articolo di Smithson su "Artforum" nel quale la componente "antiurbana" dei lavori di Heizer è inquadrata nel fenomeno della "Earth Art" (cfr. SMITHSON 1968, pp. 45, 49), è di rilevanza tale che una installation view viene riprodotta a corredo del testo di Wim Beeren a introduzione del catalogo di *Op Losse Schroeven* (W.L.A. Beeren, *De tentoonstelling*, in AMSTERDAM 1969, pnn). Heizer durante la realizzazione del lavoro è raffigurato in una cruciale recensione della mostra, cfr. JUNKER 1968, pp. 42-43; cfr. anche le recensioni pubblicate sul "New York Times" e su "Time" (GLUECK 1968, TIME 1968a) e soprattutto il contributo di Sidney Tillim su "Artforum", cfr. TILLIM 1968, p. 43. Questo storico lavoro di Heizer è immediatamente riconosciuto tra le fonti storiche della Earth art, ed è citato da Willoughby Sharp nell'introduzione al catalogo della prima importante mostra istituzionale su questo fenomeno artistico, organizzata a Cornell University nel 1969 (W. Sharp, *Notes Towards an Understanding of Earth Art*, in ITHACA 1970, pnn).

[81] Nel catalogo della collezione Agrati le schede dei due lavori riportano come data di acquisto il 14 novembre 1970, cfr. CELANT 2002, nn. 207-208, p. 383. Tuttavia, dai documenti d'archivio della mostra di Torino le due opere risultano già dall'estate di proprietà Agrati: è quindi ipotizzabile che vengano acquisite a fine gennaio del 1970, come tutte le altre opere di Heizer entrate in collezione (ivi, nn. 209-214, pp. 383-384), in concomitanza con la personale dell'artista da Dwan, dedicata agli interventi nel deserto del Nevada (*Michael Heizer. New York-Nevada*, 10 gennaio-5 febbraio 1970, mostra preceduta da un cruciale articolo su "Arts Magazin", cfr. MÜLLER 1969-1970a).

[82] Si vedano la riproduzione in DRAGONE 1970b e la veduta della sala in BOLAFFIARTE 1970, p. 59. Si tenga

16. Douglas Huebler

Duration Piece # 5. Amsterdam, Holland, January 1970, 1970

Dichiarazione ds. su carta (40,5x 34 cm.), 12 fotografie (31,5 x 36 cm cad.)

Provenienza: Giuseppe Panza di Biumo, Milano[83]

Dalla descrizione dell'opera in una recensione[84], è possibile desumere l'identità precisa del lavoro di Huebler tra i molti collezionati da Panza: si tratta di *Duration Piece #5*, realizzato ad Amsterdam nel gennaio 1970. Secondo i parametri consueti dei lavori realizzati dall'artista dal 1968 – raggruppati nelle tre categorie di *Duration*, *Location* e *Variable Pieces*[85]– l'opera documenta, attraverso il cortocircuito tra documentazione fotografica e statement dattiloscritto, una precisa scansione temporale di azioni tanto sistematiche quanto arbitrariamente fissate: all'incrocio casuale tra due strade di Amsterdam, l'obiettivo fotografico registra il 12 gennaio 1970 l'inizio di un percorso in linea retta compiuto per 30 minuti, poi la deviazione di 90 gradi a destra proseguendo sempre in linea retta, e di nuovo a destra dopo altri 15 minuti, e poi dopo 7 minuti e 30 secondi, e così via dimezzando il tempo di percorrenza tra una deviazione e l'altra fino a ottenere dodici fotografie e a "misurare" così l'attività per un tempo totale che si approssima all'ora[86]. L'opera è presumibilmente acquistata direttamente dall'artista, e bisogna ricordare che pochi mesi prima della mostra torinese la galleria di Gian Enzo Sperone gli dedica la prima mostra personale italiana[87].

17. Stephen Kaltenbach

Artforum Advertisements, 1968-69

Dodici fascicoli di "Artforum", dal novembre 1968 al dicembre 1969

Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[88]; Germano Celant, Genova[89]

"Ecco l'americano Kaltenbach pubblicare a sue spese, nelle pagine di pubblicità della

---

presente che la vicenda delle *Nevada Depressions* viene già presentata in Italia da Tommaso Trini su "Domus" nell'articolo sulla "Earth Art" del febbraio 1969, cfr. TRINI 1969c, pp. 44-45. Spetta invece a Pierre Restany, nel suo quadro sulla situazione artistica newyorkese, l'attribuzione ad Heizer del ruolo cruciale nella promozione della "Earth Art", anche alla luce della mostra personale da Virginia Dwan in occasione della quale la gallerista organizza visite ai siti desertici oggetto degli interventi ambientali dell'artista, cfr. RESTANY 1970c, p. 46.

[83] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/2, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 1.500,00 = £ 943.380,00).

[84] "Douglas Hueber [sic]; l'operazione di durata "numero 5", realizzata nell'aprile del 1970, itinerario programmato secondo direzioni e tempi stabiliti, per complessivi minuti 58,3877, dodici fotografie di luoghi, ciascuna della quali documenta una variazione dell'itinerario" (BOLAFFIARTE 1970, p. 60). Un dettaglio del lavoro si intravede in uno scatto insieme alle opere di Beuys e Nauman pubblicato su "Opus International", cfr. BARILLI 1971, p. 16 (**fig. 4**).

[85] Per una più ampia ricognizione si rimanda a RORIMER 2001, pp. 135-140.

[86] "12 photographs were made as the documentation of a system of "time" in which each successive stage is a reduction, by one half, of the previous time: one full hour of Greenwich mean time is approached, but impossible to be reached, at the same time that linear distance is described to the extent that physical, not theoretical, possibilities for further stages of documentation of the system are exhausted": così recita parte della dichiarazione dell'artista relativa all'opera, cfr. CELANT 1980, p. 164; PANZA 1988, cat. 16, pp. 212, 263. Per una descrizione del lavoro cfr. PARIS 1989, pp. 175-176.

[87] La mostra apre il 24 marzo 1970, si veda MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 161. Sui rapporti con Panza, cfr. PANZA 2006, pp. 139-140.

[88] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 2.500.000,00).

[89] Una lettera di ritiro dei lavori a cura della ditta Züst Ambrosetti, cita 9 fascicoli della rivista *Art form* [sic] da restituire all'indirizzo genovese di Celant (cfr. elenco ds., 7 agosto 1970, SMO 685, ACMT).

rivista “Artforum”, delle sue scritte e fotografie del tutto ermetiche”[90]: si tratta di uno dei lavori più rappresentativi dell'artista, che nello spazio degli annunci delle gallerie d'arte di dodici numeri consecutivi di “Artforum” fa pubblicare frasi e dichiarazioni più o meno assertive, ingaggiando un particolare rapporto con il fruitore che forza i canoni tradizionali della comunicazione[91].

18. Joseph Kosuth

Seventh Investigaton (Art as Idea as Idea) Part One, 1970

Striscione esposto su Corso Galileo Ferraris, 2 x 10 m.[92]; fotografia dell'installazione (**fig. 5**)[93].

Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[94]

Parte di una più complessa operazione documentata nel catalogo della mostra *Software* organizzata dal 16 settembre 1970 al Jewish Musem[95], che prevede l'esposizione della medesima serie di indicazioni in quattro contesti diversi: un pannello murale all'interno dell'esposizione *Information* curata al Museum of Modern Art di New York tra luglio e settembre 1970[96](Context A), un grande cartellone appeso sul muro di un caseggiato di Chinatown in Lower Manhattan nel 1969 – fotograficamente documentato nel catalogo di *Software* – (Context B), uno striscione sospeso in una strada pubblica (questo è il momento “torinese” dell'operazione, Context C) e un riquadro pubblicato sul “The Daily World Newspaper” il 5 settembre 1970 (Context D)[97].

Sullo striscione, in italiano, le seguente indicazioni:

1. Assumere volontariamente un quadro mentale
2. Spostarsi volontariamente da un aspetto della situazione all'altro
3. Tenere a mente simultaneamente vari aspetti
4. Capire l'essenziale di un dato completo nelle sue parti e isolarle volontariamente
5. Generalizzare: astratte proprietà comuni: programmare in modo ideativo: assumere un'attitudine nei riguardi del 'mero possibile'. E pensare o agire simbolicamente
6. Distaccare la propria identità dal mondo esterno

L'installazione è documentata nella stampa dell'epoca sulla mostra (**fig. 21**)[98].

---

[90] Così Buzzati nella recensione della mostra, cfr. BUZZATI 1970a.

[91] Si vedano le parole con cui Kaltenbach commenta la genesi di questo lavoro in un'intervista a Patricia Norvell del 24 maggio 1969, quando cioè la serie è ancora in corso di pubblicazione (cfr. ALBERRO-NORVELL 2001, pp. 80-84). La serie sancisce di fatto l'appartenenza dell'artista all'arte concettuale, secondo il canone “newyorkese” definito dalle iniziative di Seth Siegelaub: illuminante in questo senso l'inizio della lunga intervista con Cindy Namser su “Artforum” nel novembre 1970, cfr. NAMSER 1970, pp. 47-48.

[92] Lo striscione viene trafugato il 19 giugno e non più ritrovato, cfr. S. Pettenati, denuncia ds. al Commissariato S. Secondo, 25 giugno 1970, SMO 685, ACMT. Contestualmente viene anche denunciata la sottrazione delle didascalie che accompagnano la fotografia dello striscione esposta all'interno della mostra.

[93] Una nota di riconsegna cita delle generiche “fotografie” di Kosuth destinate a Germano Celant: forse sono immagini dello striscione (cfr. lista ds. Züst Ambrosetti, 7 agosto 1970, SMO 685, ACMT).

[94] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.500.000,00).

[95] Cfr. NEW YORK 1970f, pp. 68-69.

[96] Si tratta di uno dei molti lavori con cui l'artista è rappresentato, a partire da *One and Three Chairs* del 1965, nella mostra, cfr. NEW YORK 1970e, p. 69.

[97] La crucialità dell'intervento di Kosuth in Italia è riconosciuta a pochi anni di distanza sia da Germano Celant su “Casabella” (cfr. CELANT 1972d, pp. 38-39), sia da Tommaso Trini su “Data” (TRINI 1972a, pp. 24-25), che si dedicano a una sorta di ricapitolazione delle “investigazioni” sull'arte e sul suo statuto di esistenza e comunicazione – uno statuto che prevede sempre una concatenazione di “frameworks” attraverso cui ogni singolo momento si articola – alla luce non solo degli articoli dello stesso artista su “Studio International”, ma anche delle sue risposte a Pierre Restany pubblicate su “Domus” nel 1971 (cfr. KOSUTH 1971b).

[98] Si veda la riflessione sull'arte concettuale redatta da Catherine Millet per “VH101” nell'autunno 1970, cfr.

19. Jannis Kounellis

Senza titolo (Letto con fuoco), 1969

Rete metallica con tubo, bombola a gas e fiamma, 28x78x188 cm

Provenienza: Jannis Kounellis, Roma[99]

Proveniente dallo studio dell'artista, l'opera è esposta nella prima sala al primo piano del museo. Documentata in alcuni scatti pubblicati a corredo di due recensioni sull'esposizione torinese (**fig. 22-23**)[100], e forse presentata alla personale presso la Galerie Iolas di Parigi nel maggio 1969[101], l'opera sicuramente partecipa nell'ottobre 1969 alla mostra organizzata da Maurizio Calvesi al Musée des Arts Decoratifs in occasioni della VI Biennale di Parigi, dal titolo *Ceroli Marotta Kounellis Pascali. Quatre artistes italiens plus que nature*[102]. È importante tenere presente che nello stesso periodo della mostra torinese, l'artista partecipa alla collettiva *Amore mio* a Montepulciano con un'installazione analoga, nella quale si presente disteso e avvolto in una coperta sopra una rete metallica e con una fiamma ossidrica legata a un piede[103].

20. Sol LeWitt

Wall Drawing # 51. All architectural points connected by straight lines / Lines connecting architectural points, 1970

Linee tirate con filo gessato blu, dimensioni dell'ambiente, originariamente eseguito da P. Giacchi, A. Giamasco, G. Mosca[104]

Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[105]

Il wall drawing di Sol LeWitt viene eseguito in concomitanza con la mostra personale – la seconda in Italia – presso la galleria Sperone, inaugurata il 12 giugno[106]. È documentato in mostra in una fotografia riprodotta a corredo dell'articolo di riflessione sui temi dell'arte

---

MILLET 1970c, p. 14. A breve distanza dalla fine dell'esposizione, la fotografia, scattata da Paolo Mussat, dell'installazione dello striscione viene pubblicata a corredo dell'articolo su Kosuth pubblicato dalla stessa Millet su "Flash Art" (cfr. MILLET 1971a, p. 2) e di un ampio stralcio della *Introductory Note by the American Editor* pubblicata da Kosuth stesso su "Art-Language" l'anno precedente (cfr. KOSUTH 1971a). L'immagine verrà poi riproposta in CELANT 1981, p. 325.

[99] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/6, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.500.000,00).

[100] L'opera è riprodotta a colori in BOLAFFIARTE 1970, p. 59, e si trova anche nell'articolo di Dragone su "Illustrato Fiat", cfr. DRAGONE 1970b, p. 12.

[101] Così attesta la quarta di copertina del quinto fascicolo di "Cartabianca", edito nel maggio 1969, dove la mostra è annunciata, cfr. CARTABIANCA 1969, p. 46.

[102] L'allestimento della sala di Kounellis è documentato da uno scatto di Ugo Mulas su "Domus" (cfr. RESTANY 1970a, p. 54), mentre l'opera esposta a Torino si ritrova in una fotografia pubblicata su "Flash Art" nel dicembre 1969 (cfr. CALVESI 1969, p. 3).

[103] Si rimanda al catalogo della mostra, nel quale è riprodotta l'installazione realizzata dall'artista, e anche un'immagine del lavoro esposto a Torino (cfr. MONTEPULCIANO 1970, pnn), e, per una descrizione completa del lavoro, a BELLONI 2012, pp. 138-139.

[104] CROSS-MARKONISH 2009, pp. 40, 243.

[105] Su una precedente polizza assicurativa, viene citato anche un *Cube* proveniente dalla galleria Sperone, valore assicurativo £ 3.300.000,00 (Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT). Forse anche in ragione dell'alto valore economico, il lavoro viene poi cancellato dalla lista delle opere.

[106] Si veda MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, vol. 2, pp. 168-169. Il debutto di Sol LeWitt in Italia è la mostra di *Wall Drawings* svoltasi nel maggio 1969 presso "L'Attico" di Fabio Sargentini, cfr. CROSS-MARKONISH 2009, pp. 27, 125-126. In quell'occasione LeWitt compie il primo viaggio in Italia e ha modo di conoscere gli artisti italiani, a cominciare da Kounellis, e di instaurare rapporti di lungo corso con molti di loro, come ricordato dall'artista stesso in una tarda intervista con Adachiara Zevi trascritta in un documento conservato presso la LeWitt Collection. Ringrazio Carol LeWitt e Janet Passehl per aver condiviso con me questo prezioso materiale.

recente a partire proprio dalla mostra torinese firmato da Renato Barilli per "Opus International" (**fig. 24**)[107]. Una fotografia del lavoro compiuto dall'artista in galleria è riprodotta a corredo della presentazione della situazione artistica internazionale al 1970 firmata da Trini per "Arte illustrata" all'indomani dell'esposizione torinese[108]. Celant stesso ne ricorda l'importanza alcuni anni dopo, nel 1977[109]: non passa inosservato un intervento di tale ampiezza di un esponente di punta del concettuale internazionale[110]. Di fatto, la doppia presentazione da Sperone e al museo di un lavoro che non occupa più aree definite di spazio, ma l'intera parete "visualizzando" in qualche modo l'architettura stessa di un ambiente, sancisce la fortuna italiana dell'artista[111] dopo il debutto all'Attico di Sargentini a Roma l'anno precedente.

21. Mario Merz

Igloo di Giap. Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza, 1968,
Rete metallica, tubi di neon, fango, batterie, accumulatori, 140 cm (altezza) x 300 cm (diametro)
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[112]

Forse il lavoro più iconico tra i pezzi "storici" dell'arte povera in mostra a Torino – inizialmente legato alla vicenda cruciale del Deposito d'Arte Presente[113], e poi esposto in rapida successione in altre occasioni di rilievo prima di quella torinese in Italia[114] e

[107] Cfr. BARILLI 1971, p. 16, fig. 3. Un dettaglio della parete si trova anche in BOLAFFIARTE 1970, p. 59, e indica giustamente l'importanza delle presenze casuali sul muro (prese di corrente, buchi) nella determinazione delle linee (come ricorda anche Buzzati nella recensione della mostra, cfr. BUZZATI 1970a). Si tenga presente che due vedute dei *Wall Drawings* realizzati al museo di Torino e da Sperone sono pubblicate sulla stessa pagina, e schedate, nel fondamentale primo catalogo generale del lavoro dell'artista realizzato in occasione della mostra riepilogativa del Museum of Modern Art di New York nel 1978, cfr. NEW YORK 1978, pp. 114, 177.

[108] TRINI 1970n, p. 52.

[109] Cfr. VENEZIA 1977, pp. 119-120.

[110] Si tenga presente che a LeWitt la critica italiana, di riflesso a quella straniera, riconosce una paternità del termine di "conceptual art", alla luce di quei *Paragraphs on Conceptual Art* pubblicati su "Artforum" nel 1967, una parte dei quali è tradotta a cura di Tommaso Trini per la cruciale rassegna di testimonianze critiche di artisti su "NAC" nel novembre 1970, cfr. TRINI 1970m.

[111] Per una storia delle occasioni italiane di Sol LeWitt, e per un inquadramento delle prime realizzazioni torinesi, si rimanda al saggio di Mauro Panzera in PERUGIA 1998, pp. 17-19 (le immagini dei due lavori da Sperone e al museo sono riprodotte ivi, p. 85).

[112] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.200.000,00).

[113] La prima esposizione dell'opera è legata a un luogo e a una stagione cruciali per la storia dell'arte povera, cioè il Deposito d'Arte Presente (DDP) promosso da Marcello Levi e Gian Enzo Sperone dalla fine del 1967, dove nel 1968 espongono tutti gli artisti del contesto torinese più vicino al gallerista, tra i quali per l'appunto Merz, il cui *Igloo* è documentato, insieme ad altre opere sue e di altre, da alcune fotografie d'archivio (cfr. il saggio di Robert Lumley sul DDP pubblicato in LONDON 2005, pp. 19-38, e CONTE 2010, pp. 104-107, fig. 14).

[114] Dopo l'esordio nel capoluogo piemontese, il lavoro viene riproposto nell'importante collettiva di artisti torinesi *Il percorso* promossa da Pistoletto alla galleria Arco d'Alibert a Roma dal 23 marzo al 16 aprile 1968, in cui i nove artisti espositori realizzano le proprie opere sotto gli occhi del pubblico durante l'inaugurazione (un ampio resoconto delle fotografie di Mario Cresci e dei documenti d'archivio sulla mostra, da cui si capisce che a quelle date precoci la parola "igloo" non è entrata ancora nel lessico di Merz, è stato pubblicato in ROMA 2008). L'igloo di Merz, riprodotto in fase di costruzione a corredo della recensione di Boatto su "Cartabianca" (cfr. BOATTO 1968, p. 18), colpisce in particolare l'attenzione di Trini: "Mario Merz ha presentato un lavoro straordinario: un capanno abitabile dalle pareti coperte di plastilina a guisa di fango, tra cui si può leggere, in lettere al neon, la massima "Se il nemico si concentra, perde terreno, se si disperde, perde forza" (Giap)" (TRINI 1968d, p. 49).

all'estero[115] – *Igloo di Giap* è ampiamente documentato nell'allestimento alla Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (**fig. 1, 26-27**)[116]. Dalla documentazione della mostra, colpisce l'esposizione del lavoro senza gli abituali sacchi di plastica entro cui è contenuto il fango, conferendo così una superficie inusuale all'opera[117].

22. Robert Morris
Untitled, 1968
Feltro grigio, 360 x 180 x 1 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[118]
Opera che segna il passaggio alla fase "Antiform" della pratica scultorea di Morris[119], è uno dei lavori più grandi e d'impatto presenti in mostra, ed è documentato nell'apparato di immagini di alcune recensioni dell'epoca[120]. La provenienza da Sperone ne suggerisce il passaggio per la mostra personale dedicata all'artista dal gallerista torinese, dedicata appunto ai lavori in feltro[121]. Presentato inizialmente alla mostra antologica dell'artista del 1968 al Museo di Eindhoven[122], il pezzo in questione si ritrova alla personale da Castelli a New York dello stesso anno, per poi presumibilmente passare dalla mostra parigina da Sonnabend e infine, secondo un percorso consueto entro un sistema stabile di rapporti tra galleristi, alla personale da Sperone[123]. Un punto cruciale di passaggio è l'esposizione del

[115] Dopo l'esposizione romana, *Igloo di Giap* è esposto nello stand riservato alla galleria di Ileana Sonnabend a *Prospect 68* (Düsseldorf, 20-29 settembre; il lavoro si ritrova in ben due fotografie in prima pagina e all'interno del catalogo-rassegna stampa dell'evento, cfr. DÜSSELDORF 1968, pnn), e successivamente tra le opere di Merz presentate a *Op Losse Schroeven* nel 1969, cfr. AMSTERDAM 1969, p. 18, n. 2.
[116] Si veda innanzitutto la fotografia a colori della sala in allestimento in BOLAFFIARTE 1970, p. 59, e poi la veduta pubblicata in BARILLI 1971, p. 16. Inoltre, si tenga presente che all'immagine del lavoro di Merz è affidata a volte la funzione di unica rappresentante della mostra torinese, come nel caso di DRAGONE 1970a o della segnalazione della mostra su "Chroniques de l'Art Vivant", cfr. CHRONIQUES 1970.
[117] Per questa e ulteriori considerazioni sull'opera, si rimanda al primo capitolo. Per una prima schedatura dell'opera si veda inoltre NEW YORK 1989, p. 271, cat. 31. Il medesimo catalogo indica l'esistenza di una seconda versione, più piccola, dell'*Igloo di Giap*, conservata presso il Centre Pompidou di Parigi e databile al 1982 (ibid., cat. 32): in realtà, la versione del museo francese dovrebbe essere quella storicamente attestata fin dall'inizio nelle mostre qui citate, perciò l'indicazione del catalogo del Guggenheim andrebbe forse rivista.
[118] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 3.700.000,00).
[119] Come noto, è l'approdo concettuale cui Morris giunge alla luce delle sue prime note sulla scultura pubblicate su "Artforum", cfr. MORRIS 1968.
[120] Si vedano DRAGONE 1970b, p. 12; BARILLI 1971, pp. 14-15.
[121] La mostra si inaugura il 30 marzo 1969, cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2001, vol. 2, p. 138. Tra i commenti colpisce l'attenzione rivolta da Paolo Fossati, che su "L'Unità" riconosce la qualità del percorso artistico di Morris e il superamento del minimalismo più 'ortodosso' nei feltri (P. Fossati, *I feltri di Morris. La mostra alla Sperone – Pop all'italiana al Museo*, "L'Unità", 16 aprile 1969, rist. in FOSSATI 2010, pp. 537-539). La mostra è realizzata in collaborazione con Ileana Sonnabend, nella cui galleria parigina l'anno precedente viene realizzata la prima esposizione europea dei feltri di Morris (*Robert Morris. Feutres*, Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, 21 novembre-dicembre 1968).
[122] *Robert Morris*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 16 febbraio-31 marzo 1968, si veda il discorso di Wim Beeren per l'apertura dell'esposizione, dove l'accento sembra cadere sul profondo senso dell'opera come presenza condotto da Morris attraverso i vari momenti della sua carriera (i *Felt Pieces* esposti in quest'occasione sono sei, cfr. BEEREN 1968), e l'intervista con l'artista pubblicata sullo stesso fascicolo di "Museumjournaal" (WIJERS 1968). Una fotografia dell'allestimento della mostra dove si vede anche il lavoro poi esposto a Torino è riprodotta in W. Beeren, *De Tentoonstelling*, in AMSTERDAM 1969, pnn.
[123] Per la mostra da Sonnabend, vedi supra, nota 111. La mostra da Castelli, aperta dal 20 aprile all'11 maggio 1968, è documentata in alcuni scatti pubblicati nel catalogo dell'antologica di Morris al Whitney Museum a New York nel 1970, in uno dei quali si vede una parte del lavoro poi presentato a Torino (cfr. NEW YORK 1970a, p. 39, fig. 25).

lavoro presumibilmente a *Prospect '68* nel settembre 1968, nello stand della Galerie Sonnabend, che propone una rappresentanza di artisti italiani e stranieri in condivisione proprio con Sperone[124].

23. Bruce Nauman

a) *My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon*, 1968
Tubi fluorescenti al neon, telaio di tubi di sostegno in vetro, quattro parti, 27,9 x 518,2 x 5,1 cm
Esemplare 2/3

b) *None Sing Neon Sign*, 1970
Tubi fluorescenti, fili e trasformatore, 33 x 61,6 x 3,8 cm
Esemplare 3/6
Provenienza complessiva: Gian Enzo Sperone, Torino[125]
Le due opere di Nauman rientrano nell'ampia serie di progetti sul tema identitario della traccia tautologica e sulla distorsione delle percezioni realizzati dall'artista soprattutto attraverso il neon[126], temi cruciali della sua ricerca fatti oggetto anche dell'installazione delle *Touch and Sound Walls* presentata da Sperone nel febbraio 1970[127], pochi mesi prima della mostra al museo torinese. Stando al catalogo generale dell'artista, l'esemplare di *My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon* esposto a Torino sarebbe il secondo di un'edizione di tre realizzata per Leo Castell[128], l'unico esemplare passato da Sperone di un'opera già caratteristica del lavoro dell'artista[129]. *None Sing Neon Sign*, invece, di più recente realizzazione, ma già noto prima della rassegna torinese[130], sarebbe il terzo esemplare di un'edizione di sei sempre per Castelli[131]. L'allestimento della sala con il primo neon di Nauman è documentato in alcune recensioni della mostra (**fig. 4, 29**)[132].

[124] DÜSSELDORF 1968, pnn. Il lavoro di Morris nella sala di Sonnabend è descritto ampiamente, e riconosciuto come uno dei pezzi di maggiore impatto della rassegna, da Ed Sommer nella sua cronaca per "Art International", cfr. SOMMER 1969, p. 32.
[125] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 3.700.000,00). Il titolo del primo lavoro si evince da una bolla di consegna della compagnia Züst Ambrosetti del 10 giugno 1970, n. 07/6/0257, SMO 685, ACMT. Il titolo della seconda opera si ricava da un'altra bolla di consegna n. 07/6/0258, 10 giugno 1970, SMO 685, ACMT.
[126] Riconosciuti molto presto anche in Italia, cfr. TRINI 1969c, p. 51. Si veda in particolare la "scheda" di *My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon* redatta da Celant nel proprio articolo su Nauman per "Casabella", dove la dinamica della scrittura come traccia e certificazione di esistenza è contestualizzata nella produzione dell'artista, cfr. CELANT 1970b, p. 41.
[127] La mostra inaugura il 25 febbraio, si veda MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2001, vol. 2, pp. 158-159. L'installazione viene acquisita dal conte Panza di Biumo, cfr. la scheda dell'opera in BENEZRA-HALBREICH-SIMON 1994, cat. 158, p. 237.
[128] Cfr. BENEZRA-HALBREICH-SIMON 1994, cat. 117, p. 225. Gli altri due esemplari sono passati rispettivamente alla collezione di Ileana Sonnabend e allo Stedelijk Museum di Amsterdam.
[129] Si ricordi che il lavoro viene presentato a *Op Losse Schroeven*, ed è riprodotto anche in catalogo, cfr. AMSTERDAM 1969, p. 21, n. 3, oltre che nella recensione alle mostre del 1969 firmata da Tommaso Trini su "Domus", cfr. TRINI 1969h, p. 51. Inoltre, è riprodotto a doppia pagina nel volume di Celant del 1969, cfr. CELANT 1969a, pp. 96-97.
[130] L'opera risulta esposta alla collettiva sull'arte americana recente organizzata da Sam Hunter al museo di Princeton University nel maggio 1970, cfr. PRINCETON 1970, p. 14, n. 29.
[131] Cfr. BENEZRA-HALBREICH-SIMON 1994, cat. 184, p. 247. Dopo il passaggio da Sperone, l'esemplare giunge, attraverso la galleria Bischofberger di Zurigo, in una collezione privata svizzera. Il sesto esemplare della serie, dopo un passaggio dalla galleria Sonnabend, entra nella collezione Panza di Biumo.
[132] Si veda la fotografia di Germano Celant e Pier Luigi Pero intenti a seguire l'allestimento dell'opera, in BOLAFFIARTE 1970, p. 59. Un'immagine della sala è riprodotta anche in BARILLI 1971, p. 16. La fotografia

24. On Kawara

a) *I Met*

Fogli dattiloscritti, inchiostro di stampa, 27,9 x 20,3 cm cad.

b) *I Am Still Alive*

Telegrammi, 14,6 x 20,3 cm cad.

Provenienza: Germano Celant, Genova[133]

Oltre che dai dati d'archivio, dalle recensioni emergono informazioni utili a sfaccettare la presenza di On Kawara nella mostra torinese[134]: la documentazione giornaliera delle persone incontrate dal 10 maggio al 30 giugno 1969 in forma di elenchi dattiloscritti di nomi su fogli d'agenda sciolti, uno per ogni giorno in ordine progressivo – *I Met* – , e telegrammi, anch'essi giornalieri, spediti a Celant tra aprile e maggio del 1970 come forma di certificazione della propria esistenza – *I Am Still Alive*. Si tratta quindi di "frammenti" di due tra i lavori maggiori dell'artista, iniziati rispettivamente nel 1968 e nello stesso 1970[135], la cui importanza è riconosciuta in Europa – e in Italia[136] – proprio intorno al 1969-70[137].

'canonica' di *My Name* realizzata da Rudolph Burckhardt per Leo Castelli è anche riprodotta nella segnalazione della mostra torinese su "Flash Art", cfr. FLASH ART 1970.

[133] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/1, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore: $ 500,00 = £ 314.460,00).

[134] La recensione su "Bolaffi Arte" dedica grande spazio alle opere di On Kawara: "Tra gli artisti scelti da Celant c'è per esempio On Kowara [sic], un americano d'origine giapponese. Espone tanti foglietti, uno per ogni giorno dal 10 maggio al 30 giugno 1969. Ogni foglietto annota in fila persone incontrate dall'artista. Un diario, una pagina del giornale di bordo ridotta a scheda. Questi foglietti rappresentano il momento più acuto di un atteggiamento che tende al rifiuto dei tradizionali caratteri fabbrili e descrittivi, o decorativi dell'opera d'arte; al rifiuto anche di ogni carattere di eccezionalità della vita e dell'azione dell'artista. Lo stesso On Kowara, da aprile a maggio, più o meno in coincidenza con la fase più intensa della preparazione di questa mostra, ha mandato ogni giorno un telegramma a Germano Celant, Salita Regina 11-12 Genova. Sempre lo stesso telegramma I am still alive, sono sempre vivo. Un messaggio laconico, puntualmente formulato: On Kowara non mai omesso il numero di codice postale, 16134, come faccio tutti per risparmiare una parola. La lista degli incontri di On Kowara ed i suoi telegrammi sono una delle spie più efficaci del carattere di questa mostra: l'informazione" (cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 60).

[135] Sull'origine della serie *I Met*, strettamente legata all'altra serie di certificazioni *I Went*, destinata a durare dal 1968 al 1979 e poi raccolta entro faldoni divisi per anno, cfr. LIPPARD 1973, pp. 49-50. La serie di *I Am Still Alive* riveste un ruolo cruciale nella diffusione dell'arte di On Kawara: l'artista è infatti selezionato da Lucy Lippard per la mostra-catalogo *July-August 1970*, e di conseguenza coinvolto nel meccanismo di azione e reazione inventato da Lippard nel suo gruppo di artisti. Alla ricezione delle istruzioni inviate da Lawrence Weiner – formulare un augurio per una buona giornata – Kawara risponde inviando il 5 febbraio un telegramma *I Am Still Alive* a Sol LeWitt, il quale a sua volta ne esegue ventiquattro variazioni, cfr. SIEGELAUB 1970, pp. 36-37. Per approfondire, cfr. RORIMER 2001, pp. 173-176.

[136] Si ricordi che nelle sue riflessioni pubblicate su "Arte illustrata" dopo la fine della mostra, Tommaso Trini riconosce proprio a On Kawara il ruolo di precursore di molte delle ricerche concettuali recenti, pubblicando altresì l'immagine di un telegramma della serie *I Am Still Alive* a lui indirizzato, indicandone la provenienza dal libro *Concetto & Concetto* edito dal Centro San Fedele di Milano e non realizzato, cfr. TRINI 1970n, pp. 43, 52 (il testo del telegramma si ritrova, accompagnato dalla didascalia "11 telegrammi per la mostra 'Concetto & Concetto', 1970, nel secondo *Deflorilegio* curato da Trini su "NAC" nello stesso periodo, cfr. TRINI 1970m): il riferimento è a un progetto di mostra e di libro organizzato dal centro milanese a cura di Trini, previsto per la fine di novembre 1970, noto perché la lettera di invito della galleria agli artisti viene pubblicata in un progetto di Emilio Prini su *Concept Art* di Klaus Honnef (cfr. HONNEF 1971, p, 150), su cui si tornerà nell'ultimo capitolo. Nel numero dell'estate 1971 in cui "Flash Art" presenta alcune voci di punta del concettuale internazionale – in polemica contro la Commissione della Biennale di Venezia (POLITI 1971) – la prima e la seconda pagina del fascicolo riassumono le serie dell'artista (cfr. FLASH ART 1971b, soprattutto l'immagine con i raccoglitori di serie come *I Met*, *I Got Up* e altre, p. 1), mentre la prima personale italiana dell'artista avverrà alla fine del 1971, quando presenta da Toselli, in contemporanea con Konrad Fischer e Yvon Lambert, il progetto *One Million Years*, recensito da Trini su "Domus", cfr. TRINI 1971e, p. 51.

[137] L'avvio della carriera internazionale di On Kawara è legata alle partecipazioni ad alcune collettive da

25. Dennis Oppenheim

a) *Sterilized Infected Zone*, 1969

Due fotografie, 76 x 100 cm cad.; topicida, dimensioni variabili.

Provenienza: Françoise Lambert, Milano[138]

Fotografie di documentazione

Provenienza: Germano Celant, Genova[139]

Si tratta della documentazione dell'intervento ambientale realizzato da Oppenheim in occasione della personale presso la galleria milanese di Françoise Lambert del maggio-giugno 1969, consistente nell'incendio di una zona erbosa abbandonata nei pressi della periferia milanese, resa infetta dal versamento di una coltre di veleno per topi, il tutto documentato da fotografie; la seconda parte dell'operazione prevede lo spargimento della stessa quantità di topicida all'interno della galleria, e l'esposizione delle fotografie alle pareti (e sul pavimento, come parrebbe da una fotografia d'archivio dell'inaugurazione; **fig. 30-31**)[140]. A questi materiali si aggiungo anche alcune fotografie di documentazione fornite dallo stesso Celant, riprodotte in parte nel catalogo dell'esposizione[141].

b) *A Sound Enclosed Land Area*, 1969

Scatola con coperchio contenente una mappa piegata e un nastro magnetico. 22 x 22 x 2,5 cm (la confezione), 54 x 54 cm (la mappa aperta). Edizione di 90 esemplari numerati, editi da Lambert e Mazzotta, Milano.

Provenienza: Françoise Lambert, Milano[142]

Si tratta dell'altro intervento compiuto a Milano nel 1969: un cofanetto contenente la mappa di una zona del centro della città e la registrazione su nastro dei rumori prodotti dal traffico e della vita urbana in quell'area.

26. Giulio Paolini

Saffo (II), 1968

Fotografie montate tra sagome di plexiglas, supporto di plexiglas, 146 x 116,5 x 35 cm

Provenienza: Giulio Paolini, Torino

L'opera è parte di una serie di quattro 'variazioni' su Saffo come figura della poesia[143], e

---

Virginia Dwan a New York a partire dal 1967, grazie alle quali viene notato e incluso in alcune rassegne cruciali organizzate nel 1969 da Seth Siegelaub (*One Month*, cfr. SIEGELAUB 1969b) e Lucy Lippard (SEATTLE 1969), nelle quali presenta le serie di cartoline e telegrammi (è il caso della mostra organizzata da Claura e Siegelaub a Parigi nell'aprile 1970, cfr. SIEGELAUB-CLAURA 1970, pp. 21-25). La partecipazione a *Konzeption-Conception* nel 1969, dove presenta la serie di cifre astronomiche in sei fogli *Eight quintillion eight hundred two quadrillion...* (cfr. DÜSSELDORF 1969, pnn; il significato del lavoro è esplicitato dall'artista stesso in una conversazione con Ursula Meyer citata in MEYER 1972, p. XII), sancisce la fortuna dell'artista.

[138] Cfr. la lettera nella quale Aldo Passoni conferma il prestito a Celant (A. Passoni, lettera ds. a G. Celant, 24 aprile 1970, n. prot. 1/8, 537/R, SMO 685, ACMT). Si veda anche la polizza assicurativa n. 4301/3, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 6000,00 = £ 3.773.250,00).

[139] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/1, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 300,00 = £ 188.676,00)

[140] Una fonte per risalire al lavoro di Oppenheim sono le parole di Marziano Bernardi nella sua recensione della mostra, cfr. BERNARDI 1970. L'intervento viene ricordato e analizzato da Celant su "Casabella" nel marzo 1970, cfr. CELANT 1970d, p. 44. La mostra di Oppenheim è la seconda ospitata da Lambert dall'apertura, sulla galleria si veda la breve storia in PARIS 1981, pp. 294-295.

[141] TORINO 1970C, p. 121.

[142] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/3, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 100,00 = £ 62.892,00)

[143] Si rimanda alla voce relativa all'opera nel catalogo generale dell'artista, cfr. DISCH 2008, cat. 160, pp. 180, 913.

giunge alla mostra del museo torinese – dove la documenta una recensione (**fig. 20**)[144] – dopo una presentazione alla milanese galleria de Nieubourg nel febbraio dell'anno precedente[145]. Per una più ampia e precisa trattazione del lavoro e del suo significato rispetto al percorso di Paolini, si rimanda la primo capitolo del presente lavoro.

27. Giuseppe Penone

Pane alfabeto, 1969
Pane, acciaio, 15 x 260 x 32 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[146]
L'opera, collocata nel giardino fuori dalla Galleria, risulta già esposta alla seconda edizione della collettiva *Disegni Progetti* inaugurata il 29 ottobre 1969 alla Galleria Sperone[147]. È riprodotta in una recensione dell'esposizione (**fig. 32**), e, nell'allestimento da Sperone, anche nel catalogo[148]. Per una più ampia trattazione del lavoro, si rimanda al primo capitolo del presente studio.

28. Michelangelo Pistoletto

Pietra miliare, 1967
Paracarro in pietra dipinto di nero, mica, data incisa, 80 x 40 x 40 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[149]
Esposto al piano terra nella sala di avvio del percorso della mostra, dove è documentato anche nella stampa periodica (**fig. 33, 34**)[150], il lavoro di Pistoletto viene prestato da Gian Enzo Sperone, nella cui galleria viene esposto la prima volta in occasione della personale dell'artista nel dicembre 1967[151], in occasione della quale viene pubblicato l'opuscolo *Le ultime parole famose*, riproposto nel catalogo dell'esposizione al museo torinese[152]. Per approfondire il lavoro, si rimanda al primo capitolo del presente studio.

---

[144] L'opera, esposta a piano terra vicino ai trasparenti di Heizer, è visibile in un'immagine pubblicata in BolaffiArte 1970, p. 59.
[145] Cfr. Milano 1969a, pnn. Il lavoro è documentato in mostra in *Autoritratto* di Carla Lonzi (dove Lonzi stessa è raffigurata nei pressi dell'opera, cfr. Lonzi 1969, n. 89, pp. 327, 399) e in uno scatto pubblicato in prima pagina su "Flash Art" del maggio 1969 (cfr. "Flash Art", n. 11, maggio 1969, p. 1). È nuovamente riprodotto in un importante commento sul lavoro di Paolini all'indomani dell'esposizione milanese firmato da Tullio Catalano per "Flash Art", cfr. Catalano 1969, n. 2.
[146] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 20.000,00).
[147] Minola-Mundici-Poli-Roberto 2000, vol. 1, pp. 36-47.
[148] L'immagine dell'opera in mostra è riprodotta in BolaffiArte 1970, p. 60. Un'immagine della stessa opera, nel suo allestimento presso la Galleria Sperone, si trova nel catalogo della mostra torinese (cfr. Torino 1970c, p. 157).
[149] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 150.000,00). Correzioni ms.: la prima indicazione è di un *Senza titolo* del cospicuo valore di £ 3.100.000,00. Probabilmente, la prima scelta sarebbe stata *Piramide verde*, uno degli *Oggetti in meno* esposti tra la fine del 1965 e l'inizio del 1966: l'opera è citata in una prima lista "definitiva" di opere per la mostra, cfr. G. Celant, check-list ds., s.d., SMO 685, ACMT. La collocazione dell'opera al di fuori della cronologia "poverista" scandita dai testi ne deve aver determinato l'esclusione.
[150] Una fotografia a piena pagina del lavoro, insieme ai *Microfoni* di Zorio, è pubblicata in Barilli 1971, p. 13. Più centrato sull'opera lo scatto pubblicato in Dragone 1970b, p. 13.
[151] Minola-Mundici-Poli-Roberto 2000, vol. 2, pp. 116-117. La mostra occupa un ruolo cruciale nello sviluppo della carriera di Pistoletto, e nel contesto artistico italiano, come rilevato prontamente da Mirella Bandini (Bandini 1968) e da Tommaso Trini, che la segnala insieme ad altre due esposizioni per dimostrare la nuova dimensione creativa ed espositiva della ricerca artistica del tempo, tradotta sempre più in forma di azione sviluppata nel tempo (cfr. Trini 1968b, p. 40).
[152] Cfr. Torino 1970c, pnn. Per approfondire l'approccio teorico di Pistoletto, si rimanda ai capitoli 2 e 3 del presente lavoro.

29. Emilio Prini

Magnete, 1968-(1971)

Fotografie (ca. 10.000 ?)

Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[153]

L'identificazione dell'opera di Prini è molto difficoltosa. Un documento d'archivio con i valori assicurativi delle opere prestate da Sperone attribuisce all'artista un lavoro titolato "cassa continua"[154]. La quarta di copertina del catalogo della mostra torinese ripropone esattamente la foto di uno sportello di Banca con la scritta "servizio di cassa continua automatica" (**fig. 37**). Secondo alcune imprecise recensioni della mostra, l'opera si compone di una serie di fotografie, forse 10.000, ed è la registrazione del lavoro di una macchina fotografica in un lasso di tempo ben preciso (uno o undici minuti)[155]. Dino Buzzati, che pare molto accurato nelle informazioni sulla mostra, ricorda che "Prini allinea in una vetrina 11.000 fotografie corrispondenti alle immagini riprese da una macchina cinematografica nello spazio di undici minuti; mettendo così a nudo le molecole di un "mass medium" risaputissimo quanto misterioso"[156]. In ogni caso, pare trattarsi di una parte di un work in progress che, sotto il titolo di *Magnet*, Prini conduce sin dal 1968, e presentato nel catalogo dell'esposizione con la pubblicazione di quattro fotografie di un apparecchio fotografico. Il progetto è già stato presentato, in forma di film, a *Gennaio '70*[157], e, in termini di presentazione del progetto, alla mostra *Konzeption/Conception* nel 1969 (**fig. 149**)[158]. Lo stesso Celant in un testo sull'artista del 2010 sostiene che "Prini partecipa con un lavoro *magnete / serie fotografica / gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968* che consiste in una tiratura della riproduzione dell'immagine della sua camera fotografica EXAKTA, stampata su fondo bianco e su fondo nero. La tiratura viene esposta in una vetrina del museo, mentre in catalogo compaiono quattro immagini su fondo nero..."[159]. Potrebbe quindi darsi che le fotografie in vetrina citate da Buzzati siano quelle ricordate da Celant: la consonanza di allestimento[160], il fatto che Buzzati non si concentri sul soggetto delle fotografie, ma sul processo che raccontano, fanno propendere per questa

[153] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.800.000,00).

[154] Ibid. Una lista di lavori rimandati a Sperone successivamente alla chiusura dell'esposizione menziona invece una generica "Serie fotografica" di Prini (documento ds., 22 ottobre 1970, SMO 685, ACMT).

[155] In BOLAFFIARTE 1970, p. 60: "Undici minuti di lavoro di una macchina fotografica"; DRAGONE 1970a: "Prini analizza invece le immagini filmate in un minuto, traendone 10 mila fotografie".

[156] Cfr. BUZZATI 1970a.

[157] *Magnete / Proiezione TV. Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro*, b/n, sonoro, durata: 8 min. La riflessione condotta nella rassegna bolognese riguarda in realtà il mezzo televisivo e la sua elaborazione di immagine: Prini alterna sequenze di uno schermo televisivo in un interno, alternativamente acceso e spento, così come alternativamente la camera stessa che riprende lo schermo si accende e si spegne, cfr. BOLOGNA 1970, pnn, e soprattutto le parole in merito di Renato Barilli (BARILLI 1970, pp. 139-140).

[158] L'esposizione di *Magnet* e delle sue declinazioni è preceduta dalla riproduzione di una nota manoscritta dell'artista diretta al curatore Rolf Wedewer: "Caro Mr. Wedewer / questo è il progetto per il catalogo / e per la mostra / Deve stare sulle prime tre pagine secondo la progressione indicata dai fogli / le altre due pagine possono ricevere qualunque foto o testo / voi / desideriate / o rimanere bianche / Per la mostra aprite il catalogo alle pagine del progetto / mettetelo su una base di vetro trasparente ad altezza di lettura e in dimensione del catalogo / lasciate che venga sfogliato in tutta l'estensione / grazie e saluti Emilio Prini" (LEVERKUSEN 1969, pnn).

[159] G. Celant, *Le assenze di Emilio Prini*, testo inedito pubblicato in CELANT 2011, pp. 294-295. Il critico insiste nel ribadire la validità documentaria delle proprie asserzioni sull'artista, a fronte del riscontro su documenti originali conservati nel proprio archivio.

[160] Gilberto Zorio, interrogato da chi scrive, ricorda ugualmente un'esposizione in bacheche del lavoro di Prini (conversazione con l'artista, 14 aprile 2016).

ipotesi; d'altro canto, la precisa indicazione di "una macchina cinematografica" lascia pensare che invece si tratti di fotogrammi tratti da una ripresa unica e continuativa per 11 minuti[161]. Sul catalogo della mostra sono effettivamente riprodotte le immagini citate da Celant, e la pubblicazione della medesima immagine dell'apparecchio fotografico – su fondo nero – nella segnalazione della mostra su "Flash Art" confermerebbe la prima ipotesi (**fig. 35**)[162]. Il lavoro sulla macchina fotografica, così come l'immagine della cassa automatica in quarta di copertina, sembrano compatibili con alcuni dei progetti sugli "strumenti d'uso" e sulla durata dell'uso realizzati da Prini con il cosiddetto "Gruppo informazione descrittiva" presentati da Celant nel fondamentale articolo *Senza titolo* del 1971 su "Domus"[163]. Un'ulteriore opzione, formulata direttamente dall'artista, riguarda l'esposizione in mostra di alcune decine di migliaia di fotografie di uno schermo televisivo in tre momenti: completamente bianco, in corrispondenza della fase di accensione in cui lo schermo reagisce all'azione fotografica sbiancando totalmente; nero, in corrispondenza della fase di spegnimento; effetto neve, a rappresentare la "materialità" del mezzo di comunicazione[164]. Si tratterebbe in questo caso di un lavoro molto vicino al video proiettato a *Gennaio '70*.

30. Robert Ryman

Whitney Revision Painting, 1969

Smalto enamelac su cartone corrugato, 9 pannelli, 152,5 x 152,5 cm cad.

Provenienza: Françoise Lambert, Milano[165]

Si tratta di uno dei lavori di maggiore importanza presentati alla mostra torinese, successivamente smembrato. Dopo una presentazione in formato più ridotto alla Fischbach Gallery nella primavera 1969[166], la serie viene esposta alla collettiva *Anti-Illusion* al Whitney Museum tra maggio e giugno nello stesso anno[167]. Presumibilmente portati a Düsseldorf nello stand di Fischbach a *Prospect 69*[168], i pannelli di Ryman entrano infine nella disponibilità della galleria di Françoise Lambert a Milano, che dedica la prima

[161] Prini non è certo estraneo a questa pratica di ripresa, come testimonia ad esempio un lavoro di 91 fotografie che rappresentano altrettanti scorci di Genova, presi da un punto di vista ribassato e senza apparente selezione dei soggetti, e che sarebbero frammenti di un'unica ripresa della città.

[162] Con la didascalia "Magnet, 1969", cfr. FLASH ART 1970. Un'altra immagine della serie, con il titolo *Magnete* e su fondo bianco, rientra nella prima selezione di artisti concettuali presentata da Celant su "Casabella", cfr. CELANT 1970f, p. 47 (**fig. 36**).

[163] Cfr. CELANT 1971a, p. 48. Sull'articolo si rimanda al capitolo conclusivo del presente lavoro.

[164] Di questo lavoro sopravvivono 26.160 fotografie. Pur con la naturale cautela che la fonte impone, l'artista mostra di ricordare abbastanza precisamente un titolo - "film di 15 minuti" - affine all'indicazione data da Buzzati ("immagini riprese da una macchina cinematografica nello spazio di undici minuti", cfr. BUZZATI 1970a). La qualità della carta su cui sono stampate le fotografie è duplice: alcune sono di ottima qualità – presumibilmente stampate da Paolo Mussat, molte altre potrebbero essere copie di tipografia. Ringrazio Valentina Pero per le informazioni.

[165] A. Passoni, lettera ds. a G. Celant, 24 aprile 1970, n. prot. 1/8, 537/R, SMO 685, ACMT. Si veda poi la polizza assicurativa n. 4301/3, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 10.000,00 = £ 6.289.200,00).

[166] *Robert Ryman*, New York, Fischbach Gallery, 26 aprile-15 maggio 1969. La mostra viene recensita ampiamente sulla stampa americana e internazionale, cfr. GLUECK 1969, pp. 117-118, SCHJELDAHL 1969b, p. 71.

[167] *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, cfr. NEW YORK 1969a, pp. 5, 28, 32-33. Per un'ampia presentazione della mostra, cfr. SCHJELDAHL 1969b. Inevitabilmente, l'esposizione viene talora percepita in confronto con l'esposizione dei Theodoron Awards al Guggenheim (cfr. NEW YORK 1969b), come nel caso dell'ampio articolo di Scott Burton (cfr. BURTON 1969), o delle segnalazioni di entrambe le rassegne nella cronaca artistica di New York firmata da Emily Wasserman su "Artforum" (WASSERMAN 1969, p. 58).

[168] Cfr. DÜSSELDORF 1969, p. 13.

personale italiana all'artista[169]. Di fatto, la presentazione di Ryman in Italia avviene in collaborazione con le gallerie di Heiner Friedrich e Konrad Fischer, che all'artista dedicano la prima personale europea[170], e anche i nove pannelli esposti alla mostra torinese passano alla galleria Fischer[171]. Il lavoro, esposto al secondo piano di fronte all'opera di Luciano Fabro (**fig. 38**), è esemplificativo dell'implicazione più pittorica e non solo di sperimentazione di materiali e supporti con cui, intorno al 1969, prosegue e arricchisce la propria riflessione sulla superficie bidimensionale come dato di apertura e definizione processuale dello spazio[172].

31. Fred Sandback
Untitled (Yellow Line)
Dimensioni ambientali
Non identificato
Provenienza: Konrad Fischer, Düsseldorf[173]
Nessuna recensione né fotografia attestano il lavoro di Sandback, che i documenti indicano proveniente dalla galleria di Konrad Fischer. L'unica indicazione riguarda il colore giallo dell'opera, che ne suggerisce l'affinità con l'installazione realizzata dall'artista in occasione della personale al museo di Krefeld dell'anno precedente, che prevede una linea gialla tesa in ciascuna delle quattro stanze al primo piano del museo, con il vincolo di essere orizzontale e parallela al lato più lungo di ciascun ambiente[174]. Fischer è il primo a

[169] *Robert Ryman. Disegni*, Milano, Galleria Françoise Lambert, dicembre 1969. L'interesse di Lambert per Ryman è brevemente accennato da Giuseppe Panza, che nelle proprie memorie ricorda l'importanza delle mostre della galleria milanese nella nascita del proprio amore per l'artista americano: "Ho conosciuto Ryman a New York, credo nel 1968. […] Durante la prima visita non compresi il valore di Ryman. L'anno successivo la galleria Lambert di Milano esponeva, in una collettiva, alcuni quadri di Ryman di piccole dimensioni dipinti su un supporto di materia plastica. Costavano 300.000 lire l'uno; li comprai (*Mylar Pieces*). Un anno dopo, nel 1970 [sic], la stessa galleria aveva una personale di Ryman, con alcuni quadri che venivano da una mostra itinerante in Europa; prima erano stati esposti alla galleria Friedrich di Colonia" (PANZA 2006, p. 171).
[170] Si veda la citazione di Giuseppe Panza della nota precedente; la personale di Ryman è una mostra di opere di piccolo formato presentata immediatamente prima che a Milano, da Friedrich e Fischer nelle rispettive gallerie tra novembre e dicembre 1969 (cfr. FISCHER 1993, p. 39). La prima personale di Ryman si svolge nelle due gallerie rispettivamente il 19 novembre e il 10 dicembre e tra 21 novembre e 7 dicembre 1968 (cfr. FISCHER 1993, p. 25). In realtà il primo mercante tedesco a contattare Ryman è Friedrich, ma, come ben ricostruito da Sophie Richard, è in fondo Fischer a diventare il rappresentante dell'artista in Europa (cfr. RICHARD 2009, pp. 83-84).
[171] Così stando alla provenance indicata nelle aste dove sono passate parti del lavoro, ovvero *Whitney Revision Painting #1* (pannelli 4, 5, 7 e 8 della serie, battuti da Sotheby's, Contemporary Art Auction, New York, 17 maggio 2000, lot. 27, http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2000/contemporary-art-part-1-ny7470/lot.27.html) e *Whitney Revision Painting #2* (pannelli 6 e 9, Christi'es, Contemporary Art Auction, New York, sale n. 8910, lot 20, http://www.christies.com//lotfinder/lot/robert-ryman-whitney-revision-painting-2-932730-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=932730&sid=62de1fa4-f9bf-45c8-a762-71c557b14aa0)
[172] Temi riproposti e trattati per la prima volta approfonditamente nell'intervista con Phyllis Tucman su "Artforum" nel 1971, cfr. TUCMAN 1971. Si tenga presente che, all'inizio dello stesso anno, "Flash Art" dedica una pagina intera a tre immagini di opere e dello studio di Ryman nell'occasione della prima mostra personale dell'artista nella galleria newyorkese di Virginia Dwan, cfr. FLASH ART 1971a.
[173] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/13, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 1.500,00 = £ 943.380,00). Il titolo si trova in una bolla di consegna Züst Ambrosetti, n. 07/6/0235, 12 giugno 1970, SMO 685, ACMT.
[174] Cfr. KREFELD 1969, cat. 14. Le indicazioni manoscritte del progetto pubblicato nel catalogo riferiscono che "The four lines do not constitue a structure they are four separate entities" (ivi, pnn), perciò potrebbe darsi che la linea gialla inviata a Torino sia proprio una delle quattro esposte a Krefeld. A ulteriore conferma, si ricordi che il lavoro di Sandback non ha dimensioni prefissate, ma è pensato per riadattarsi agli spazi in cui si

rappresentare in Europa l'artista, avendogli dedicato la prima personale[175], e in ogni caso Sandback all'estate 1970 ha già partecipato alle più rilevanti occasioni europee di presentazione delle nuove ricerche artistiche, come *Prospect 68*[176] e *Prospect 69*[177], e *When Attitudes Become Form*[178], che, insieme alle personali, ne fanno un nome già noto in Italia[179].

32. Richard Serra

Untitled (Sign Board Prop), 1969

lastra di piombo, tubo in antimonio, 152 x 152 x 2,5 cm (lastra), 83 cm (lunghezza tubo)

Provenienza: Giuseppe Panza di Biumo, Milano[180]

Nonostante sia documentato in alcune recensioni della mostra (**fig. 39-40**), il lavoro di Serra non è di immediata identificazione[181]. La provenienza rintracciabile dai documenti d'archivio e le misure scritte a penna dallo stesso Panza sulla scheda di prestito[182], suggeriscono che si tratti di *Sign Board Prop* del 1969[183], composto da una lastra in piombo sostenuta da un tubo in antimonio. Il lavoro, parte della serie dei *Prop*, rientra tra le tre opere realizzate dall'artista specificamente per *When Attitudes Become Form*[184], sostenuto in quella circostanza dai galleristi Richard Bellamy e Rolf Ricke. Quest'ultimo rappresenta di fatto Serra in Europa, e sicuramente Panza acquisisce il lavoro, come altri dell'artista, direttamente attraverso la sua galleria di Colonia, verosimilmente all'edizione 1969 del

---

trova. Ringrazio sentitamente David Gray del Fred Sandback Archive per avermi fornito i materiali e l'indicazione del lavoro di Sandback esposto a Krefeld.

[175] La prima mostra risale al 18 maggio-11 giugno 1968 (cfr. FISCHER 1993, p. 19; una veduta della mostra con *#22 Silver Gray 1/8" diameter cord trapezoid* si ritrova anche nel catalogo della mostra di Krefeld, cfr. KREFELD 1969, pnn).

[176] Ed Sommer ricorda il suo *Two-Part Corner Piece* presentato da Virginia Dwan nel resoconto per "Art International" (cfr. SOMMER 1969, p. 34).

[177] Nell'edizione 1969, a sancire l'avvenuta collaborazione, Sandback viene presentato da Fischer, cfr. FLASH ART 1969a.

[178] Ripropone un *Silver Grey Cord Trapezoid* già presentato da Fischer, cfr. BERN 1969, cat. 88. Si tenga presente inoltre la partecipazione a *Konzeption/Conception* nello stesso anno, cfr. LEVERKUSEN 1969, pnn.

[179] Si tenga presente l'articolo con cui nel 1968 su "Cartabianca" Maurizio Calvesi, alla luce di un soggiorno americano, presenta alcune ricerche di gravitazione newyorkesi di cui vede la possibile tangenza con il contesto italiano, tra le quali annovera Sandback, "un artista molto sottile ancora poco noto anche a New York (gravita nell'orbita della Dwan, che è la galleria più avanzata)", di cui pubblica anche la fotografia di un lavoro del 1967, cfr. CALVESI 1968a, pp. 4-5. Ad esso fa seguito nel 1969 l'articolo di Claudio Cintoli, anche lui forte di una certa frequentazione delle gallerie di New York, dedicato esclusivamente all'artista su "Qui Arte Contemporanea" (cfr. CINTOLI 1969). La prima personale italiana di Sandback si svolge nel novembre 1970 da Françoise Lambert, cfr. RICHARD 2009, p. 368. Una fotografia dell'installazione della mostra nella galleria milanese è riprodotta in "Flash Art", n. 20, novembre-dicembre 1970, p. 6.

[180] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/2, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 4.000,00 = £ 2.515.680,00).

[181] L'opera è riprodotta, con la didascalia "Senza titolo, 1969" su "Illustrato Fiat" (cfr. DRAGONE 1970b, pp. 12-13; in questo caso la didascalia contempla anche i materiali, piombo e antimonio) e su "Les Lettres Françaises", cfr. MILLET 1970b, p. 25.

[182] Scheda di prestito ds. su carta intestata "Museo Civico di Torino" s.d., relativa alle opere di Weiner, Huebler, Flavin e Serra e con alcune indicazioni e firma ms. di Giuseppe Panza di Biumo, SMO 685, ACMT.

[183] Si vedano i riferimenti tecnici in CELANT 1980, p. 206, e PANZA 1988, cat. 4, pp. 167, 269. Il lavoro è riprodotto a corredo dell'articolo dedicato a Serra su "Artforum" nello stesso 1969, cfr. PINCUS-WITTEN 1969a, p. 39.

[184] "*Lead Pieces*, 1969. Will Be Made in Bern for the Show" (BERN 1969, cat. 95, pnn). Le opere di Serra sono tra quelle maggiormente d'impatto alla mostra svizzera (cfr. TRINI 1969h, p. 48), anche per la loro collocazione nel primo ambiente della Kunsthalle (si vedano le immagini in RATTEMEYER 2010, figg. 46-48, pp. 134-135.

Kunstmarkt[185]. Ricke svolge un ruolo importante anche rispetto alla mostra torinese del 1970, essendo inizialmente interpellato proprio in merito alla partecipazione di Serra[186], poi risoltasi attraverso il prestito da parte di Panza. Ciò che potrebbe non rendere pacifica l'identificazione del lavoro con *Sign Board Prop* riguarda il suo allestimento: normalmente, già dall'esposizione di Berna, l'opera prevede che il tubo, facendo leva sulla parete della sala, sostenga la lastra inclinata verticalmente da terra, mentre nelle immagini della mostra la lastra è fermata al muro e alzata da terra dal tubo, all'opposto dell'allestimento usuale[187].

33. Robert Smithson

Double Non-Site, California and Nevada, 1969

Mappa su masonite, cinque recipienti in ferro dipinti di bianco con lava dal deserto del Mojave (California) e ossidiana dal cono di cenere della Queen Valley (Nevada), 80 x 80 cm (mappa), 31,8 x 86,3 x 86,3 cm (recipiente quadrato), 31,8 x 152,5 x 31,8 cm (recipienti trapezoidali). Installazione di dimensioni variabili.

Provenienza: Peppino Agrati, Veduggio Brianza[188]

L'installazione di Smithson viene presentata nella prima sala al primo piano del museo (**fig. 41**) e prevede l'esposizione di cinque contenitori in ferro sagomati e dipinti di bianco riempiti di materiali naturali grezzi, rispettivamente lava del deserto del Mojave in California nei quattro contenitori disposti a cornice e ossidiana della Queen Valley in Nevada nel recipiente centrale, insieme a una mappa-legenda con un quadrato nero con la mappa geologica della zona del Nevada da cui proviene l'ossidiana esposta nel contenitore centrale, e una cornice bianca in quattro listelli, corrispondente alle zone del deserto californiano da cui è stata prelevata la lava contenuta nei rispettivi recipienti[189]. Prestata da Peppino Agrati[190], è esposta per la prima volta alla personale dedicata ai *Non-Sites* alla Dwan Gallery di New York nel febbraio 1969[191].

---

[185] Il lavoro si vede nella foto dello stand di Ricke a Colonia in STABER 1970, p. 66. Panza ricorda: "Ho comperato le prime sculture di Serra non a New York, ma a Colonia nella galleria Ricke e a Parigi nella galleria Lambert. Erano opere precedenti a quelle monumentali; erano di gomma o di piombo, dove già era evidente la presenza della gravità. Era il 1969; il primo acquisto da Ricke è stata una delle opere più importanti di questo periodo, *Belts*, 1966-1967" (cfr. PANZA 2006, p. 126): anche *Belts*, come noto, viene presentato a Berna (cfr. BERN 1969, cat. 93). Alla luce della collaborazione con la galleria francese, Françoise Lambert inaugura a Milano con una personale di Serra nell'estate 1969, cfr. TRINI 1969g, p. 46. Il lavoro è esposto alla collettiva *6 Künstler der Galerie Ricke*, 15-31 marzo 1969, cfr. MEYER-STOLL 2007, p. 57.

[186] Tra le minute di telegrammi di Celant conservate negli archivi relativi alla mostra, ve n'è una con un avviso a Ricke dell'avvenuto reperimento in Italia di lavori di Serra e Sonnier (minuta ms. di telegramma, datata 22 maggio 1970, SMO 685, ACMT). In effetti, dai documenti pubblicati sulla galleria di Rolf Ricke si trova anche una lettera in cui Serra propone a Ricke un lavoro da realizzare appositamente alla mostra torinese: "Rolf there is a piece you can make + put in Celant show in Turin. This is a sheet of steel thick 10 x 10 feet square that bisects the corner of the room. The steel plate is held up by the two walls as it fits into the corner on its edge. Put it in the corner you understand. This piece is very heavy + takes considerable people to put it up" (in MEYER-STOLL 2008, p. 289).

[187] Non ci sono prove né documenti per sostenere che l'opera venga allestita a Torino in maniera diversa dal solito, d'altro canto chi scrive non conosce un altro lavoro di Serra, al di fuori di *Sign Board Prop*, che per conformazione, storia e misure possa adeguarsi al lavoro presentato nel 1970.

[188] Cfr. polizza assicurativa n.4301/4, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore: $6.000,00=£3.773.520,00).

[189] La mappa è riprodotta in LIPPARD 1973 (2001), p. 56. Cfr. anche RIVOLI 1993, p. 152.

[190] Attualmente non più in collezione Agrati. La geografia di rapporti del collezionista tracciata da Celant consente di supporre che l'opera venga acquistata direttamente dalla Dwan Gallery (nella sede americana della galleria o forse a *Prospect 69* dove Smithson è esposto dalla galleria newyorkese, cfr. la fotografia in STABER 1970, p. 65), sull'onda della risonanza della prima personale di Smithson in Italia, inaugurata il 15 ottobre 1969 a L'Attico di Sargentini con l'intervento *Asphalt Rundown*, cfr. CELANT 2002, pp. 13-14.

[191] La mostra è documentata, con una fotografia in cui si riconosce l'opera di Torino, su "Cartabianca", cfr.

34. Keith Sonnier

Untitled (Neon Wrapping Incandescent Bulbs), 1969

Bulbi incandescenti con armature in porcellana avvolte in tubi al neon, pittura d'alluminio, cavo, trasformatore, 175,2 x 125,7 x 20,3 cm.

Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[192]

Si tratta verosimilmente della prima partecipazione di Keith Sonnier a una mostra italiana (**fig. 38**), anche se un primo dialogo con le ricerche poveriste si svolge già in occasione di *9 at Leo Castelli* nel 1968[193]. L'artista americano è rappresentato in Europa da Rolf Ricke, che viene infatti inizialmente contattato da Celant[194], e che gli ha già garantito una personale nel 1968 e svariate partecipazioni a importanti rassegne collettive[195]. Il lavoro presentato a Torino appartiene a una serie di progetti con il neon avviati da Sonnier tra 1968 e 1969, e già presentati ad Amsterdam e Berna[196], che vengono in gran parte progettati e realizzati proprio a Colonia, sempre per il tramite di Ricke. La presenza dell'artista nella mostra torinese avviene in un momento di definitiva affermazione anche sulla scena europea, alla luce dell'inclusione nella ristretta cerchia selezionata per il fascicolo-catalogo di "Studio International" curato da Seth Siegelaub nel luglio-agosto 1970[197], e culminata con la personale al museo di Eindhoven in autunno[198].

35. Bernar Venet

Untitled, 1969

Quattro pannelli, totale 160 x 445 cm; libro

Provenienza: Kaiser Wilhelm-Friedrich Museum, Krefeld[199]

Opera esposta nella prima sala del primo piano del museo (**fig. 42**), si compone di quattro

---

SARGENTINI 1969, pp. 29-30. Sull'importanza dell'articolo per la ridefinizione dello statuto della rivista di Sargentini e della sua galleria al confronto con gli spazi espositivi di New York, cfr. SERGIO 2011, pp. 91-93.

[192] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 26 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 3.200.000,00). Il titolo si ricava da una bolla di consegna della ditta Züst Ambrosetti, n. 07/6/0257, 10 giugno 1970, SMO 685, ACMT.

[193] Si tratta della prima esposizione dello stesso Sonnier da Castelli, nella quale l'artista presenta tre lavori, tra cui una prima realizzazione con il neon insieme al tessuto in latex da lui ampiamente impiegato in quegli anni, cfr. NEW YORK 2015, pp. 15-17. Due settimane prima della mostra, Sonnier viene incluso e fotografato nel famoso articolo di "Time" sulla nuova generazione artistica americana, cfr. TIME 1968b, p. 70, 72-73.

[194] Si veda la minuta di telegramma già citata in merito alla partecipazione di Richard Serra, cfr. G. Celant, minuta ms. di telegramma, datata 22 maggio 1970, SMO 685, ACMT.

[195] Cfr. MEYER-STOLL 2007, pp. 52-53. Dopo un esordio in *Programm I*, Keith Sonnier ha la sua prima personale europea nella galleria Ricke tra 25 settembre e 16 ottobre 1968 (ivi, pp. 48-49), dove già presenta alcuni lavori con tessuto e neon, e propone progetti affini a quello esposto a Torino già nella mostra *6 Künstler der Galerie Ricke* nel marzo 1969, cfr. ivi, p. 57. Si vedano le dichiarazioni dell'artista e l'intervista con Christiane Meyer-Stoll ivi, pp. 292-295. Presumibilmente Ricke presenta lavori come quello esposto a Torino all'edizione del 1969 di *Kunsmarkt* a Colonia, cfr. FLASH ART 1969b e la fotografia dello stand della galleria in STABER 1970, p. 66.

[196] AMSTERDAM 1969, cat. 30, n. 3 (riproposto anche in MEYER-STOLL 2007, n. 114, p. 370); a Berna Ricke presenta *Neon with Cloth* del 1968, mentre un *Wrapping Light Piece / Big Red* del 1969 affine al lavoro presentato a Torino viene proposto da Leo Castelli (cfr. BERN 1969, n. 97, 101). I lavori con i neon e le lampadine vengono segnalati nell'articolo che Robert Pincus-Witten dedica a Sonnier su "Artforum" nello stesso anno, cfr. PINCUS-WITTEN 1969b.

[197] L'artista rientra nelle selezione proposta da David Antin, e presenta le alcune immagini di un suo videotape realizzato nell'aprile 1970 in California, cfr. SIEGELAUB 1970, p. 8

[198] *Keith Sonnier : 1, soundpiece, 2, dark light piece, 3, lightpiece*, Eindhoven, van Abbemuseum, 4 settembre-4 ottobre 1970. Alla mostra Sonnier presenta soprattutto lavori recenti, cfr. la segnalazione pubblicata su "Museumjournaal", a. XV, n. 4, settembre 1970, p. 220.

[199] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/20, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: 8.500,00 marchi = £ 1.472.710,00).

pannelli riproducenti in grande formato frontespizio e indice del volume *Introduction to Quantum Field Theory*, curato da Paul Roman per i tipi Wiley di New York nel 1969. Dai dati d'archivio, proviene dal museo di Krefeld, dove è stata esposta alla personale dell'artista[200]. Si tratta presumibilmente della prima esposizione italiana di questa serie di opere in cui Venet adotta una prospettiva "meta-testuale" verso il procedimento visivo attraverso i riferimenti tecnico-scientifici, consacrata nell'autunno 1970 dalla prima personale dell'artista, presso lo Studio Santandrea di Milano[201]. L'opera è documentata nell'allestimento in mostra a corredo della recensione francese firmata da Catherine Millet (**fig. 43**)[202]. Un altro documento d'archivio cita, provenienti dallo stesso Celant, delle generiche "dispense algebra" dell'artista, un'indicazione comunque troppo vaga per risalire a un lavoro[203].

36. Lawrence Weiner

a) *A STAKE SET. CAT. #091*, 1969
Provenienza: Giuseppe Panza di Biumo, Milano[204]

b) *1000 GERMAN MARKS WORTH MEDIUM BULK MATERIAL TRANSFERRED FROM ONE COUNTRY TO ANOTHER. CAT #051*, 1969
Materiale e dimensioni variabili a seconda dell'installazione
Provenienza: Giuseppe Panza di Biumo, Milano[205]

Una fotografia d'archivio presumibilmente visualizza l'allestimento dei lavori di Weiner (**fig. 2**), uno dei quali è descritto come un "progetto, su carta a quadretti, per un trasferimento, da un luogo in un altro della maggior quantità di materia vile 'per un valore di mille marchi tedeschi'"[206]. Si tratta infatti di due significativi lavori concettuali dell'artista americano, opere la cui realizzazione è totalmente aperta e nella cui frattura tra concezione, realizzazione e fruizione si insinua la valenza di pura ricerca visiva e artistica. Il primo dei due lavori, A STAKE SET[207], riassume pienamente questa dimensione, laddove si richiama alla cruciale mostra del 1968 al Windham College, organizzata da Siegelaub[208]. Il secondo lavoro, acquistato da Panza, come usuale con l'artista, per 1000

[200] L'opera è documentata in una foto d'archivio dei Musei Civici di Torino. La personale di Krefeld è *Bernar Venet. Meta-Mathematik, Fotos, Schrift* (5 aprile-18 maggio 1970), curata da Paul Wember al Museum Haus Lange, ed è documentata in una fotografia riprodotta in MARTIN-RÖDER 2013, p. 78. Si tenga presente che la personale di Krefeld svolge un ruolo di viatico della conoscenza d Venet in Italia, come testimonia la pubblicazione della dichiarazione dell'artista edita nel catalogo tedesco su "Flash Art", corredata da due vedute della mostra al Museum Haus Lange, cfr. VENET 1970.

[201] Si vedano le interessanti considerazioni in merito espresse su "Domus" da Restany e Trini nelle rispettive recensioni alla mostra milanese (RESTANY 1970e; TRINI 1970i). Alcune immagini della mostra, e dell'artista impegnato nel suo allestimento, corredano l'articolo di Catherine Millet su "Flash Art", cfr. MILLET 1970e.

[202] Cfr. MILLET 1970b, p. 24.

[203] Potrebbe trattarsi di *Algebraic Structures* del 1970, un lavoro ispirato a *Introduction to the Algebraic Structures* del matematico Azriel Rosenfeld, un lavoro del tutto simile all'altro esposto in mostra. Il documento che lo cita è una lista di lavori da consegnare all'indirizzo genovese di Celant dopo la fine della mostra (lista ds. Züst Ambrosetti, 7 agosto 1970, SMO 685, ACMT).

[204] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/2, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 1.000,00 = £ 628.920,00).

[205] Cfr. la scheda di prestito compilata da Panza, SMO 685, ACMT.

[206] Cfr. BOLAFFIARTE 1970, p. 59.

[207] Cfr. PANZA 1988, cat. 7, p. 270.

[208] Come noto, avendo trovato dei danni a fine mostra, e riconoscendo tuttavia nel titolo l'unico valore espressivo superstite e intangibile, da quel momento Weiner fa dell'espressione linguistica del lavoro il lavoro

dollari in forma di dichiarazione di un'azione o di uno stato[209], ha ugualmente un percorso significativo, venendo esposto nell'aprile 1969 da Konrad Fischer[210]. La mostra tedesca rientra in un programma di esposizioni di Weiner nelle principali sedi europee della rete dell'arte concettuale che tocca nel dicembre 1969 la galleria Sperone[211], e che diffonde in Europa la conoscenza dell'artista e della sua celebre dichiarazione, pubblicata sul cartoncino d'invito alle mostre: "1. L'artista può realizzare il lavoro / 2. Il lavoro può essere realizzato da chiunque altro / 3. Il lavoro non deve essere necessariamente realizzato /Ciascuna di queste possibilità ha lo stesso valore e corrisponde ogni volta all'intenzione dell'artista. Spetta all'eventuale acquirente di precisare le condizioni di realizzazione del lavoro"[212].

37. Gilberto Zorio

Microfoni, 1969

4 microfoni, mixer, amplificatore, diffusori acustici, blocchi di cemento, dimensioni dell'ambiente

Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[213]

Presentata nella personale alla galleria Sperone dell'anno precedente[214], l'installazione segna un momento cruciale di definizione della ricerca artistica di Zorio, riconosciuto anche dallo stesso artista[215]. L'allestimento in mostra, sullo sfondo di *Pietra miliare* di Pistoletto, è documentato nell'articolo di Renato Barilli su "Opus International" (**fig. 33**)[216]. Dalla recensione di Buzzati per il "Corriere della Sera", si deduce che gli amplificatori collegati ai microfoni vengano dispersi in vari punti del museo[217].

---

stesso, cfr. RORIMER 2001, p. 77. Una veduta del lavoro di Weiner alla mostra è riprodotta in CELANT 1969a, p. 80. Il titolo del lavoro, A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE / TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID, viene "sanzionato" dall'artista stesso che lo pubblica nel volume edito da Seth Siegelaub, che raccoglie i suoi primi *statements*, cfr. WEINER 1968, pnn.

[209] Cfr. PANZA 1988, cat. n. 3, ill. 86, p. 270. Panza stesso ricorda la pratica di acquisizione e di registrazione di ogni passaggio di proprietà del lavoro presso l'avvocato Ordover, a tutela del collezionista nei rispetti di opere dallo statuto così indefinito, cfr. PANZA 2010, p. 115, 137.

[210] FISCHER 1993, p. 30. sull'acquisto di Panza tramite Fischer, si veda RICHARD 2009, p. 198.

[211] Si veda MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 149.

[212] «1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece may not be built / Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership» (L. Weiner, pubblicato per la prima volta nel catalogo di *January 5-31*, cfr. SIEGELAUB 1969a, pnn). Si noti come la traduzione italiana sciolga molte delle volute ambiguità contenute nello *statement* di Weiner, laddove il termine 'receiver' diventa 'acquirente' e i verbi 'construct', 'fabricate' e 'build' vengono tradotti con 'realizzare', appiattendo così le diverse sfumature dialettiche tra autografia e serialità, ideazione e concreta esecuzione espresse dalla sequenza dei tre verbi.

[213] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/5, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 1.100.000,00). Si tenga presente che il valore assicurativo è comprensivo anche di un altro lavoro dell'artista, indicato nel documento come "pelle", poi cancellato dalla lista e non esposto, identificabile con *Pelle di vacca con resistenza incandescente*, esposto alla medesima mostra da Sperone (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, p. 34).

[214] Cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, vol. 2, pp. 130-131.

[215] Si vedano CELANT 1969a, p. 185, BERN 1969, pnn, e EINDHOVEN 1987, pp. 15-17. Per una più ampia trattazione del lavoro, si rimanda al primo capitolo del presente lavoro.

[216] Cfr. BARILLI 1971, p. 13.

[217] Cfr. BUZZATI 1970a.

B. FILM[218]

1. John Baldessari
Untitled (Viewpoint), 1969[219]
16 mm. Film loop
Provenienza: Germano Celant, Genova[220]

2. Robert Barry
Some of Red Seconds, 1968[221]
16 mm.
Provenienza: Robert Barry, New York[222]

3. Joseph Beuys
Eurasientstab, 1967
16 mm., b/n, sonoro (banda magnetofonica di Henning Christiaensen). Durata: 30 min.
Provenienza: Anny De Decker, Wide White Space, Anversa[223]

4. Achille Bonito Oliva e Emidio Greco
Arte Povera ad Amalfi, 1968
16 mm, sonoro. Durata: 30 min.
Provenienza: RAI – Radio Televisione Italiana, Roma[224]

5. Tonino De Bernardi
La vestizione, 1968
8 mm. Durata: 26 min
Provenienza: Cooperativa Cinema Indipendente, Roma[225] / Tonino De Bernardi, Torino[226]

[218] Le proiezioni sono organizzate nella sala conferenze del museo con il seguente calendario: 13 giugno dalle 10; 17 giugno dalle 21; 21 giugno dalle 16; 25 giugno dalle 21; 27 giugno e 4 luglio dalle 16. Unica eccezione, il film di Walter De Maria, presentato in anteprima e in collaborazione con Sperone al cinema Odeon il 13 giugno alle ore 24, e poi riproposto il 19 e 26 giugno e il 3 luglio, sempre alle 24. I dati si ricavano da una bozza di invito alle proiezioni, conservato in SMO 685, ACMT.
[219] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.
[220] La provenienza e il titolo del film si trovano in una nota di riconsegna dei lavori alla fine dell'esposizione (cfr. lista ds. Züst Ambrosetti, 7 agosto 1970, SMO 685, ACMT).
[221] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.
[222] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/10, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 500 = £ 314.460,00).
[223] A. De Decker, lettera ms. a A. Passoni, 3 giugno 1970, SMO 685, ACMT. Prezzo di noleggio: $ 250,00.
[224] Cfr. L. Mallè, lettera ds. al dott. Giuliani, 4 maggio 1970, n. prot. 6/1, 556, SMO 685, ACMT. Si veda anche la relativa polizza assicurativa n. 4301/15, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 200.000,00).
[225] Cfr. G. Lombardi, lettera ds. a L. Mallè, 8 maggio 1970, n. prot. 7/2, 619, SMO 685, ACMT. Prezzo di noleggio: £ 500,00 per minuto di durata. Nel documento il film è indicato come "Film su M. Pistoletto".
[226] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/18, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore: £ 100.000,00).

6. Walter De Maria
Hard Core, 1970
35 mm., colore, sonoro. Durata: 28 min.
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino
Il film viene proiettato in anteprima internazionale presso il cinema Odeon alle ore 24 del 13 giugno (**fig. 44**)[227].

7. Pia Epremian
Pistoletto e Sotheby's, 1968
8 mm, colore, sonoro. Durata: 23 min.
Provenienza: Cooperativa Cinema Indipendente, Roma[228] / Pia Epremian, Torino[229]

8. Renato Ferraro[230]
Comunicato speciale, 1968
16 mm, colore, sonoro. Durata: 8 min.

9. Mario Ferrero
Michelangelo andrà all'inferno, 1968
16 mm, sonoro. Durata: 10 min.
Provenienza: Cooperativa Cinema Indipendente, Roma[231] / Mario Ferrero, Torino[232]

10. Dennis Oppenheim
a) *Arm & Wire*, 1969[233]
16 mm, b/n, muto (fotografia di Robert Fiore). Durata: 6 min.

b) *Arm & Asphalt*, 1969[234]
16 mm, b/n, muto (fotografia di Robert Fiore). Durata: 6 min.
Provenienza complessiva: Dennis Oppenheim, New York[235]

11. Luca Patella
SKMP2, 1968
16 mm, b/n, sonoro. Durata: 30 min.
Provenienza: Fabio Sargentini, Roma[236]

[227] Si veda la lettera con cui si chiede alla SIAE il permesso per la proiezione gratuita (S. Pettenati, lettera ds., 10 giugno 1970, n. prot. 17/1, SMO 685, ACMT).
[228] Cfr. G. Lombardi, lettera ds. a L. Mallè, 8 maggio 1970, n. prot. 7/2, 619, SMO 685, ACMT. Prezzo di noleggio: £ 500,00 per minuto di durata.
[229] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/17, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 100.000,00).
[230] Il film è citato in una prova di stampa dell'invito all'inaugurazione della mostra e delle proiezioni, in SMO 685, ACMT, e in nessun altro documento, perciò non si è potuti risalire alla provenienza.
[231] Cfr. G. Lombardi, lettera ds. a L. Mallè, 8 maggio 1970, n. prot. 7/2, 619, SMO 685, ACMT. Prezzo di noleggio: £ 500,00 per minuto di durata.
[232] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/11, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore: £ 200.000,00).
[233] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.
[234] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.
[235] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/9, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo totale: $ 1.000,00 = £ 628.920,00).
[236] F. Sargentini, lettera ms. a L. Mallè, 1 giugno 1970, n. prot. 3/2, 662, SMO 685, ACMT. Prezzo d'affitto

12. Richard Serra
a) *Hand Scraping*, 1969[237]
16 mm, b/n, muto. Durata: 3 min

b) *Hand Catching Lead*, 1969[238]
16 mm, b/n, muto. Durata: 3 min.

c) *Untitled*, 1969[239]
16 mm, b/n, sonoro. Durata: 25 min.
Provenienza complessiva: Richard Serra, New York[240]

13. Keith Sonnier
Rub Down, 1970[241]
16 mm, b/n, sonoro (trascrizione da videotape)
Provenienza: Keith Sonnier, New York[242]

per una proiezione: £ 30.000; per più proiezioni, massimo 5: £ 50.000 (cfr. F. Sargentini, lettera ds. a A. Passoni, 8 giugno 1970, n. prot. 3/4, SMO 685, ACMT). Si veda anche la polizza assicurativa n. 4301/19, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: £ 200.000,00).

[237] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.

[238] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.

[239] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.

[240] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/8, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo complessivo: $ 1.600,00 = £ 1.006.272,00).

[241] Si veda la lista delle proiezioni allegata da Passoni a una lettera a Fabio Sargentini, A. Passoni, lettera ms. a F. Sargentini, 23 giugno 1970, n. prot. 7/7, SMO 695, ACMT.

[242] Cfr. polizza assicurativa n. 4301/12, 21 maggio 1970, SMO 685, ACMT (valore assicurativo: $ 500,00 = £ 314.460,00)

Appendice B.

Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde
Lucerna, Kunstmuseum Luzern
31 maggio-5 luglio 1970

Elenco delle opere

La presente ricostruzione della mostra è necessariamente incompleta per la scarsità di documenti e dati d'archivio recuperati da chi scrive a partire dai contatti presi con l'archivio del museo di Lucerna. Si basa quindi inevitabilmente per la maggior parte sulla bibliografia secondaria e sulle vedute fotografiche dell'esposizione reperite[1]. Stando alle indicazioni raccolte circa la mostra, la provenienza dei lavori si intende dagli artisti stessi tramite Gian Enzo Sperone, forse con un parziale apporto anche di Ileana Sonnabend. Una parte delle "rappresentanze" degli artisti in mostra è priva di apporti fotografici che consentano di valutarne l'allestimento, mentre alcune integrazioni da documenti d'archivio alle selezioni di alcuni artisti visibili dalle fotografie note inducono a sospettare che forse non tutto quello che si ricava dai pochi materiali reperiti fosse effettivamente esposto nell'allestimento finale della rassegna.

1. **Giovanni Anselmo**

Direzione, 1967-68
Granito, ago magnetico
17 x 225 x 83 cm (**fig. 78**)[2]

2. **Giovanni Anselmo**

Neon nel cemento, 1968-69
Tubo fluorescente, cemento
10,5 x 548 x 10,3 cm (**fig. 79**)[3]

3. **Giovanni Anselmo**

Per un'incisione di indefinite migliaia di anni, 1969
Sbarra di ferro, grasso minerale antiruggine, scritta a matita su parete
Sbarra: 180 x 11 cm, scritta di dimensioni variabili[4]

[1] Tutte le recensioni sulla stampa svizzera citate nelle note che seguono, nonché alcune fotografie e tutti i documenti d'archivio relativi alla lista delle opere esposte mi sono stati messi a disposizione da Maddalena Disch della Fondazione Giulio Paolini, che ringrazio sentitamente per l'indispensabile e prezioso aiuto. Tutte le fotografie di Paolo Mussat Sartor citate nelle note seguenti sono state visionate da chi scrive grazie a Rocco Mussat dell'Archivio Anselmo: a entrambi va il mio più sentito ringraziamento. Ringrazio altresì Noah Stolz per avermi messo a disposizione la maggior parte delle fotografie d'archivio relative all'allestimento della mostra nelle sale del museo. Ringrazio infine Valentina Pero per le preziosi informazioni condivise.

[2] L'opera è ricordata in una recensione francese della mostra (cfr. BELIN 1970). Le misure riportate si riferiscono non all'esemplare acquisito dal Centre Pompidou di Parigi direttamente dall'artista, ma a quello di collezione Sonnabend (NEW YORK 2001, pp. 30-31), acquisito dalla gallerista dal tempo della personale di Anselmo nella sua galleria di Parigi (PARIS 1969a, pnn, documentato nelle fotografie pubblicate in BOLOGNA 2007, p. 165): il lavoro è infatti inquadrato in una fotografia di Paolo Mussat Sartor e, nel testo stesso con cui introduce la mostra, Ammann, presentando il lavoro di Anselmo, scrive che "in einen flachen Stein, in Form eines Dreiecks (ca. 200 x 80 cm), ist ein Kompass eingelassen" (cfr. LUZERN 1970, pnn).

[3] Il dato proviene dalla storia espositiva pubblicata nella scheda del lavoro in RIVOLI 2000, p. 108, ed è confermato da alcune segnalazioni sulla stampa locale (H.-Z. 1970; TAGBLATT 1970) e da una veduta della mostra scattata da Paolo Mussat Sartor. Al momento non si può stabilire quale delle due versioni del 1967-69 è esposta in mostra.

[4] Ricordato anche in CELANT 1985, p. 136, il lavoro è citato anche nella stampa locale relativa all'esposizione

4. Giovanni Anselmo
Trecento milioni di anni, 1969
Antracite, lampada, lamiera, filo di ferro
42 x 56 x 21 cm (**fig. 80-81**)[5]

5. Giovanni Anselmo
Respiro, 1969
Ferro, spugna di mare
2 elementi, 13 x 470 x 6 cm ciascuno (**fig. 82**)[6]

6. Alighiero Boetti[7]
Cimento dell'armonia e dell'invenzione, 1969
Matita su carta quadrettata
12 elementi, 70 x 50 cm ciascuno (**fig. 83**)[8]

8. Alighiero Boetti
EMME I ELLE ELLE E..., 1970
Vernice spray su ghisa
28 x 28 x 2 cm (**fig. 84**)[9]

9. Pier Paolo Calzolari
Duemila lunghi anni lontano da casa, 1968
Piombo, filo d'argento, campanelle, stagno
Dimensioni variabili (**fig. 83, 86-87**)[10]

(cfr. MÜLLER 1970). Le misure provengono da una lista di lavori elencata da Sperone in vista della richiesta di permesso di esportazione temporanea, datata 19 maggio 1970.

[5] Citato in Celant 1985, p. 136, il lavoro è documentato fotograficamente a corredo di una recensione della mostra sulla stampa locale, cfr. KNEUBÜHLER 1970c, e in uno scatto di Paolo Mussat Sartor durante l'allestimento dell'esposizione. Le dimensioni provengono dalla lista opere redatta da Sperone per l'esportazione il 19 maggio 1970.

[6] In una fotografia di Paolo Mussat Sartor è ripreso l'artista stesso nell'atto di allestire il lavoro. Cfr. anche la storia espositiva nella scheda dell'opera in RIVOLI 2000, p. 106.

[7] Nella ricostruzione della mostra in CELANT 1985, p. 136, viene elencato anche *12 forme dal 1967*, un lavoro terminato in realtà da Boetti in diverse forme nel 1971, perciò ben dopo la mostra. Infatti, nessuna delle schede relative all'opera nel catalogo dell'artista cita la mostra svizzera tra le esposizioni.

[8] Il dato si evince dal curriculum espositivo del lavoro in AMMANN 2009, cat. 243, pp. 226, 321. Non viene citato in CELANT 1985, p. 136, ma viene in qualche modo descritto in una recensione sulla stampa locale, cfr. KNEUBÜHLER 1970b. Il numero di elementi che compongono il lavoro si ricava da una lettera nella quale Ammann chiede alcuni prestiti a Sperone per la personale dell'artista a Basilea nel 1978, nella quale cita, tra gli altri lavori, "Cimento dell'harmonia [sic] e dell'invenzione, 12 pieces (l'oeuvre qui était en 1970 à Lucerne)" (J.-C. Ammann, lettera ds. a G.E. Sperone, 28 ottobre 1977, Roma, Archivio Alighiero Boetti. Ringrazio sentitamente Arianna Mercanti per avermi messo a disposizione il documento). Una porzione dell'opera allestita nella sala maggiore della mostra, nella stessa parete su cui figurano due lavori di Griffa, è visibile in una fotografia di Paolo Mussat Sartor.

[9] Cfr. AMMANN 2009, cat. 312, pp. 259, 324. Nella scheda dell'opera la citazione della mostra è seguita da punto di domanda, data l'impossibilità di avere conferma sulla versione del lavoro presente in mostra, come ricordato anche in CELANT 1985, p. 136. L'ipotesi dell'esposizione dell'opera è confermata da un fax spedito all'Archivio Boetti da Natalie de Ligt per conto di Ammann (cfr. N. de Light, fax all'Archivio Alighiero Boetti, 22 marzo 2011, Roma, Archivio Alighiero Boetti. Ringrazio Arianna Mercanti per la condivisione del documento). A definitiva conferma, una fotografia d'archivio dell'esposizione mostra il lavoro di Boetti su un muro vicino all'installazione di Mattiacci.

[10] Il lavoro si vede in una veduta della mostra riprodotta ivi, p. 137.

10. Pier Paolo Calzolari
Impazza angelo artista, 1968
Tubolare ghiacciato
Dimensioni variabili (**fig. 85-87**)[11]

11. Pier Paolo Calzolari
Un flauto dolce per farmi suonare, 1968
Piombo, alluminio, bronzo, motore refrigerante
30 x 255 x 98 cm ca.[12]

12. Pier Paolo Calzolari
1 e secondo giorno come gli orienti sono due, 1970
Azione
Dimensioni variabili (**fig. 86, 88**)[13]

13. Pier Paolo Calzolari
Senza titolo, 1970
Fogli di stagno
Dimensioni variabili (**fig. 89-90**)[14]

14. Luciano Fabro[15]
L'Italia fascista, 1969
Ferro e carta
140 x 75 cm (**fig. 83, 91**)[16]

15. Luciano Fabro
Sullo stato; Italia, 1970
Ferro
Dimensioni sconosciute (**fig. 83**)[17]

[11] Il lavoro si riconosce nella medesima veduta della mostra (ibid.) e ancora meglio in una fotografia d'archivio sull'allestimento. Correda inoltre una recensione uscita sulla stampa locale (cfr. MONNIER 1970). Dalla lista ms. con alcuni valori assicurativi delle opere pare che il lavoro provenga da Ileana Sonnabend.
[12] Il lavoro è citato nella già ricordata lista opere per l'esportazione redatta da Sperone il 19 maggio 1970, dove tuttavia gli sono attribuite le misure 40 x 80 cm. I dati sopra elencati provengono dalla scheda tecnica pubblicata nel catalogo delle opere di arte povera nella collezione Goetz, cfr. SCHUMACHER 2001, pp. 84, 221.
[13] Dalla fotografia pubblicata in CELANT 1985, p. 137 si riconosce sul fondo la scritta *Io mio nome* riproposta poi il mese successivo a Torino. La ricostruzione della mostra pubblicata ivi, p. 136 cita solo alcune parti dell'installazione, ma la presenza tra le fotografie d'archivio di un dettaglio in cui si riconosce l'angolo di pavimento dipinto di nero in occasione della sezione *Contra naturam* dell'azione, e l'indicazione di "6 Schriften auf dem Baden" nell'elenco manoscritto dei valori assicurativi delle opere dell'artista inducono a pensare che l'intero progetto sia stato riproposto a Lucerna.
[14] Si tratta dell'azione site specific nella quale l'artista ricopre di fogli di stagno gli scalini d'ingresso del museo. È documentata sia in CELANT 1985, p. 136, figg. 125-126, sia in MODENA 1986, p. 47, dove è riprodotta una foto di Paolo Mussat presente anche in MUSSAT 1979, p. 58.
[15] La ricostruzione della mostra in Celant 1985, p. 136, cita anche Nazione italica; tuttavia, le fotografie d'archivio nelle quali si vedono le altre opere di Fabro non riportano questo lavoro, che inoltre è esposto nello stesso periodo della rassegna di Lucerna alla biennale *Between man and matter* di Tokyo (la si riconosce nella fotografia della sala dell'artista in LOVE, S.J. 1970, p. 72).
[16] L'opera è fotografata in mostra sia da sola, in una foto pubblicata in CELANT 1985, p. 137, n. 128, sia in una foto d'archivio che presenta il salone grande dell'esposizione visto dalla parete di fondo.
[17] Ben riconoscibile a terra vicino alle altre due opere dell'artista in uno scatto della sala grande della mostra realizzato da Paolo Mussat Sartor, il lavoro è citato in alcune recensioni (cfr. BELIN 1970) e rientra

16. Luciano Fabro
L'Italia di cartoccio, 1970
Carta stradale, compensato, piombo
50 x 120 x 60 cm (**fig. 83**)[18]

17. Giorgio Griffa
Linee viola, 1970
Acrilico su tela di juta
150 x 490 cm (**fig. 86, 92**)[19]

18. Giorgio Griffa
[Orizzontali gialle su juta], 1969-70
Acrilico su tela
150 x 500 cm[20]

19. Giorgio Griffa
Venti linee diagonali bianche, 1970
Acrilico su tela di canapa
330 x 240 cm (**fig. 93**)[21]

20. Giorgio Griffa
Spugna, 1969-70
Acrilico su tela
297 x 237 cm (**fig. 94**)[22]

21. Jannis Kounellis
Senza titolo, 1969
Becchi, collettori, tubi, bombole a gas, fiamme a muro
Dimensioni dell'ambiente (**fig. 95-96**)[23]

---

ovviamente tra le *Italie* radunate nella mostra *Letture Parallele III* da Christian Stein nel 1976, ed è riprodotto nella recensione di Jole De Sanna su "Domus" (DE SANNA 1976, p. 49).

[18] Il lavoro è riconoscibile a terra nella parte della sala principale della mostra dedicata a Fabro. È ricordato in diverse recensioni dell'esposizione sulla stampa locale (cfr. BELIN 1970

[19] In CELANT 1985, p. 136 non vengono date indicazioni rispetto al lavoro di Griffa. Tuttavia, la fotografia della sala grande riprodotta ivi, p. 137, n. 127, mostra chiaramente il lavoro dell'artista, ora in collezione privata, affine a quelli esposti da Sperone alla fine dell'anno precedente (cfr. MINOLA-MUNDICI-POLI-ROBERTO 2000, pp. 150-151).

[20] L'opera è citata solo nel dattiloscritto redatto da Sperone il 19 maggio 1970, e non è stata identificata da chi scrive.

[21] Attraverso il confronto con i dati ricavati dal dattiloscritto del 19 maggio 1970, che riporta il titolo indicato e le misure affini (335 x 240 cm) a quelle dell'opera che qui si propone, è stato possibile riconoscere il lavoro citato nel documento con quello qui elencato, ora in collezione privata. Quest'opera o la successiva sono identificabili con l'altro lavoro di Griffa appeso al muro della sala grande della mostra già citata (CELANT 1985, p. 137, n. 127).

[22] Sulle dinamiche di identificazione e le ipotesi di riconoscimento, vedi la nota precedente (le misure riportate nel documento dattiloscritto in questo caso sono 300 x 240).

[23] L'installazione occupa una stanza a sé della mostra, documentata in CELANT 1985, p. 139, n. 133. Uno scatto di Paolo Mussat Sartor riprende l'artista intento nell'allestimento del lavoro in mostra, cfr. MUSSAT 1979, p. 95.

22. Roberto Maini
Après la civilisation, 1970
[8 elementi, ottone e specchio]
Misure sconosciute (**fig. 97**)[24]

23. Eliseo Mattiacci
Assistere intensamente al processo di crescita, 1970
Erba, terra
Dimensioni variabili (**fig. 83-84**)[25]

24. Mario Merz
Appoggiati [Serie di Fibonacci], 1970
Argilla, vetro, neon
Dimensioni variabili (**fig. 83, 87, 98**)[26]

25. Mario Merz
Igloo Fibonacci, 1970
Struttura in tubolare di ottone con giunti a snodo, argilla
Ø 300 cm (**fig. 83, 86, 99**)[27]

26. Giulio Paolini
Diaframma 8, 1965
Fotografia su tela emulsionata
80 x 90 cm[28]

27. Giulio Paolini
D867, 1967
Fotografia su tela emulsionata
80 x 90 cm[29]

28. Giulio Paolini
Nécessaire, 1968
Fogli di carta bianca
22 x 22 x 28 cm[30]

[24] L'unica evidenza del contributo di Maini alla mostra è una fotografia d'archivio realizzata da Pablo Stähli sul cui retro è scritto a matita il titolo riportato in elenco. I dati su materiali e composizione del lavoro sono tra parentesi quadre perché derivate da un elenco manoscritto redatto da Ammann con i valori assicurativi di alcune delle opere esposte. In CELANT 1985 non è riportato alcunché sulla presenza dell'artista in mostra.
[25] Il lavoro è documentato in una fotografia d'archivio sul cui verso è scritto a matita il titolo in tedesco, nonché in una fotografia della sala grande della mostra scattata da Paolo Mussat Sartor. L'installazione è ricordata in MODENA 1988, p. 93. Come per Griffa e Maini, in CELANT 1985 non vi è alcuna informazione circa il contributo dell'artista alla rassegna.
[26] Il lavoro è documentato in una fotografia pubblicata in CELANT 1985, n. 130, p. 138 e, in un'inquadratura più ampia che lo riprende all'interno della sala maggiore dell'esposizione, in uno scatto d'archivio. Esiste inoltre una fotografia di Paolo Mussat Sartor nel quale è ripreso l'artista stesso nell'atto di allestire il lavoro.
[27] Il lavoro è visibile nella fotografia pubblicata ivi, n. 127, p. 137, mentre uno scatto di Paolo Mussat Sartor mostra l'artista durante l'allestimento. Ringrazio Maddalena Disch per le informazioni tecniche.
[28] Cfr. DISCH 2008, cat. 81, pp. 111, 887. La presenza in mostra del lavoro si evince dalla sua citazione su "Luzerner Neueste Nachrichten", cfr. KNEUBÜHLER 1970b, poiché non è riportato neanche in CELANT 1985.
[29] Ivi, cat. 141, pp. 162, 905-906. È l'unico lavoro di Paolini citato in CELANT 1985, p. 136, e riprodotto ivi, n. 132, p. 139. E' anche esplicitamente citato in KNEUBÜHLER 1970b.
[30] DISCH 2008, cat. 145, pp. 164, 907.

29. Giulio Paolini
Primo appunto sul tempo, 1968
Inchiostro su carta da spolvero appuntata con puntine da disegno su tela preparata
200 x 200 cm[31]

30. Giulio Paolini
Un segreto, 1969
Fotografia su tela emulsionata
2 elementi, 40 x 40 cm ciascuno[32]

31. Giulio Paolini
Io (frammento di una lettera), 1969 [Primo esemplare]
Frammento di dattiloscritto applicato su supporto adesivo di gomma
Ø 1,5 cm[33]

32. Giuseppe Penone
Alpi marittime, 1968
Fotografie ai sali d'argento virate al selenio su carta baritata, iscrizioni autografe
6 elementi, 60,7 x 48,5 cm ciascuna[34]

33. Giuseppe Penone
Pane alfabeto, 1969
Pane, acciaio
15 x 260 x 32 cm (**fig. 100**)[35]

34. Giuseppe Penone
Senza titolo [Demagnetizzazione di una stanza], 1970
Specchi
Ø 5 cm ciascuno, dimensioni ambientali (**fig. 101-102**)[36]

35. Michelangelo Pistoletto
Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente
Striscione allestito all'esterno del museo
100 x 500 cm[37]

[31] Ivi, cat. 148, pp. 168, 908.
[32] Ivi, cat. 192, pp. 205, 918.
[33] Ivi, cat. 193, pp. 206, 918-919.
[34] La presenza del lavoro è ricostruibile alla luce della sua citazione in due dettagliati resoconti delle opere in mostra sulla stampa locale, che citano "a titolo d'esempio" l'intervento *L'albero continuerà a crescere tranne che in quel punto* e *Ho intrecciato tre alberelli* (indicandone per errore quattro), cfr. KNEUBÜHLER 1970a-b. A ulteriore conferma dell'esposizione delle opere in mostra, una recensione piuttosto attenta in francese scrive, riguardo alla presenza di Penone: "Il montre en quelques photos d'actions et en quelques lignes très poétiques la force invincible de la croissance de la nature et la marque que peut y lasser la volonté de l'homme" (BELIN 1970). È verosimile che si tratti di *Alpi marittime* e delle frasi scritte dall'artista su ciascuna delle fotografie.
[35] Ricordato in CELANT 1985, p. 136, il lavoro è documentato in una fotografia d'archivio allestito all'esterno del museo. Ringrazio Paola Tartaglino dell'Archivio Penone per avermi messo a disposizione l'immagine.
[36] Come il precedente, è segnalato da Celant nel repertorio pubblicato ibid. L'installazione è descritta anche in una recensione uscita sul "Nidwaldner Volksblatt", cfr. H.-Z. 1970. Esistono due fotografie dell'installazione, per le quali ringrazio Paola Tartaglino dell'Archivio Penone.
[37] Ricordato in CELANT 1985, p. 136, al progetto si riferiscono degli schizzi pubblicati nelle pagine dedicate a Pistoletto nel catalogo della mostra (cfr. LUZERN 1970, pnn). All'installazione dei due striscioni accennano alcune recensioni della mostra, cfr. BELIN 1970, KNEUBÜHLER 1970b. Le misure sono state ricavate dal già

36. Michelangelo Pistoletto
Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente
Striscione allestito all'interno del museo
100 x 500 cm[38]

37. Emilio Prini
[contributo al solo catalogo della mostra][39]

38. Salvo
Benedizione di Lucerna, 1970
Documentazione fotografica di un'azione
3 fotografie, 22,7 x 28,9 cm (veduta di Lucerna con il monte Rigi), 28,8 x 22,5 cm (in riva al lago con l'aureola), 28,6 x 22,8 cm (in riva al lago senza aureola) (**fig. 103-104**)[40]

39. Salvo
Vangelo, 1970
Inchiostro su fogli di carta, cartella in lino verde
fogli: 29,7 x 21 cm ciascuno, dimensione totale (chiuso): 31 x 21,3 cm[41]

40. Salvo
Il Corvo, 1970 [?]
Libro manoscritto
Dimensioni sconosciute[42]

41. Gilberto Zorio
Pelli con resistenza, 1968-69
Pelle di mucca, filo di nichel-cromo incandescente, cavo elettrico
Due elementi. 290 x 377 x 160 cm (totale), 250 x 250 x 50 cm ca. (ciascuno) (**fig. 83, 105**)[43]

---

citato elenco dattiloscritto di opere per da esportare redatto da Sperone il 19 maggio 1970.

[38] Vedi nota precedente.

[39] Data la peculiarità della ricerca di Prini, si è deciso di includere anche la sua "assenza" tra le presenze della mostra.

[40] In CELANT 1985 non è riportato alcun dato relativo alla partecipazione di Salvo. I dati riportati si riferiscono al lavoro già in collezione Amman esposto alla prima retrospettiva del 1977 (ESSEN 1977, n. 20, p. 58), diverso per misure e soggetto dalle omonime tre fotografie datate 1970-75 di collezione Paul Maenz (TORINO 2007, tavv. 8-9, pp. 84-85). Ringrazio Norma Mangione e Annalisa Stabellini per avermi messo a disposizione i materiali e le informazioni utili al riconoscimento. Entrambe le serie di tre fotografie documentano la medesima azione effettuata alla fine di maggio del 1970 nell'occasione della mostra, all'indomani della personale della Galleria Acme di Brescia in cui già l'artista espone fotografie in cui benedice la città (ivi, p. 178). Una recensione tedesca della mostra cita l'esposizione di fotografie modificate dall'artista con il disegno di un'aureola intorno al proprio viso, cfr. SEELMANN-EGGEBERT 1970.

[41] L'opera è ricordata nella recensione della "National Zeitung" sopra citata (ibid.). Ringrazio Norma Mangione e Annalisa Stabellini dell'archivio Salvo per le informazioni che mi hanno gentilmente fornito.

[42] L'opera viene citata solo nella medesima recensione della "National Zeitung" sopra ricordata, e si dice che si tratta di un libro profano (ibid.). L'ipotesi (non confermata) che si tratti della trascrizione de *Il Corvo* di Poe deriva dalla pubblicazione di alcune pagine manoscritte di quel libro nel catalogo della mostra, nelle pagine dedicate all'artista, cfr. LUZERN 1970, pnn.

[43] L'opera di Zorio, visibile dalla medesima foto già citata (ibidem), e ben inquadrata in una fotografia di Paolo Mussat Sartor, viene registrata ivi, p. 136, con il titolo *La vita è vicina e vive*. Tuttavia, la conformazione del lavoro desumibile dalle fotografie induce a ritenere che non si tratti di quel lavoro, ma di *Pelli con resistenza* già presentato a *Gennaio 70* con un diverso allestimento (steso a terra, come si vede dalla fotografia a corredo della presentazione della mostra firmata da Aurelio Natali su "NAC", cfr. NATALI 1970a,

42. Gilberto Zorio
Odio, 1969
Lingotto di piombo, corda
Dimensioni variabili (**fig. 83, 86**)[44]

43. Gilberto Zorio
Confine, 1970
Dimensioni ambientali[45]

p. 6). La didascalia del lavoro è desunta da VADUZ 2010, p. 302-303, 374 (nella fotografia in catalogo le pelli sono disposte secondo orientamenti diversi dalle immagini di Lucerna).

[44] Il lavoro è visibile sul fondo della fotografia della sala grande della mostra pubblicata in CELANT 1985, n. 127, p. 137. Non si danno dimensioni specifiche perché, allo stato attuale delle conoscenze di chi scrive, non è stato possibile stabilire quale versione sia esposta in mostra. Chi scrive conosce tre versioni del lavoro, verosimilmente non considerabili come lo stesso lavoro in tre stadi diversi: una in collezione Pistoletto (lingotto: 60 x 15 x 20 cm; riprodotta in ZORIO 1972, n. 5, p. 17), una di proprietà di Christian Stein (LUGANO-VALENCIA 2010, n. 71, pp. 201, 349) e una di generica collezione privata (corda: 16 m x Ø 1,3 cm, lingotto: 80 x 25 cm; documentata in VADUZ 2010, pp. 309-310).

[45] La presenza del lavoro alla mostra si deduce dall'indicazione "Confine (Kabinett)" contenute nell'elenco ms. dei valori assicurativi redatto da Ammann e parzialmente visionato da chi scrive: l'indicazione vaga deriva dal fatto che non ci sono elementi sufficienti per stabilire se si tratti di un *Confine fluorescente* o *incandescente*.

Appendice C.

Formulation
Andover, Massachusetts, Phillips Academy, Addison Gallery of American Art
8 gennaio-14 febbraio 1971

1. Alighiero Boetti

Cimento dell'armonia e dell'invenzione, 1970 [?]
Matita su carta quadrettata, 2 elementi
70 x 100 cm. ciascuno
Provenienza: Alighiero Boetti, Torino/Gian Enzo Sperone, Torino[1] **(fig. 256, 257)**

2. Stanley Brouwn

Steps, 1970
Foglio dattiloscritto, 10 buste, 10 cartoncini
Foglio: 297 x 210 mm.
Provenienza: Stanley Brouwn, Amsterdam[2] **(fig. 258)**

3. Daniel Buren

Senza titolo [Carta a strisce bianche e grigie], 1970
4 fogli di carta, pittura, colla
Dimensione dell'ambiente. Ampiezza strisce: 8,7 cm ciascuna, fogli: 52 x 78,3 cm ciascuno
Provenienza: Douglas Huebler, Andover[3] **(fig. 262-263)**

---

1 Il punto interrogativo a fianco del titolo e della data si deve al fatto che non è possibile documentare con certezza l'opera di Boetti in mostra. Una non chiarissima fotografia dell'allestimento presenta un lavoro che potrebbe essere un *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Nessun altro lavoro dell'artista in quel periodo può verosimilmente corrispondere al formato dell'opera nella fotografia e, in generale, alle premesse di organizzazione e allestimento dell'esposizione. Di tutti gli esemplari della serie, quello citato, non pubblicato in catalogo generale perché ritrovato solo successivamente, e segnalatomi da Arianna Mercanti dell'Archivio Alighiero Boetti (che ringrazio sentitamente), è riferibile con certezza a Sperone e in più è l'unico che per formato e struttura può essere associato al lavoro documentato in fotografia. In aggiunta, si consideri che sul retro di ciascuno dei due fogli vi sono due indicazioni manoscritte di mano dell'artista che recitano rispettivamente "on the right of the wall" e "on the left of the wall": se si pensa che né gli artisti né i mercanti viaggiano ad Andover per la mostra, le due frasi potrebbero ben essere due istruzioni per l'allestimento del lavoro in quell'occasione. Ringrazio Arianna Mercanti e l'Archivio Alighiero Boetti per l'assistenza continua e la generosità nella condivisione di informazioni e dati relativi all'opera dell'artista.

2 Si tratta del tipico progetto dell'artista, basato sul conteggio dei passi compiuti durante delle camminate stabilite in momenti ben precisi (cfr. NEW YORK 2009, pp. 20-21, 134). Il progetto è descritto in un documento d'archivio, verosimilmente lo stesso foglio A4 appeso al muro e visibile nelle fotografie della mostra: "project for andover / during the last weeks I count my steps every day during the whole day. / I will also do this on 16 november 1970. / during a walk through amsterdam I will send a letter to andover everytime I meet a mail-box. / in this letter I will enclose a card with the number of steps till the moment I stopped in front of the mail-box / I will send 10 letters to andover" (S. Brouwn, dichiarazione ds., s.d. [ma ante 23 novembre 1970], Andover, Archives of the Addison Gallery of American Art, d'ora in poi AGAA Archives). Il testo dello statements e le somme dei passi compiuti giorno per giorno e riportate sui cartoncini sono pubblicate anche sul catalogo della mostra, cfr. ANDOVER 1971, pnn.

3 L'installazione è documentata fotograficamente in catalogo, cfr. ANDOVER 1971, pnn. È frutto di precise indicazioni dell'artista, relative non solo all'allestimento dei fogli a strisce: "For the exhibition: would you take some papers I left to Douglas and glued [sic] it in any space you want outside or inside or outside and inside. To glue it follow the drawing included but it is not difficult at all. Very important: in the space of the exhibition itself (not in the catalog) please put a paper some place on the wall or on a table or in any place where the people could see it with: "You may see vertical stripes white and gray at.....(address)..... + This (or these if several) is placed by M.X...the space choiced [sic] by M.X..." As you read you will print or type the address (or addresses) where the piece (or pieces) is located and (very important) the name of the people (or

4. Hanne Darboven
Ein Jahrhundert in einem Jahr, 1970
2 faldoni, 42 disegni xerografati formato A4 (41 x 29 cm)
Parte di un lavoro più ampio
Provenienza: Konrad Fischer, Düsseldorf[4] **(fig. 259-260)**

5. Jan Dibbets
Perspective Corrections – Horizontal, vertical, cross, 1968
3 fotografie su legno
125 x 125 cm ciascuna
Provenienza: Jan Dibbets, Amsterdam / Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld[5] **(fig. 258)**

6. Jan Dibbets
Untitled, 1969
Cartolina a stampa offset su ambo i lati
Amsterdam-New York: Seth Siegelaub
157 x 102 mm[6] **(fig. 258)**

7. Hamish Fulton
Untitled, 1970
4 fotografie montate su cartone, lastra di vetro
29,5 x 39 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[7] **(fig. 258)**

---

peoples [sic]) who makes [sic] the piece and choice [sic] the space (different name if it is not the same glued the papers and making the choice of the space). Very important: this note has to be very visible and easy to read in the location of the exhibition and accessible without difficulty to the public. At last, my name should not appear in this note. Only the name (yours by example if you make the piece) of the maker" (D. Buren, lettera ds. con appunti ms. a C. Cook, 20 dicembre 1970, Andover, AGAA Archives).

4 L'insieme del lavoro viene esposto in un'installazione annuale dal 1 gennaio al 31 dicembre 1971 alla galleria Konrad Fischer (cfr. FISCHER 1993, n. 46, p. 58). Il lavoro è descritto in K. Fischer, lettera ds. a C. Cook su carta intestata 'Ausstellungen bei Konrad Fischer', 23 novembre 1970, Andover, AGAA Archives.

5 È l'artista stesso a dare istruzioni per la realizzazione e l'installazione del lavoro, a specificarne la proprietà da parte del museo di Krefeld, a invitare alla restituzione dei negativi spediti il prima possibile e a chiedere la distruzione delle stampe fotografiche dopo la mostra, cfr. J. Dibbets, lettera ms. a C. Cook, 5 dicembre 1970, Andover, AGAA Archives. Nella medesima lettera, l'artista offre una dettaglia descrizione su tempi e modalità di ripresa e proiezione di un altro lavoro, della serie *Shortest Day* con 60 diapositive a colori da riprendersi a intervalli regolari tra alba e tramonto in sua assenza in qualche angolo di Andover e da proiettare poi in museo secondo la medesima regolarità di intervallo. Tuttavia, in una missiva Christopher Cook suggerisce di non realizzare il lavoro perché troppo affine alle opere di Douglas Huebler recentemente esposte al museo, e perché in generale meno "d'impatto" rispetto alle *Perspective Corrections* (cfr. C. Cook, lettera ds. a J. Dibbets, 22 dicembre 1970, Andover, AGAA Archives).

6 È la famosa cartolina relativa all'azione compiuta dall'artista il 9, 12 e 30 maggio 1969 su un balcone di una casa di Amsterdam riprodotta sul recto e segnata con una croce. Oltre all'ampia presenza di Hanne Darboven, si tratta dell'unico caso della mostra in cui due opere dello stesso artista sono esposte. Nella lettera sopra citata Cook propone di esporre "the postcard piece" (ibid.), ben riconoscibile a fianco delle *Perspective Corrections* in una fotografia dell'allestimento.

7 Il lavoro, della collezione della Galleria Sperone, è descritto dall'artista stesso: "My work consists of 4 photographs mounted on card. For the show it must be covered with one sheet of glass the same size (no frame) and hung on a wall at eye level (average)" (cfr. H. Fulton, lettera ms. a C. Cook su carta intestata 'Galleria Sperone', 16 dicembre 1970, Andover, AGAA Archives). Stando anche alle fotografie della mostra, si tratta chiaramente delle composizioni di quattro fotografie incorniciate, talora accompagnate da dettagliate didascalie, nelle quali l'artista documenta i suoi viaggi, spesso a piedi, soprattutto in ambienti naturali: le misure sono state dedotte da altri esemplari della medesima ricerca (un *Untitled* del 1969 è pubblicato ad

8. Giulio Paolini
Quam raptim ad sublimia, 1970
Biglietto da visita stampato
7 x 10,5 cm
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[8] **(fig. 256)**

9. Giuseppe Penone
Rovesciare gli occhi, 1970
2 elementi, fotografia, foglio, scritta
20,32 x 20,32 cm ciascuno
Provenienza: Gian Enzo Sperone, Torino[9] **(fig. 260-261)**

10. Salvo
Lavoro non identificato[10].

esempio a corredo dell'articolo di Celant sull'avanguardia artistica inglese, cfr. CELANT 1973a, p. 46). Nella stessa lettera l'artista spedisce anche i due disegni da pubblicare in catalogo.

8 L'opera è pensata dall'artista secondo precise istruzioni, riportate in A. (Tucci) Russo, lettera ds. a C. Cook su carta intestata 'Galleria Sperone', s.d., Andover, AGAA Archives: "Paolini's work consists of a visiting card with a latin sentence written on it. It can be laid on a chair or a table or a window sill [sic]. For the catalogue the card itself is to be photographed with a clips (exactly as we are sending it to you) and printed beside a completely blank page 8"x8", in the same position as show [sic] in the drowing [sic] below [e seguono due bozze della pagina]". Stando alle fotografie dell'allestimento della mostra, alla fine si contravviene alle indicazioni di Paolini, esponendo il biglietto da visita al muro.

9 Il lavoro è descritto con precisione nella stessa lettera: "Penone's work consists of a photograph 8"x8" and a white sheet of paper 8"x8" on which is written the sentence "Overturn the eyes". The two pieces have to be shown on a wall at the same hight [sic] with only one piece of glass (frameless) keeping them against the wall. For the catalogue Penone wants them to be reproduced as they are in natural size" (A. (Tucci) Russo, lettera ds. a C. Cook su carta intestata 'Galleria Sperone', s.d., Andover, AGAA Archives). L'opera è ancora conservata nell'archivio del museo di Andover.

10 Né dalle poche fotografie della mostra, né da alcun documento d'archivio è stato possibile finora a chi scrive identificare il lavoro di Salvo, la cui partecipazione in mostra è comunque data per certa: nella medesima lettera di Tucci Russo sopra citata, che, pur se non datata, si può presumere redatta a distanza ravvicinata dall'apertura della mostra, l'autore conclude esprimendo speranza che Boetti, Salvo e Terry Atkinson abbiano già provveduto a spedire i rispettivi lavori, e soprattutto, quando vengono spediti a Sperone i 50 dollari per gli artisti, Salvo è regolarmente incluso (N. Thiras, lettera ds. a G.E. Sperone, 2 marzo 1971, Andover, AGAA Archives).

BIBLIOGRAFIA

Emporium 1921
"Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura", vol. LIV, n. 322, ottobre 1921.

Pound 1953
Ezra POUND, *Canti pisani*, traduzione e introduzione di Alfredo Rizzardi, Parma, Guanda, 1953.

Paci 1959
Enzo PACI, *Il nulla e il problema dell'uomo*, Torino, Taylor, 1959 (ed. or. 1950).

Argan 1960
Giulio Carlo ARGAN, *Fautrier. Matière et mémoire*, Milano, Edizioni Apollinaire, 1960.

Russoli 1960
Franco RUSSOLI, *Pour un muséographie efficace*, "L'oeil", n. 61, gennaio 1960, pp. 40-47.

Testori 1960
Giovanni TESTORI, *Il nuovo Museo d'Arte Moderna di Torino*, "L'architettura", a. VI, n. 1, maggio 1960, pp. 12-19.

Viscardi 1960
Antonio VISCARDI (a cura di), *Le origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 ("La letteratura italiana. Storia e testi", 1; ed. or. 1951).

Barthes 1961
Roland BARTHES, *Le message photographique*, "Communications", a. I, n. 1, 1961, pp. 127-138.

Pareyson 1961
Luigi PAREYSON, *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961.

Pompei 1961
Paolo POMPEI, *Merleau-Ponty, politica e morale*, "Il Verri", a. V, n. 6, dicembre 1961, p. 144.

Aloi 1962
Roberto ALOI, *Musei. Architettura – Tecnica*, introduzione di Carlo Bassi, Milano, Hoepli, 1962.

Borges 1962
Jorge Luis BORGES, *Manuale di zoologia fantastica*, con la collaborazione di Margarita Guerrero, traduzione di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1962 (ed. or. 1957).

Merleau-Ponty 1962
Maurice MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, traduzione di Paolo Caruso, introduzione di Enzo Paci, Milano, Il Saggiatore, 1962 (ed. or. Paris 1948).

Petrarca 1962
Francesco PETRARCA, *Rime*, commenti di Giacomo Leopardi et al., Milano, Sonzogno, 1962 (ed. or. commentata da Leopardi, Milano 1826).

Torino 1962
L'incontro di Torino. Pittori d'America Europa e Giappone, catalogo della mostra, a cura di Carla Lonzi, Luciano Pistoi, Alberto Ulrich, Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre-20 ottobre 1962, Cuneo, S.A.S.T.E., 1962.

Borges 1963a
Jorge Luis BORGES, *L'artefice*, traduzione di Francesco Tentori Montalto, Milano, Rizzoli, 1963.

Borges 1963b
Jorge Luis BORGES, *Altre inquisizioni*, traduzione di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1963.

Casabella 1963
Concorso per il Centro Direzionale di Torino, "Casabella", a. XXVII, n. 278, agosto 1963 (numero monografico).

Torino 1963a
Opere scelte. Borduas, Burri, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Lam, Mathieu, Michaux, Pollock, Riopelle, Soutter, Tàpies, Tobey, Wols, catalogo della mostra, introduzione di Carla Lonzi, Torino, Galleria Notizie, 16 gennaio-5 febbraio 1963, Torino, Notizie, 1963.

Torino 1963b
Cy Twombly, catalogo della mostra, introduzione di Carla Lonzi, Torino, Galleria Notizie, 14 maggio-15 giugno 1963, Torino, Notizie, 1963.

Argan 1964
Giulio Carlo ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964 (*Studi e note*, 2).

Barilli 1964
Renato BARILLI, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino, 1964.

Eco 1964
Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

Lévi-Strauss 1964
Claude LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, traduzione di Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Marcuse 1964
Herbert MARCUSE, *Eros e civiltà*, traduzione di Giovanni Jervis, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. 1955).

McLuhan 1964
Marshall MCLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

Ponti 1964
Gio' Ponti, *Le torri di Torino*, "Domus", n. 411, febbraio 1964, pp. 1-10.

Ragghianti 1964
Carlo Ludovico RAGGHIANTI, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1964 (ed. or. 1952).

Torino 1964
Christo, catalogo della mostra, Torino, Gian Enzo Sperone arte moderna, 27 maggio-giugno 1964, Torino, Gian Enzo Sperone, 1964.

Wind 1964
Edgar WIND, *Art and Anarchy*, New York, Alfred Knopf, 1964.

Bachelard 1965
Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, Le Presses universitaires de France, 1965 (ed. or. 1960).

Bernardi 1965
Marziano BERNARDI, *Torino. Guida storica e artistica della città e dintorni*, Torino, Edizioni Fratelli Pozzo, 1965 (ed. or. 1950).

Borges 1965
Jorge Luis BORGES, *Antologia personale*, traduzione di Francesco Tentori, Milano, Silva, 1965 (ed. or. 1962).

Branca 1965
Vittore BRANCA (a cura di), *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 1965 (ed. or. 1948).

Brawne 1965
Michael BRAWNE, *Il museo oggi. Architettura, restauro, ordinamento*, traduzione di Luciana Bulgheroni, Milano, Edizioni di Comunità, 1965 (ed. or. New York, Praeger, 1965).

Filippini 1965
Enrico FILIPPINI, *Barilli e la visione ilomorfica del mondo*, "Marcatré", a. III, nn. 16-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 25-30.

Johnston 1965
Jill JOHNSTON, *Reviews and Previews: Dan Flavin*, "Art News", a. LXIII, n. 9, giugno 1965, p. 13.

Lippard 1965a
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VI, n. 3, 10 luglio-10 ottobre 1965, pp. 90-91.

Lippard 1965b
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VI, n. 4, 10 ottobre-20 dicembre 1965, pp. 104-105.

Mauss 1965
Marcel MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi*, introduzione di Claude Lévi-Strauss, traduzione di Franco Zannino, Torino, Einaudi, 1965 (ed. or. 1950).

Milano 1965
Luciano Fabro, catalogo della mostra, Milano, Vismara Arte Contemporanea, 12-26 maggio 1965, Milano, Vismara Arte Contemporanea, 1965.

Saffo-Alceo-Anacreonte 1965
SAFFO, ALCEO, ANACREONTE, *Liriche e frammenti*, traduzione di Filippo Maria Pontanti, Torino, Einaudi, 1965.

Vorobyov 1965
Nikolaj Nikolaevic VOROBYOV, *I numeri di Fibonacci*, traduzione di Vittorio Mangione, Milano, Progresso tecnico Editoriale, 1965 ("Argomenti di matematica"; ed. or. Oxford, 1961).

Lippard 1965-1966
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York (dicembre 1965)*, "D'Ars Agency", a. VI, n. 5, 20 dicembre 1965 – 10 marzo 1966, pp. 88-89.

Barthes 1966
Roland BARTHES, *Critica e verità*, "Marcatrè", nn. 23-25, giugno 1966, pp. 138-146.

Crispolti 1966
Enrico CRISPOLTI, *La Pop art*, Milano, Fabbri, 1966.

De Vecchi 1966
Pierluigi DE VECCHI (a cura di), *L'opera completa di Raffaello*, presentazione di Michele Prisco, Milano, Rizzoli, 1966 ('Classici dell'arte' 4).

Fagiolo Dell'Arco 1966
Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma, Bulzoni, 1966.

Fenollosa-Pound 1966
Ernest FENOLLOSA, Ezra POUND, *Il teatro giapponese No*, traduzione e cura di Mary de Rachewiltz, Firenze, Vallecchi, 1966.

Giorgi 1966
Rubina GIORGI (a cura di), *Cultura del simbolo in Italia*, "Marcatré", nn. 19-22, aprile 1966, pp. 335-342.

Goldin 1966
Amy GOLDIN, *Requiem for a Gallery*, "Arts Magazine", a. XL, n. 3, gennaio 1966, pp. 25-29.

Kepes 1966
Gyorgy KEPES (a cura di), *Sign, Image, Symbol*, New York, George Braziller, 1966.

Lévi-Strauss 1966
Claude LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, traduzione di Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1966 (ed. or. 1964).

Lippard 1966a
Lucy R. LIPPARD, *XXXIII Biennale. Gli Stati Uniti*, "D'Ars Agency", a. VII, nn. 1-2, 10 marzo-10 giugno 1966, pp. 8-13.

Lippard 1966b
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VII, nn. 1-2, 10 marzo-10 giugno 1966, pp. 122-123.

Lippard 1966c
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VII, nn. 3-4, 10 giugno-20 ottobre 1966, pp. 144-145.

Lippard 1966d
Lucy R. LIPPARD, *Eccentric Abstraction*,"Art International",a.X, n. 9,novembre 1966, pp. 28, 34-40.

Mallè 1966
Luigi MALLÈ, *Linee culturali della Galleria d'arte moderna*, "Torino. Rivista bimestrale del comune", a. I, n. 2, luglio-agosto 1966, pp. 29-34.

Milano 1966
Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia 1916-1966, catalogo della mostra, a cura di Arturo Schwarz, Milano, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, 24 giugno – 30 settembre 1966, Milano, Galleria Schwarz, 1966.

Minneapolis 1966a
Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art, catalogo della mostra, a cura di Jan Van Der Mack, Minneapolis, Walker Art Center, 6 gennaio-13 febbraio 1966, Minneapolis, Walker Art Center, 1966.

Minneapolis 1966b
Michelangelo Pistoletto: A Reflected World, catalogo della mostra, a cura di Martin Friedman, Minneapolis, Walker Art Center, 4 aprile-8 maggio 1966, Minneapolis, Walker Art Center, 1966.

Morris 1966a
Robert MORRIS, *Notes on Sculpture. Part I*, "Artforum", a. IV, n. 6, febbraio 1966, pp. 42-44.

Morris 1966b
Robert MORRIS, *Notes on Sculpture. Part II*, "Artforum", a. V, n. 2, ottobre 1966, pp. 20-23.

New York 1966a
Eccentric Abstraction: Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner, catalogo della mostra, a cura di Lucy R. Lippard, New York, Fischbach Gallery, 20 settembre-8 ottobre 1966, New York, Fischbach, 1966.

New York 1966b
Bruno Munari, catalogo della mostra, New York, Howard Wise Gallery, 20 settembre-ottobre 1966, New York, Howard Wise, 1966.

New York 1966c
Ad Reinhardt. Paintings, catalogo della mostra, a cura di Lucy R. Lippard, New York, Jewish Museum, 23 novembre 1966-15 gennaio 1967, New York, The Jewish Museum, 1966.

Paci 1966
Enzo PACI, *Relazioni e significati*, vol. 3, *Critica e dialettica*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966.

Reinhardt 1966
Ad REINHARDT, *Art in Art is Art as Art*, "The Lugano Review", n. 5-6, maggio-giugno 1966, pp. 85-89.

Richter 1966
Hans RICHTER, *Dada. Arte e antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966 ('Testimonianze', 1).

Robbe-Grillet 1966
Alain ROBBE-GRILLET, *La maison de rendez-vous*, traduzione di Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1966.

Schwarz 1966
Arturo SCHWARZ (a cura di), *Marcel Duchamp*, Milano, Fabbri, 1966 ('I maestri del colore', 249).

Smithson 1966
Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments*, "Artforum", a. V, n. 10, giugno 1966, pp. 26-31.

Torino 1966
Opere scelte di Piero Manzoni, pieghevole della mostra, Torino, Galleria Notizie, dal 11 novembre 1966, Torino, Galleria Notizie, 1966.

Venezia 1966
XXXIII Biennale internazionale d'arte. Catalogo, catalogo della mostra, Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1966, Venezia, Stamperia di Venezia, 1966.

Lippard 1966-1967a
Lucy R. Lippard, *After a Fashion: The Group Show*, "The Hudson Review", a. XIX, n. 4, inverno 1966-1967, pp. 620-626.

Lippard 1966-1967b
Lucy R. Lippard, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VII-VIII, n. 5, 20 ottobre 1966-10 gennaio 1967, pp. 146-147.

Battisti 1967
Eugenio Battisti, *Arte e informazione. La radiografia di una situazione*, "Bit", a. I, n. 1, marzo 1967, pp. 12-15.

Bernardi 1967
Marziano Bernardi, *La drammatica pittura di Sironi*, "La Stampa",a. CI,n. 88, 14 aprile 1967, p. 5.

Boetti 1967
Alighiero Boetti, *Intervento*, "Bit. Arte oggi in Italia", a. I, n. 4, luglio 1967, pp. 9-10.

Celant 1967
Germano Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 3.

De Bartolomeis 1967
Francesco De Bartolomeis, *Segno antidisegno di Lucio Fontana*, Torino, Edizioni d'arte fratelli Pozzo, 1967.

Del Rienzo-Lucas 1967
Toni Del Rienzo, Uliano Lucas (a cura di), *Piero Manzoni*, Milano, Edizioni Vanni Scheiwiller, 1967.

Eco 1967
Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967 (ed. or. 1962).

Foligno 1967
Lo spazio dell'immagine, catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967, Venezia, Alfieri, 1967.

Genova 1967
Arte povera Im-spazio, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967, Genova, Edizioni Masnata/Trentalance, 1967.

Gilardi 1967a
Piero GILARDI, *Lettera da New York di Piero Gilardi*, "Flash Art", nn. 3-4, settembre-ottobre 1967, p. 3.

Gilardi 1967b
Piero GILARDI, *Diario da New York di Piero Gilardi*, "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967, pp. 1-2.

Gilardi 1967c
Piero GILARDI, [*Torino, 12/6/1967*], "Pianeta fresco", n. 1, dicembre 1967, pnn.

Gilardi 1967d
Piero GILARDI, *Una lettera da New York*, "Pianeta fresco", n. 1, dicembre 1967, pnn.

Giorgi 1967
Rubina GIORGI (a cura di), C*ultura del simbolo in Italia*, "Marcatré", nn. 30-33, luglio 1967, pp. 208-220.

LeWitt 1967
Sol LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, "Artforum", a. V, n. 10, estate 1967, pp. 79-84.

Lippard 1967a
Lucy R. LIPPARD (a cura di), *Pop Art*, traduzione di Roberto Sanesi, Milano, Mazzotta, 1967 (ed. or. London, Thames & Hudson, 1966).

Lippard 1967b
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VIII, n. 34, 10 gennaio-20 aprile 1967, pp. 92-93.

Lippard 1967c
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. VIII, n. 35, 20 aprile-30 giugno 1967, pp. 100-101.

Marcuse 1967
Herbert MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, traduzione di Luciano e Tilde Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1967 (ed. or. 1964).

Marzot 1967
Livio MARZOT, *Tetradimensionalmente*, "Pianeta fresco", n. 1, dicembre 1967, pnn.

McLuhan-Fiore 1967
Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.

Moravia 1967
Alberto MORAVIA, *Tra le quinte del teatro "No". Sopravvive in Giappone un rito senza tempo*, "Corriere della Sera", 5 settembre 1967, p. 3.

Morris 1967
Robert MORRIS, *Notes on Sculpture. Part III: Notes and Nonsequiturs*, "Artforum", a. V, n. 10, giugno 1967, pp. 24-29.

Mulas 1967
Ugo MULAS, *New York. Arte e persone*, testo di Alan Solomon, Milano, Longanesi, 1967.

Paolini 1967
Giulio PAOLINI, *"Il quadro di sempre" (Giulio Paolini alla Galleria Stein)*, "Bit", n. 7, novembre 1967, p. 7.

Queneau 1967
Raymond QUENEAU, *I fiori blu*, traduzione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967 (ed. or. 1965).

Reif 1967
Rita REIF, *Stick and Stones That Won't Break Bones*, "The New York Times", a. CXVI, n. 40.044, 13 settembre 1967, p. 50.

Restany 1967
Pierre RESTANY, *Breve storia dello stile YéYé*, "Domus", n. 446, gennaio 1967, pp. 34-41.

Russoli 1967
Franco RUSSOLI (a cura di), *Metafisica, Dada, Surrealismo*, testi di Patrick Waldberg, Michel Sanouillet, Robert Lebel, Milano, Fabbri, 1967 ("L'arte moderna").

Sanguineti 1967
Edoardo SANGUINETI, *Il giuoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Schelling 1967
Friedrich W.J. SCHELLING, *L'empirismo filosofico e altri scritti*, presentazione e traduzione di Giulio Preti, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

Torino 1967a
Eugenio BATTISTI, Germano CELANT, Aldo PASSONI (a cura di), *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1967.

Torino 1967b
Omaggio a Breton. Antologia di pittori surrealisti, catalogo della mostra, introduzione di Albino Galvano, Torino, Galleria La Bussola, aprile 1967, Torino, La Bussola, 1967.

Torino 1967c
Con temp l'azione, catalogo della mostra, a cura di Daniela Palazzoli, Torino, Galleria Christian Stein, Galleria Il Punto, Galleria Sperone, dicembre 1967, Torino, Christian Stein-Il Punto-Sperone, 1967.

Torino 1967d
Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo, catalogo della mostra, a cura di Luigi Carluccio, Torino, Galleria civica d'arte moderna, novembre 1967-gennaio 1968, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1967.

Torino 1967e
Da Dada al Surrealismo, catalogo della mostra, testo di Marzio Pinottini, Torino, Galleria Narciso, 26 novembre 1967-5 gennaio 1968, Torino, Galleria Narciso, 1967.

Trini 1967a
Tommaso TRINI, *Mostre a Milano*, "Domus", n. 446, gennaio 1967, p. 33.

Trini 1967b
Tommaso TRINI, *Le mostre a Milano Roma Genova Torino*, "Domus", n. 447, febbraio 1967, p. 50.

Trini 1967c
Tommaso TRINI, *Alighiero Boetti*, "Bit. Arte oggi in Italia", a. I, n. 1, marzo 1967, pp. 26-27.

Trini 1967d
Tommaso TRINI, *No Man's Mirror*, "Domus", n. 449, aprile 1967, pp. 46-50.

Trini 1967e
Tommaso TRINI, *L'estetica domata... e catalogata*, "Domus", n. 455, ottobre 1967, p. 50.

Trini 1967f
Tommaso TRINI, *Impacchettando Christo*, "Pianeta fresco", n. 1, dicembre 1967, pnn.

Waldberg 1967
Patrick WALDBERG, *Surrealismo*, Milano, Mazzotta, 1967 ("Testimonianze" 2).

Lippard 1967-1968
Lucy R. LIPPARD, *Notizie da New York*, "D'Ars Agency", a. IX, n. 38-39, 20 ottobre 1967-10 febbraio 1968, pp. 144-145.

Amalfi 1968
Arte povera più azioni povere, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, 4-6 ottobre 1968, Salerno, Rumma editore, 1968.

Bandini 1968
Mirella BANDINI, *Sperone. Pistoletto*, “Flash Art”, a. II, n. 6, 15 gennaio-15 febbraio 1968, p. 9.

Barth 1968
John BARTH, *L'opera galleggiante*, traduzione di Henry Furst, Milano, Longanesi, 1968. (ed. or. Garden City 1967).

Battcock 1968
Gregory BATTCOCK (a cura di), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton & Co., 1968.

Beeren 1968
Wim L.A. BEEREN, *Robert Morris*, “Museumjournaal”, a. XIII, n. 3, marzo 1968, pp. 135-138, 186.

Boatto 1968
Alberto BOATTO, *9 per un percorso*, “Cartabianca”, n. 2, maggio 1968, pp. 15-19.

Bonfiglioli 1968
Pietro BONFIGLIOLI (a cura di), *La povertà dell'arte*, 'Quaderni de' Foscherari', 1, Bologna, Galleria de' Foscherari, 1968.

Bonito Oliva 1968
Achille BONITO OLIVA (a cura di), *Il Teatro delle Mostre*, “Sipario”, a. XXIII, n. 267, luglio 1968, pp. 5-10.

Boston-New York 1968
Young Italians, catalogo della mostra, a cura di Alan Solomon, Boston, Institute of Contemporary Art, 23 gennaio-23 marzo 1968, New York, The Jewish Museum, 20 maggio-2 settembre 1968, Boston, Institute of Contemporary Art, 1968.

Brizio 1968
Anna Maria BRIZIO (a cura di), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 1968 (ed. or. 1952).

Burnham 1968
Jack BURNHAM, *Beyond Modern Sculpture: The Effect of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York, George Braziller, 1968.

Calvesi 1968a
Maurizio CALVESI, *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, “Cartabianca”, n. 2, maggio 1968, pp. 2-5.

Calvesi 1968b
Maurizio CALVESI, *Arte come processo*, “Cartabianca”, n. 3, novembre 1968, pp. 13-14.

Camesasca 1968
Ettore CAMESASCA (a cura di), *L'opera completa di Ingres*, presentazione di Emilio Radius, Milano, Rizzoli, 1968 ('Classici dell'Arte' 19).

Cartabianca 1968
Nuove dimensioni dell'immagine, "Cartabianca", n. 1, marzo 1968, pp. 16-17.

Celant 1968
Germano CELANT, *Giovane scultura italiana*, "Casabella", a. XXXII, n. 322, gennaio 1968, pp. 46-48.

Como 1968
Bruno Munari. Xerografie originali, catalogo della mostra, a cura di Edizioni Danese, testi di Luciano Caramel, Bruno Munari, Como Galleria La Colonna, 10-26 aprile 1968, Como, Cesare Nani, 1968.

Diacono 1968
Mario DIACONO, *La struttura negativa di Robert Morris*, "Collage", n. 8, dicembre 1968, pp. 34-39.

Dorfles 1968a
Gillo DORFLES, *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1968.

Dorfles 1968b
Gillo DORFLES, *Revort 2*, "Collage", n. 8, dicembre 1968, pp. 70-74.

Dorfles 1968c
Gillo DORFLES, *L'estetica del mito (Da Vico a Wittgenstein)*, Milano, U. Mursia, 1968 (ed. or. 1967).

Düsseldorf 1968
Prospect 68. Pressestimmen, catalogo della mostra, a cura di Konrad Fischer, Hans Strelow, Düsseldorf, Kunsthalle, 20-29 settembre 1968, Düsseldorf, Kunsthalle, 1968.

Eco 1968
Umberto ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968.

Giap 1968
Generale Vo Nguyen GIAP, *Guerra del popolo esercito del popolo*, prefazione di Ernesto "Che" Guevara, Milano, Feltrinelli, 1968.

Gilardi 1968a
Piero GILARDI, *Piero Gilardi da Londra e Düsseldorf*, "Flash Art", a. II, n. 6, 15 gennaio-15 febbraio 1968, pp. 1-2.

Gilardi 1968b
Piero GILARDI, *Piero Gilardi dall'Olanda*, "Flash Art", a. II, n. 7, 15 marzo-15 aprile 1967, p. 3.

Gilardi 1968c
Piero GILARDI, *Micro-emotive art*, "Museumjournaal", a. XIII, n. 4, agosto 1968, pp. 198-202.

Gilardi 1968d
Piero GILARDI, *Primary Energy and the "Microemotive" Artists*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 1, settembre-ottobre 1968, pp. 48-51.

Gilardi 1968e
Piero GILARDI, *Tre ambienti reali, tre artisti, tre environments immaginari*, "Pianeta fresco", nn. 2-3, inverno 1968, pnn.

Gilardi 1968f
Piero GILARDI, *Piero Gilardi dalla Svezia*, "Flash Art", a. II, n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 3.

Glueck 1968
Grace GLUECK, *Moving Mother Earth*, "The New York Times", 6 ottobre 1968, p. D38.

Junker 1968
Howard JUNKER, *Getting Down to the Nitty Gritty. The New Sculpture*, "Saturday Evening Post", 2 novembre 1968, pp. 42-47.

Kaprow 1968
Allan KAPROW, *The Shape of the Art Environment: How Anti-form is 'Anti Form'?*, "Artforum", a. VI, n. 10, estate 1968, p. 32-33.

Leider 1968
Philip LEIDER, *'The Properties of Materials': In the Shadow Of Robert Morris*, "The New York Times", 22 dicembre 1968, p. D31.

Lippard-Chandler 1968
Lucy R. LIPPARD, John CHANDLER, *The Dematerialization of Art*, "Art International", a. XII, n. 2, 20 febbraio 1968, pp. 31-36.

Marcuse 1968
Herbert MARCUSE, *La fine dell'utopia*, traduzione di Saverio Vertone, Bari, Laterza, 1968.

Mila 1968
Massimo MILA, *Tre operine di Castiglioni in "prima" mondiale a Roma. La prima prova teatrale del compositore milanese*, "La Stampa", a. CII, n. 125, 3 ottobre 1968, p. 7.

Morris 1968
Robert MORRIS, *Anti-form*, "Artforum", a. VI, n. 8, aprile 1968, pp. 33-35.

Munari 1968
Le xerografie originali di Munari, "Domus", n. 459, febbraio 1968, pp. 39-41.

New York 1968a
Bruce Nauman, catalogo della mostra, testo di David Whitney, New York, Leo Castelli Gallery, 27 gennaio-17 febbraio 1968, New York, Leo Castelli Gallery, 1968.

New York 1968b
Recent Italian Painting and Sculpture, catalogo della mostra, a cura di Kynaston McShine con la collaborazione dell'Istituto Italiano di Cultura di New York, New York, Jewish Museum, 24 maggio-2 settembre 1968, New York, The Jewish Museum, 1968.

Nosei Weber-Hahn 1968
Anna Nosei Weber, Otto Hahn (a cura di), *La sfida del sistema. Inchiesta sulla situazione artistica attuale negli Stati Uniti e in Francia*, interventi di Allan Kaprow, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson, Dan Graham, Oyvind Fahlstrom, Jean-François Revel, Philippe Sollers, Michel Parmentier, Pierre Daix, Alain Jouffroy, Victor Vasarely, Jean Dewasne, Julio Le Parc, Nicholas Schöffer, Martial Raysse, Jean-Pierre Raynaud, "Metro", n. 14, giugno 1968, pp. 34-71.

Notizie 1968
La base del mondo. Supplemento dedicato a Piero Manzoni, testi di Germano Celant, Piero Manzoni, Torino, Notizie, [1968].

Pellegrini 1968
Enrico Pellegrini (a cura di), *I problemi del Centro direzionale e una ipotesi per la sua impostazione: schede di lavoro*, Torino, Edizioni Quaderni di studio, 1968.

Pistoletto 1968
Michelangelo Pistoletto, *Una lettera di M.Pistoletto*, "Pianeta fresco", nn. 2-3, inverno 1968, pnn.

Poggi 1968
Alessandro Poggi, *Rivoluzione per i parchi cittadini*, "Bellezza", giugno 1968, pp. 90-91.

Prini 1968a
Emilio Prini, *MA / LI / DU / K / POL / WA*, "Pallone", n. 7, luglio 1968, p. 4.

Prini 1968b
Emilio Prini, *1-46*, "Pallone", n. 7, luglio 1968, pp. 5-6.

Restany 1968
Pierre Restany, *Le livre blanc de l'art total. Pour une esthetique prospective*, "Domus", n. 469, dicembre 1968, pp. 41-50.

Ripellino 1968
Angelo Maria Ripellino, *Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino, Einaudi, 1968.

Schwarz 1968
Arturo SCHWARZ, *Marcel Duchamp*, traduzione di Tommaso Trini, Milano, Fabbri, 1968 ('Le grandi monografie. Pittori d'oggi').

Siegelaub 1968
Seth Siegelaub (a cura di), *Carl Andre Robert Barry Douglas Huebler Joseph Kosuth Sol LeWitt Robert Morris Lawrence Weiner*, New York, Siegeluab-Wendler, 1968.

Smithson 1968
Robert SMITHSON, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, "Artforum", a. VII, n. 1, settembre 1968, pp. 44-50.

Sottsass 1968
E.S. [Ettore SOTTSASS], *La macchina dell'informazione*, "Domus", n. 469, dicembre 1968, pp. 36-39.

Tea 1968
Eva TEA (a cura di), *Quattrocento e Cinquecento*, collaborazione di Franco Mazzini, 2 voll., Torino, UTET, 1968 ("Storia universale dell'arte", 4; ed. or. 1964).

Tillim 1968
Sidney TILLIM, *Earthworks and the New Picturesque*, "Artforum", a. VII, n. 4, dicembre 1968, pp. 42-45.

Time 1968a
The Earth Movers, "Time", 11 ottobre 1968, p. 84.

Time 1968b
The Avant-Garde: Subtle, Cerebral, Elusive, "Time", 22 novembre 1968, pp. 70-77.

Torino 1968a
Esperienze dell'astrattismo italiano 1933-1940, catalogo della mostra, testi di Nello Ponente, Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo, Osvaldo Licini, Germano Celant, Franco Rosso, Paolo Fossati, Fausto Melotti, Torino, Galleria Notizie, 16 gennaio-gennaio 1968, Torino, Notizie, 1968.

Torino 1968b
Tautologie di Luciano Fabro, catalogo della mostra, testi di Saverio Vertone, Marisa Volpi, Carla Lonzi, Torino, Galleria Notizie, 29 febbraio-10 marzo 1968, Torino, Notizie, 1968.

Torino 1968c
Dan Flavin. Lampade fluorescenti gialle, catalogo della mostra, Torino, Galleria Gian Enzo Sperone, 14 marzo-10 aprile 1968, Torino, Gian Enzo Sperone, 1968.

Torino 1968d
Giulio Paolini, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, 10 aprile-2 maggio 1968, Torino, Notizie, 1968.

Torino 1968e
Burri Fontana Yves Klein Manzoni, catalogo della mostra, introduzione di Marisa Volpi, Torino, Galleria Notizie, 24 aprile-maggio 1968, Torino, Notizie, 1968.

Torino 1968f
Giuseppe Uncini. Opere dal 1959 ad oggi, catalogo della mostra, Torino, Galleria Christian Stein, novembre 1968, Torino, Christian Stein, 1968.

Trini 1968a
Tommaso TRINI, *Divertimentifici*, "Domus", n. 458, gennaio 1968, pp. 13-22.

Trini 1968b
Tommaso TRINI, *Mostre in Italia*, "Domus", n. 459, febbraio 1968, pp. 48-50.

Trini 1968c
Tommaso TRINI, *Mostre a Roma, Milano, Torino*, "Domus", n. 460, marzo 1968, pp. 47-50.

Trini 1968d
Tommaso TRINI, *Mostre a Roma Genova Torino Milano,* "Domus", n. 462, maggio 1968, pp. 49-51.

Trini 1968e
Tommaso TRINI, *Le notti della Tartaruga*, "Domus", agosto 1968, n. 465, agosto 1968, pp. 41-45.

Trini 1968f
Tommaso TRINI, *Fontana dalla scienza all'utopia*, "Domus", n. 467, ottobre 1968, pp. 38-41.

Trini 1968g
Tommaso TRINI, *Pneu-Realtà*, "Domus", n. 467, ottobre 1968, pp. 50-53.

Trini 1968h
Tommaso TRINI, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, pp. 50-51.

Vasoli 1968
Cesare VASOLI, *La filosofia medioevale*, Milano, Feltrinelli, 1968 ("La storia della filosofia", 2; ed. or. 1961).

Vergine 1968
Lea VERGINE, *Torino '68: nevrosi e sublimazione*, "Metro", n. 14, giugno 1968, pp. 128-143.

Weiner 1968
Lawrence WEINER, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation, Seth Siegelaub, 1968.

Wijers 1968
Louwren WIJERS, *Interview met Robert Morris*, "Museumjournaal", a. XIII, n. 3, marzo 1968, pp. 144-145.

Ammann 1969
Jean-Christophe AMMANN, *Schweizer Brief*, "Art International", a. III, n. 5, maggio 1969, pp. 47-50.

Amsterdam 1969
Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren, catalogo della mostra, a cura di Wim A.L. Beeren, Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.

Andre 1969
Carl ANDRE, *7 Books on Notes and Poetry*, New York, Seth Siegelaub / Dwan, 1970.

Bachelard 1969
Gaston BACHELARD, *Poetics of Space*, trad. Maria Jolas, Boston, Beacon Press, 1969 (ed. or. Paris 1958).

Bandini 1969a
Mirella BANDINI, *Mostre a Torino*, "Gala", a. VI, n. 39, dicembre 1969, pp. 66-67.

Bandini 1969b
Mirella BANDINI, *Il colore è infinito. Klein alla Martano e alla Blu*, "NAC", n. 27, 15 dicembre 1969, p. 8.

Battcock 1969
Gregory BATTCOCK, *Marcuse and Anti-Art*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 8, estate 1969, pp. 17-19.

Beckett 1969
Samuel BECKETT, *Teste-morte*, traduzione di Valerio Fantinel, Guido Neri, Torino, Einaudi, 1969 ("Einaudi Letteratura", 1).

Berio 1969
Luciano BERIO, *Laborintus II (A 963-65). Per voci strumenti e registrazione* (Legrand, Baucomont, Meunier, Sanguineti), libretto di Edoardo Sanguineti, esecuzione dell'Ensemble Musique Vivante, direttore Luciano Berio, Milano, Arcophon, 1969.

Bern 1969
Live in Your Head (When Attitudes Become Form), catalogo della mostra, a cura di Harald Szeemann, Berna, Kunsthalle, 22 marzo-27 aprile 1969; Krefeld, Museum Haus Lange, 9 maggio-15 giugno 1969; London, Institute of Contemporary Arts, 28 agosto-27 settembre 1969, Bern, Kunsthalle, 1969.

Bernardi 1969
Marziano Bernardi, *Tutti gli alfieri della Pop Art in una polemica mostra a Torino*, "La Stampa", a. CIII, n. 77, 2 aprile 1969, p. 7.

Blok 1969
Cor Blok, *Letter from Holland*, "Art International", a. XIII, n. 5, 20 maggio 1969, pp. 51-53.

Boatto 1969
Alberto Boatto, *Approssimazione Duchamp*, "Senzamargine", n. 1, primavera 1969, pp. 50-59.

Bocchi 1969
Lorenzo Bocchi, *I magliari dell'arte. La contestazione nella pittura*, "Corriere della Sera", 26 agosto 1969, p. 3.

Bonito Oliva 1969a
Achille Bonito Oliva, *America antiforma*, "Domus", n. 478, settembre 1969, p. 32.

Bonito Oliva 1969b
Achille Bonito Oliva, *Tempo concreto. A Roma Achille Bonito Oliva intervista Robert Smithson*, "Domus", n. 481, dicembre 1969, pp. 42-43.

Brown 1969
Norman O. Brown, *Corpo d'amore*, traduzione di Silvia Giacomoni, Milano, Il Saggiatore, 1969 (ed. or. 1966).

Burnham 1969
Jack Burnham, *Real Time Systems*, "Artforum", a. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 49-55.

Burton 1969
Scott Burton, *Time on Their Hands*, "Art News", a. LXVIII, n. 4, estate 1969, pp. 40-45.

Canaday 1969
John Canaday, *Art: Young Unknowns at the Guggenheim*, "The New York Times", 31 maggio 1969, p. 19.

Cartabianca 1969
Notizie, "Cartabianca", n. 5, 15 maggio 1969, p. 46.

Catalano 1969
Tullio Catalano, *Giulio Paolini 1960-1968: il sillogismo dell'immagine*, "Flash Art", n. 12, estate 1969, p. 4.

Calvesi 1969
Maurizio Calvesi, *Plus que nature*, "Flash Art", n. 14, dicembre 1969, p. 3.

Celant 1969a
Germano CELANT, *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969.

Celant 1969b
Germano CELANT, *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso*, "Senzamargine", a. I, n. 1, primavera 1969, pp. 32-36.

Celant 1969c
Germano CELANT, *Arte turistica*, "Casabella", a. XXXIII, n. 342, novembre 1969, pp. 7-8.

Celant 1969d
Germano CELANT, *Per una critica acritica*, "Casabella", a. XXXIII, n. 343, dicembre 1969, pp. 42-44.

Cintoli 1969
Claudio CINTOLI, *Fred Sandback: la geometria degli ultrasuoni*, "Qui Arte Contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 26.

Cladders 1969
Johannes CLADDERS (a cura di), *Hanne Darboven: 6 Manuskripte "69"*, "Kunst-Zeitung", n. 3, luglio 1969.

Como 1969
Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, a cura di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, Como, 21 settembre 1969, Como, C. Nani, 1969.

Constable 1969
Rosalind CONSTABLE, *The New Art: Big Ideas for Sale*, "New York Magazine", a. II, n. 10, 10 marzo 1969, pp. 46-49.

Corano 1969
Il Corano, prefazione e note critiche di Luigi Bonelli, Milano, Hoepli, 1969 (ed. or. 1929).

D'Ars Agency 1969
Notiziario. Ardea-Rieti-Roma, "D'Ars Agency", a. X, n. 45, marzo-luglio 1969, pp. 233-235.

Dibbets 1969
Jan DIBBETS, *Roodborst territorium/Sculptuur 1969, Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969, Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969, Rotkelchenterritorium/Skulptur 1969*, New York, Seth Siegelaub, Köln, König, 1969.

Domus 1969a
Sedersi e sdraiarsi su un sacco. A big bag, a soft seat, "Domus", n. 472, marzo 1969, pp. 30-31.

Domus 1969b
Manifesti, "Domus", n. 474, maggio 1969, p. 44.

Domus 1969c
Christo nel mondo, "Domus", n. 475, giugno 1969, pp. 52-53.

Dorfles 1969
Gillo DORFLES, *Arte concettuale o arte povera?*, "Art International", a. XIII, n. 3, 20 marzo 1969, pp. 35-38.

Dragone 1969a
Angelo DRAGONE, *Sculture con altoparlanti e lampade al neon*, "Stampa Sera", a. CI, n. 43, 21-22 febbraio 1969, p. 5.

Dragone 1969b
Angelo DRAGONE, *Fumetti e figure della pop-art alla Galleria d'arte moderna*, "Stampa Sera", a. CI, n. 76, 1-2 aprile 1969, p. 5.

Duchamp 1969a
Marcel DUCHAMP, *Marchand du sel*, trad. di Anna Nosei Weber, introduzione di Alberto Boatto, Salerno, Rumma editore, 1969.

Duchamp 1969b
Marcel DUCHAMP, *Notes and Projects for the Large Glass*, a cura di Arturo Schwarz, New York, Harry N. Abrams, 1969.

Düsseldorf 1969
Prospect 69, catalogo della mostra, a cura di Konrad Fischer, Hans Strelow, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 30 settembre-12 ottobre 1969, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1969.

Essen 1969
Verborgene Strukturen, catalogo della mostra, a cura di Wim Beeren, Dieter Honisch, Museum Folkwang, Essen, 9 maggio-22 giugno 1969, Essen, Museum Folkwang, 1969.

Fink 1969a
Eugen FINK, *Oasi della gioia. Idee per una ontologia del gioco*, traduzione di Enzo Cutolo, Salerno, Rumma editore, 1969 (ed. or. 1957).

Fink 1969b
Eugen FINK, *Il gioco come simbolo del mondo*, traduzione di Nadia Antuono, introduzione di Jean-Michel Remy, Roma, Lerici, 1969.

Flash Art 1969a
Prospect 69, "Flash Art", n. 14, dicembre 1969, p. 4.

Flash Art 1969b
Kunstmarkt 1969, "Flash Art", n. 14, dicembre 1969, p. 17.

Freud 1969
Sigmund FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, 'Leonardo e altri scritti', Torino, Boringhieri, 1969.

Gassiot-Talabot 1969
Gerald GASSIOT-TALABOT, *La proposition de Buren*, "Opus International", n. 12, giugno 1969, pp. 16-19.

Gilardi 1969
Piero GILARDI, lettera a G. Politi, "Flash Art", a. III, n. 11, maggio 1969, p. 2.

Glueck 1969
Grace GLUECK, *New York Gallery Notes: Like a Beginning*, "Art in America", a. LVII, n. 3, maggio-giugno 1969, pp. 116-119.

Kennedy 1969
R.C. KENNEDY, *Letter from Italy*, "Art International", a. XIII, n. 6, estate 1969, pp. 56-62.

Krefeld 1969
Fred Sandback. Installations, catalogo della mostra, a cura di Paul Wember, Krefeld, Museum Haus Lange, 6 luglio-24 agosto 1969, Krefeld, Museum Haus Lange, 1969.

Kosuth 1969a
Joseph KOSUTH, *Art after philosophy*, "Studio International", a. CLXXVIII, n. 915, ottobre 1969, pp. 134-137.

Kosuth 1969b
Joseph KOSUTH, *Art after philosophy part II. 'Conceptual Art' and Recent Art*, "Studio International", a. CLXXVIII, n. 916, novembre 1969, pp. 160-161.

Kosuth 1969c
Joseph KOSUTH, *Art after philosophy: part 3*, "Studio International", a. CLXXVIII, n. 917, dicembre 1969, pp. 212-213.

Kozloff 1969
Max KOZLOFF, *9 in a Warehouse*, "Artforum", a. VII, n. 6, febbraio 1969, pp. 38-42.

Kultermann 1969
Udo KULTERMANN, *Nuove forme della pittura*, traduzione di Carlo Mainoldi, Milano, Feltrinelli, 1969 (ed. or. 1969).

Lambert 1969
Jean-Clarence LAMBERT, *Le parti pris de l'objet*, "Opus International", nn. 10-11, aprile 1969, pp. 72-82.

Leverkusen 1969
Konzeption/Conception, catalogo della mostra, a cura di Konrad Fischer, Rolf Wedewer, Leverkusen, Städtisches Museum, 24 ottobre-23 novembre 1969, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1969.

LeWitt 1969
Sol LeWitt, *Drawing Series 1968 (Fours)*, "Studio International", a. CLXXVII, n. 910, aprile 1969, p. 189.

Lippard 1969a
Lucy R. Lippard, *Nuovi spazi nell'arte nord-americana*, "D'Ars Agency", marzo-luglio 1969, a. X, n. 45, pp. 32-41.

Lippard 1969b
Lucy R. Lippard (a cura di), *Time: A Panel Discussion*, "Art International", a. XIII, n. 9, novembre 1969, pp. 20-23, 39.

Lizzani 1969
Carlo Lizzani, *La quarta età dell'immagine in movimento*, "Cinema nuovo", a. XVIII, n. 202, novembre-dicembre 1969, pp. 412-415.

Lonzi 1969 (2010)
Carla Lonzi, *Autoritratto*, Milano, et al., 2010 (ed or. Bari, De Donato, 1969).

Lucie-Smith 1969
Edward Lucie-Smith *et al.*, *Artists in steel towers*, "Studio International", a. CLXXVII, n. 910, aprile 1969, pp. 158-161.

Meadmore 1969
Clement Meadmore, *Thoughts on Earthworks, Random Distribution, Softness, Horizontality and Gravity*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 4, febbraio 1969, pp. 26-28.

Medico 1969
Il medico di famiglia. Occhi diversi, "Stampa Sera", a. CI, n. 227, 1-2 ottobre 1969, p. 10.

Menna 1969
Filiberto Menna, *I riti ctoni di Kounellis*, "Made in", n. 4, dicembre 1969, pnn.

Meyer 1969
Ursula Meyer, *De-Objectification of the Object*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 8, estate 1969, pp. 20-22.

Milano 1969a
Giulio Paolini. 2121969, catalogo della mostra, Milano, Galleria De Nieubourg, 21 febbraio-marzo 1969, Milano, Galleria De Nieubourg, 1969.

Milano 1969b
Luciano Fabro. Mostra personale, catalogo della mostra, Milano, Galleria De Nieubourg, 18 aprile-10 maggio 1969, Milano, Galleria De Nieubourg, 1969.

Milano 1969c
Fausto Melotti, catalogo della mostra, testo di Vincenzo Agnetti, Milano, Galleria dell'Ariete, 7 ottobre-7 novembre 1969, Milano, Galleria dell'Ariete, 1969.

Millet 1969
Catherine MILLET, *L'art conceptuel*, "Opus International", n. 15, dicembre 1969, pp. 20-23.

Morris 1969
Robert MORRIS, *Notes on Sculpture. Part IV: Beyond Objects*, "Artforum", a. VII, n. 8, aprile 1969, pp. 50-54.

Müller 1969
Gregoire MÜLLER, *Robert Morris Presents Anti-form. The Castelli Warehouse Show*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 4, febbraio 1969, pp. 29-30.

Museumjournaal 1969
Tentoonstellingen, "Museumjournaal", a XIV, n. 4, agosto 1969.

Namser 1969
C.N. [Cindy NAMSER], *In the museums. Theodoron Awards: nine young artists at the Guggenheim Museum*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 8, estate 1969, p. 56.

New York 1969a
Anti-Illusion: Procedures/Materials, catalogo della mostra, a cura di James Monte, Marcia Tucker, New York, Whitney Museum of American Art, 19 maggio-6 luglio 1969, New York, Whitney Museum of American Art, 1969.

New York 1969b
Nine Young Artists. Theodoron Awards, catalogo della mostra, a cura di Diane Waldman, Edward F. Fry, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 23 maggio-29 giugno 1969, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1969.

New York 1969c
Art in Process IV, catalogo della mostra, a cura di Elayne H. Varian, New York, Finch College Museum of Art-Contemporary Wing, 11 dicembre 1969-26 gennaio 1970, New York, Finch College Museum of Art, 1969.

Paris 1969a
Mario Merz, catalogo della mostra, intervista con Mario Merz, Paris, Galerie Sonnabend, 22 aprile-7 maggio 1969, Paris, Galerie Sonnabend, 1969.

Paris 1969b
Giovanni Anselmo, catalogo della mostra, testo di Giovanni Anselmo, Paris, Galerie Sonnabend, 3-18 ottobre 1969, Paris, Galerie Sonnabend, 1969.

Paris 1969c
Ceroli Kounellis Marotta Pascali. 4 artistes italiens plus que nature, a cura di Maurizio Calvesi, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1 ottobre-novembre 1969, Milano, Scotti, 1969.

Paris 1969d
Sixième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, catalogo della mostra, prefazione di Jacques Lassaigne, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 ottobre-2 novembre 1969, Paris, Biennale de Paris, 1969.

Pincus-Witten 1969a
Robert PINCUS-WITTEN, *Richard Serra: Slow Information*, "Artforum", a. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 34-39.

Pincus-Witten 1969b
Robert PINCUS-WITTEN, *Keith Sonnier: Materials and Pictorialism*, "Artforum", a. VIII, n. 2, ottobre 1969, pp. 39-45.

Pinto 1969
Sandra PINTO, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, Milano, D'Ars, 1969.

Pivano 1969
Fernanda PIVANO, *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani da underground a indipendenti a collettivi*, "Domus", n. 477, agosto 1969, pp. 42-49.

Plagens 1969
Peter PLAGENS, *557,087: Seattle*, "Artforum", a. VIII, n. 3, novembre 1969, pp. 64-67.

Politi 1969
Giancarlo POLITI, *Un fatto di cronaca*, "Flash Art", a. III, n. 10, marzo 1969, p. 11.

Queneau 1969
Raymond QUENEAU, *Icaro involato*, traduzione di Clara Lusignoli, Torino, Einaudi, 1969 (ed. or. 1968).

Roma 1969
*Mostra di Pino Pascal*i, catalogo della mostra, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 31 maggio-27 luglio 1969, Roma, De Luca Editore, 1969.

Rose 1969a
Arthur R. ROSE, *Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth and Weiner*, "Arts Magazine", a. XLIII, n. 4, febbraio 1969, pp. 22-23.

Rose 1969b
Barbara ROSE, *Lively Arts. Why Read Art Criticism?*, "New York Magazine", a. II, n. 9, 3 marzo 1969, pp. 44-45.

Restany 1969a
Pierre RESTANY, *Il libro bianco dell'arte totale*, traduzione di Tommaso Trini, Milano, Apollinaire, 1969.

Restany 1969b
Pierre RESTANY, *Yves Klein au Louvre*, "Domus", n. 472, marzo 1969, pp. 51-52.

Restany 1969c
Pierre RESTANY, *Paris: crise et critique du langage*, "Domus", n. 475, giugno 1969, pp. 49-51.

Russell 1969
Bertrand RUSSELL, *Unpopular Essays*, New York, Simon and Schuster, 1969 (ed. or 1951).

San Benedetto del Tronto 1969
Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea, catalogo della mostra, a cura di Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna, San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 5 luglio-28 agosto 1969, Firenze, Centro Di, 1969.

Sargentini 1969
FF. SS. [Fabio SARGENTINI], *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, "Cartabianca", n. 5, maggio 1969, pp. 29-36.

Schjeldahl 1969a
Peter SCHJELDAHL, *New York Letter*, "Art International", a. XIII, n. 6, estate 1969, pp. 64-69.

Schjeldahl 1969b
Peter SCHJELDAHL, *New York Letter*, "Art International", a. XIII, n. 7, settembre 1969, pp. 70-73.

Seattle 1969
557,087, catalogo della mostra, a cura di Lucy R. Lippard, Seattle, Seattle Art Museum, 5 settembre-5 ottobre 1969, Seattle, Seattle Art Museum, 1969.

Siegelaub 1969a
January 5–31, 1969, catalogo della mostra, a cura di Seth Siegelaub, 5-31 gennaio 1969, New York, Seth Siegelaub, 1969.

Siegelaub 1969b
One Month, catalogo della mostra, a cura di Seth Siegelaub, 1-31 marzo 1969, New York, Seth Siegelaub, 1969.

Siegelaub 1969c
July, August, September, 1969 / Juillet, Août, Septembre, 1969 / Juli, August, September 1969, catalogo della mostra, a cura di Seth Siegelaub, luglio-settembre 1969, New York, Seth Siegelaub, 1969.

Siegelaub-Harrison 1969
Seth SIEGELAUB intervistato da Charles HARRISON, *On exhibitions and the world at large*, "Studio International", a. CLXXVIII, n. 917, dicembre 1969, pp. 202-203.

Smithson 1969a
Robert SMITHSON, *Aerial Art*, "Studio International", a. CLXXVII, n. 910, aprile 1969, pp. 180-181.

Smithson 1969b
Robert SMITHSON, *Incidents of Mirror – Travel in the Yucatan*, "Artforum", a. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 28-33.

Sommer 1969
Ed SOMMER, *Prospect 68 and Kunstmarkt 68*, "Art International", a. XIII, n. 2, febbraio 1969, pp. 32-36.

Stampa 1969
Collaborazione tra Comune e privati per costruire il Centro direzionale?, "La Stampa", a. CIII, n. 119, 22 maggio 1969, p. 4.

Surrealismo 1969
Dal Surrealismo alle correnti più recenti, introduzione di Roberto Tassi, Milano, Fabbri, 1969 ("I Maestri del Colore. Storia della pittura", vol. XXVII, 278).

Sydhoff 1969
Beate SYDHOFF, *Stoccoloma: i bambini invadono il museo*, "Domus", n. 473, aprile 1969, pp. 46-47.

Time 1969
High priest of danger, "Time", 2 maggio 1969, p. 36.

Torino 1969a
New-Dada e Pop Art newyorkesi, catalogo della mostra, a cura di Luigi Mallè, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2 aprile-4 maggio 1969, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1969.

Torino 1969b
Anno '60. Angeli Festa Lo Savio Schifano Uncini, catalogo della mostra, presentazione di Marisa Volpi, Torino, Galleria Christian Stein, 29 aprile-maggio 1969, Torino, Christian Stein, 1969.

Torino 1969c
Picabia. Opere dal 1917 al 1950, catalogo della mostra, presentazione di Maurizio Fagiolo, Torino, Galleria Notizie, 10 ottobre-15 novembre 1969, Torino, Notizie 1 / 2, 1969.

Torino 1969d
Max Ernst, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 21 ottobre-22 novembre 1969, Torino, Galleria Galatea, 1969.

Torino 1969e
Yves Klein, catalogo della mostra, testi di Yves Klein, Pierre Restany, Paul Wember, Torino, Galleria Martano, novembre-dicembre 1969, Torino, Martano, 1969 ("Documenti Martano / due", n. 21).

Trini 1969a
Tommaso TRINI, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, "Domus", n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

Trini 1969b
Tommaso TRINI, *Uno, due, tre, mille pianeti freschi*, "Domus", n. 470, gennaio 1969, p. 52.

Trini 1969c
Tommaso TRINI, *L'immaginazione conquista il terrestre*, "Domus", n. 471,febbraio 1969, pp. 43-51.

Trini 1969d
Tommaso TRINI, *"La linea Manzoni"*, "Qui Arte Contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 30-33.

Trini 1969e
Tommaso TRINI, *Opus actualités. Italie*, "Opus International", nn. 10-11, aprile 1969, pp. 138-140.

Trini 1969f
Tommaso TRINI, *Mostre*, "Domus", n. 474, maggio 1969, p. 43.

Trini 1969g
Tommaso TRINI, *Oh, le belle mostre*, "Domus", n. 476, luglio 1969, pp. 45-48.

Trini 1969h
Tommaso TRINI, *Trilogia del creator prodigo*, "Domus", n. 478, settembre 1969, pp. 47-55.

Trini 1969i
Tommaso TRINI, *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, "Domus", n. 480, novembre 1969, pp. 49-50.

Trucchi 1969
Lorenza TRUCCHI, *Appunti per Fontana*, "Qui Arte Contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 20-21.

Volpi 1969a
Marisa VOLPI, *Luciano Fabro*, "Flash Art", a. III, n. 11, maggio 1969, p. 3.

Volpi 1969b
Marisa VOLPI, *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, Bologna, Cappelli, 1969 ('Arte dopo il 1945', 1).

Wasserman 1969
Emily WASSERMAN, *New York*, "Artforum", a. VIII, n. 1, settembre 1969, pp. 56-61.

Altarocca 1969-1970
Claudio ALTAROCCA, *L'inconscio e gli oggetti*, "D'Ars Agency", a. XI, n. 48-49, novembre 1969-aprile 1970, pp. 170-179.

Müller 1969-1970a
Grégoire MÜLLER, *Michael Heizer*, "Arts Magazine", a. XLIV, n. 3, dicembre 1969-gennaio 1970, pp. 42-45.

Müller 1969-1970b
G.M. [Grégoire MÜLLER], *In the museums. Art in Process IV*, "Arts Magazine", a. XLIV, n. 3, dicembre 1969-gennaio 1970, pp. 55-56.

Accame 1970
Giovanni Maria ACCAME, *Munari, Castellani, Mari*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 34-37.

Agnetti 1970
Vincenzo AGNETTI (a cura di), *Gli achromes di Piero Manzoni*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1970.

Albert-Levin 1970
Marc ALBERT-LEVIN, *Tour de farce*, Paris, J.-J. Pauvert, 1970.

Alquié 1970
Ferdinand ALQUIÉ, *Filosofia del surrealismo*, traduzione di Luigi Primicile Carafa, introduzione di Angelo Trimarico, Salerno, Rumma editore, 1970 (ed. or. 1956).

Andover 1970
Douglas Huebler, catalogo della mostra, testi di Douglas Huebler, Andover, Mass., Phillips Academy, Addison Gallery of American Art, 8 maggio-14 giugno 1970, Andover, Addison Gallery of American Art, 1970.

Andre 1970
Carl ANDRE, *Questiones et réponses*, "VH 101", n. 1, primavera 1970, pp 104-107.

APG 1970
APG, *inn$_{7}$o*, "Studio International", a. CLXXX, n. 927, novembre 1970, pp. 203-206.

Argan 1970
Giulio Carlo ARGAN, *Rayograph. Man Ray e Dada New York*, Torino, Martano, 1970 ("Nadar", 4).

Ashton 1970
Dore ASHTON, *New York commentary*, "Studio International", a. CLXXX, n. 927, novembre 1970, pp. 200-202.

Baj-Melotti-Paolini 1970
Tre testimonianze. Fausto Melotti, Enrico Baj, Giulio Paolini, "NAC", n. 31, 15 febbraio 1970, pp. 24-26.

Baker 1970
Elizabeth C. BAKER, *Pickets on Parnassus*, "Art News", a. LXIX, n. 5, settembre 1970, pp. 30-33.

Bandini 1970a
Mirella BANDINI, *La 3ª Biennale di Bologna*, "Gala", n. 41, aprile 1970, pp. 40-42.

Bandini 1970b
Mirella BANDINI, *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, "NAC", n.s., n. 1, ottobre 1970, p. 16.

Barilli 1970
Renato BARILLI, *Video-recording a Bologna*, "Marcatrè", nn. 58-59-60 (3-4-5), luglio 1970, pp. 136-145.

Barilli-Caramel-Fossati 1970
Renato BARILLI, Luciano CARAMEL, Paolo FOSSATI, *Processo alla Biennale*, "NAC", n.s., n. 1, ottobre 1970, pp. 5-9.

Barry 1970
Robert BARRY, *[Senza titolo]*, a cura di Germano Celant, Pier Luigi Pero, Torino, Sperone editore, 1970.

Battcock 1970a
Gregory BATTCOCK, *Informative Exhibition at the Museum of Modern Art*, "Arts Magazine", a. XLIV, n. 8, estate 1970, pp. 24-27.

Battcock 1970b
Gregory BATTCOCK, *Art and Politics at Venice: A Disappointing Biennale*, "Arts Magazine", a. XLV, n. 1, settembre-ottobre 1970, pp. 22-26.

Belin 1970
Nicole-Edith BELIN, *La jeune avant-garde italienne à Lucerne. Une froideur esthétique*, "La Tribune de Genéve", 24 giugno 1970.

Bernardi 1970
Marziano BERNARDI, *Sconcertante l'Arte Povera*, "La Stampa", a. CIV, n. 120, 13 giugno 1970, p. 8.

Bochner 1970
Mel Bochner, *Excerpts From Speculation (1967-1970)*, "Artforum", a. VIII, n. 9, maggio 1970, pp. 70-73.

BolaffiArte 1970
Arte Povera a Torino, "Bolaffi Arte", a. I, n. 2, estate, 59-60.

Bologna 1970
3a biennale internazionale della giovane pittura Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni, catalogo della mostra, a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani, Tommaso Trini, Bologna, Museo Civico, 31 gennaio-28 febbraio 1970, Bologna, Edizioni Alfa, 1970.

Bonito Oliva 1970a
Achille Bonito Oliva, *La chiffre de l'homme*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 30-33.

Bonito Oliva 1970b
Achille Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, "Marcatrè", n. 56 (1), 1970, pp. 70-82.

Bonito Oliva 1970c
Achille Bonito Oliva, *Diario critico: l'ideologia della asimmetria; l'America della terra e dell'Anti-oggetto*, "Metro", n. 16-17, agosto 1970, pp. 50-56.

Bonito Oliva 1970d
Achille Bonito Oliva, *"Amore mio": i segni della presenza*, "Domus", n. 490, settembre 1970, pp. 46-47.

Buren 1970
Daniel Buren, *Beware!*, "Studio International", a. CLXXIX, n. 920, marzo 1970, pp. 100-104.

Buzzati 1970a
Dino Buzzati, *L'abbecedario dei passeri. Alla galleria torinese d'arte moderna*, "Corriere della Sera", 13 giugno 1970, p. 5.

Buzzati 1970b
Dino Buzzati, *Sorpresa a Venezia. Oggi si inaugura la Biennale*, "Corriere della Sera", 24 giugno 1970, p. 3.

Casati-Ponzio 1970
Cesare Casati, Emanuele Ponzio, Il night più piccolo, "Domus", n. 491, ottobre 1970, pp. 29-31.

Catalano 1970
Tullio Catalano, *Paolini*, "Flash Art", n. 16, febbraio 1970, p. 10.

Celant 1970a
Germano CELANT, *Cronache di disegno industriale*, "Casabella", a. XXXIV, n. 344, gennaio 1970, pp. 28-32.

Celant 1970b
Germano CELANT (a cura di), *Bruce Nauman*, "Casabella", a. XXXIV, n. 345, febbraio 1970, pp. 38-41.

Celant 1970c
Germano CELANT, *Inciso*, "Casabella", a. XXXIV, n. 345, febbraio 1970, p. 41.

Celant 1970d
Germano CELANT, *Archivio. Dennis Oppenheim*, "Casabella", a. XXXIV, n. 346, marzo 1970, pp. 42-44.

Celant 1970e
Germano CELANT, *Per una critica acritica*, "Sipario", n. 287, marzo 1970, pp. 19-20.

Celant 1970f
Germano CELANT, *Conceptual art (part one)*,"Casabella", a. XXXIV, n. 347, aprile 1970, pp. 42-49.

Celant 1970g
Germano CELANT, *Arte come forza-lavoro*, "Casabella", a. XXXIV, n. 349, giugno 1970, pp. 12, 16, 18, 35-36.

Celant 1970h
Germano CELANT, *Un'ora per vederla, un'ora per dimenticarla. La Biennale di Venezia*, "Casabella", a. XXXIV, nn. 350-351, luglio-agosto 1970, pp. 7-8.

Celant 1970i
Germano CELANT, *Per una critica acritica*, "NAC", n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30.

Chroniques 1970
Turin, "Chroniques de l'art vivant", n. 13, agosto-settembre 1970, p. 10.

Comi 1970
Ricky COMI, *L'eurodomus 3: il telemuseo di Trini*, "Metro", n. 16-17, agosto 1970, pp. 294-296.

Concept Art 1970
Zehn Fragen zur Concept Art, "Magazin Kunst", a. X, n. 38, secondo quarto del 1970, pp. 1769-1773.

Corriere 1970
L'"anti-biennale" di Nuova York, "Corriere della Sera", 27 luglio 1970, p. 3.

Crispolti 1970
Enrico CRISPOLTI, *Petit dossier de la figuration nouvelle en Italie*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 45-66.

Del Guercio 1970
Antonio DEL GUERCIO, *Conditions et contradictions*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 67-68.

Develing 1970
Enno DEVELING, *Sculpture as place*, "Art and artists", a. V, n. 8, novembre 1970, pp. 18-21.

Diacono 1970
Mario DIACONO, *Materia – destruttura*, "Collage", n. 9, dicembre 1970, pp. 6-21.

Domingo 1970
W.D. [Willis DOMINGO], *Giorgio Griffa at Sonnabend*, "Arts Magazine", a. XLIV, n. 7, maggio 1970, p. 59.

Domus 1970
s.a. [Tommaso TRINI], *Il telemuseo*, "Domus", n. 488, luglio 1970, pp. 10-12.

Donne 1970
Donne confidenziale. Due occhi "con", "Stampa Sera", a. CII, n. 225, 29-30 ottobre 1970, p. 3.

Dorfles 1970a
Gillo DORFLES, *Milan Turin Rome*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 16-17.

Dorfles 1970b
Gillo DORFLES, *Beyond Painting. Afterthoughts on an exhibition held last year at San Benedetto del Tronto*, "Art International", a. XIV, n. 7, 20 settembre 1970, pp. 71-73.

Dottor X 1970
Il dottor X, *Con l'aiuto delle lenti a contatto si guida tranquilli e in sicurezza. Il parere del medico: non esistono controindicazioni*, "La Stampa", a. CIV, n. 237, 4 novembre 1970, p. 26.

Dragone 1970a
Angelo DRAGONE, *Ammucchiano sassi e li chiamano arte. Una stravagante mostra a Torino*, "Stampa Sera", a. CII, n. 117, 11-12 giugno 1970, p. 3.

Dragone 1970b
Angelo DRAGONE, *L'arte "povera". Una manifestazione artistica d'avanguardia*, "Illustrato Fiat", a. XVIII, n. 6-7, giugno-luglio 1970, pp. 12-13.

Fagiolo Dell'Arco 1970
Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Progetti di Melotti 1932-1936*, Torino, Martano, 1970 ("Nadar", 5).

Flash Art 1970
Conceptual Art Arte Povera Land Art, "Flash Art", n. 20, novembre-dicembre 1970, p. 4.

Fossati 1970
Paolo FOSSATI (a cura di), *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, Torino, Einaudi, 1970 ("Einaudi Letteratura", 5).

Francalanci 1970
Ernesto Luciano FRANCALANCI, *Milano e Venezia*, "Art International", a. XIV, n. 6, estate 1970, pp. 118-122.

Gilbert & George 1970a
GILBERT & GEORGE, *To Be With Art Is All We Ask*, London, Art for All, 1970.

Gilbert & George 1970b
GILBERT & GEORGE, *Two Text Pages Describing Our Position*, London, Art for All, 1970.

Gilbert & George 1970c
GILBERT & GEORGE, *The Words of the Sculptors*, London, Art for All, 1970.

Guggenheim 1970
On the Future of Art, a cura del Solomon R. Guggenheim Museum, introduzione di Edward F. Fry, testi di Arnold J. Toynbee, Louis I. Kahn, Annette Michelson, B.F. Skinner, James Seawright, J.W. Burnham, Herbert Marcuse, New York, The Viking Press, 1970.

H.-Z. 1970
L. H.-Z., *Konzept–Kunst / Ars povera*, "Nidwaldner Volksblatt", 10 giugno 1970.

Henry 1970a
G.H. [Gerrit HENRY], *Reviews and Previews. Giorgio Griffa*, "Art News", a. LXIX, n. 4, estate 1970, pp. 16, 22.

Henry 1970b
G.H. [Gerrit HENRY], *Reviews and Previews. Mario Merz*, "Art News", a. LXIX, n. 4, estate 1970, p. 64.

Honnef 1970
Klaus HONNEF, *Concept Art,* "Magazin Kunst, a. X, n. 38, secondo quarto 1970, pp. 1759-1768.

Huebler 1970
Douglas HUEBLER, *Durata / Duration*, a cura di Germano Celant, Pierluigi Pero, Torino, Sperone editore, 1970.

Ithaca 1970
Earth Art, catalogo della mostra, a cura di Willoughby Sharp, Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio-6 marzo 1969, Ithaca, Cornell University, 1970.

Judd 1970
Donald JUDD, *Aspects of Flavin*, "Art and Artists", a. IV, n. 12, marzo 1970, pp. 48-49.

Karshan 1970a
[Donald KARSHAN], *The Seventies: Post-Object art*, "Flash Art", n. 18, maggio-giugno 1970, p. 3.

Karshan 1970b
Donald KARSHAN, *The seventies: post-object art*, "Studio International", a. CLXXX, n. 925, settembre 1970, pp. 69-70.

Kirili 1970
Alain KIRILI, *Passage du concept comme forme d'art aux travaux d'analyse*, "VH 101", n. 3, autunno 1970, pp. 38-45.

Kneubühler 1970a
Theo KNEUBÜHLER, *Die junge italienische Avantgarde. Zur kommenden Ausstellung im Luzerner Kunstmuseum*, "Luzerner Neueste Nachrichten", n. 120, 27 maggio 1970.

Kneubühler 1970b
Theo KNEUBÜHLER, *Ein Lernprozess durch Kunst. Ausstellung der jungen italienischen Avantgarde im Kunstmuseum Luzern*, "Luzerner Neueste Nachrichten", 1 giugno 1970.

Kneubühler 1970c
Theo KNEUBÜHLER, *Alternative zur Technologie*, "Sonntags Journal", a. XXXI, n. 20, 13-14 giugno 1970.

Kosuth 1970
Joseph KOSUTH, *Function, Funzione, Fonction, Foncion, Funktion*, a cura di Germano Celant, Pierluigi Pero, traduzioni di G. Ceruti, B. Gabriele, C. Scaglia, M. Bonino, Torino, Sperone editore, 1970.

Kramer 1970
Hilton KRAMER, *Art: Xerophilia Rages Out of Control*, "The New York Times", a. CXIX, n. 40.985, 11 aprile 1970, p. 27.

Lambert 1970
Jean-Clarence LAMBERT, *Italie 1970*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, p. 15.

Lippard 1970a
Lucy R. LIPPARD (a cura di), *Groups*, "Studio International", a. CLXXIX, n. 920, marzo 1970, pp. 93-99.

Lippard 1970b
Lucy R. LIPPARD, *The Art Workers' Coalition: not a history*, "Studio Internatioanl", a. CLXXX, n. 927, novembre 1970, pp. 171-174.

Living Theatre 1970
LIVING THEATRE, *Paradise Now*, testo di Julian Beck, Judith Malina, a cura di Franco Quadri, Torino, Einaudi, 1970 ('Einaudi Letteratura', 13).

Lonzi 1970
Carla LONZI, *La critica è potere*, "NAC", n.s., n. 3, dicembre 1970, pp. 5-6.

Love, S.J. 1970
Joseph P. LOVE, S.J., *The Tenth Tokyo Biennale of Contemporary Art*, "Art International", a. XIV, n. 6, estate 1970, pp. 70-74.

Luzern 1970
Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantagarde, catalogo della mostra, a cura di Jean-Christophe Ammann, Lucerna, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio 1970, Luzern, Kunstgesellschaft Luzern, 1970.

Mallè 1970
Luigi MALLÈ, *I musei civici di Torino. Acquisti e doni 1966-1970*, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1970.

Marandel 1970
J. Patrice MARANDEL, *Lettre de New York*, "Art International", a. XIV, n. 10, natale 1970, pp. 71-74.

Marchiori 1970
Giuseppe MARCHIORI, *Le molte polemiche confermano la vitalità della Biennale dell'Arte*, "La Stampa", a. CIV, n. 142, 15 luglio 1970, p. VII.

Merz 1970
Mario MERZ, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1970*, a cura di Germano Celant, Pier Luigi Pero, Torino, Sperone, 1970.

Micacchi 1970a
Dario MICACCHI, *La nostra arte non coprirà l'aggressione militare. Il "no" degli artisti americani alla Biennale di Venezia del 1970*, "L'Unità", 23 giugno 1970, p. 8.

Micacchi 1970b
Dario Micacchi, *Una Biennale da bancarotta. Squallida "vernice" a Venezia dell'edizione 1970*, "L'Unità", 25 giugno 1970, p. 10.

Milano 1970a
Piero Manzoni, catalogo della mostra, introduzione di Daniela Palazzoli, Milano, Galleria Blu, gennaio 1970, Milano, Galleria Blu, 1970.

Milano 1970b
Pistoletto, catalogo della mostra, introduzione di Tommaso Trini, Milano, Galleria dell'Ariete, 24 marzo-21 aprile 1970, Milano, Galleria dell'Ariete, 1970.

Millet 1970a
Catherine MILLET, *L'art conceptuel*, "Chroniques de l'art vivant", n. 7, gennaio 1970, pp. 26-27.

Millet 1970b
Catherine MILLET, *Avant-gardes à Turin*, "Les lettres françaises", n. 1343, 15-21 luglio 1970, pp. 24-25.

Millet 1970c
Catherine MILLET, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, "VH 101", n. 3, autunno 1970, 3-21.

Millet 1970d
Catherine MILLET, *Concept-théorie*, "Flash Art", n. 20, novembre-dicembre 1970, p. 2.

Millet 1970e
Catherine MILLET, *Bernar Venet*, "Flash Art", n. 20, novembre-dicembre 1970, p. 9.

Millet 1970f
Catherine MILLET, *Bernar Venet: la fonction didactique de l'art conceptuel*, "Art International", a. XIV, n. 10, natale 1970, pp. 37-39.

Monnier 1970
Jacques MONNIER, *Un art pauvre pour tous les yeux*, "Tribune de Lausanne. Le Matin", 21 gennaio 1970.

Montepulciano 1970
Amore mio, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno – 25 ottobre 1970, Firenze, CentroDi, 1970.

Morris 1970
Robert MORRIS, *Some Notes on Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*, "Artforum", a. VIII, n. 8, aprile 1970, pp. 62-66.

Müller 1970
Robert MÜLLER, *Junge italienische Avantgarde. Neue Ausstellung im Kunstmuseum*, "AZ Aargauer Zeitung", 1 giugno 1970.

Munari 1970
Bruno MUNARI, *Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*, Milano, Rank Xerox, 1970.

Namser 1970
Cindy NAMSER, *An Interview with Stephen Kaltenbach*, "Artforum", a. IX, n. 3, novembre 1970, pp. 47-53.

Natali 1970a
Aurelio NATALI, *Lo spazio dell'arte*, "NAC", n. 32, 1 marzo 1970, pp. 5-6.

Natali 1970b
Aurelio NATALI, *Se la critica tace*, "NAC", n.s., n. 2, novembre 1970, pp. 4-5.

New York 1970a
Robert Morris, catalogo della mostra, a cura di Marcia Tucker, New York, Whitney Museum of American Art, 9 aprile-31 maggio 1970, New York, The Whitney Museum of American Art, 1970.

New York 1970b
Conceptual Art and Conceptual Aspects, catalogo della mostra, a cura di Donald Karshan, New York, The New York Cultural Center, 10 aprile-25 agosto 1970, New York, The New York Cultural Center, 1970.

New York 1970c
Using Walls (Indoors), catalogo della mostra, a cura Susan Tumarkin Goodman, New York, The Jewish Museum, 13 maggio-21 giugno 1970, New York, The Jewish Museum, 1970.

New York 1970d
Using Walls (Outdoors), catalogo della mostra, a cura di Susan Tumarkin Goodman, introduzione di Dore Ashton, New York, The Jewish Museum, 13 maggio-21 giugno 1970, New York, The Jewish Museum, 1970.

New York 1970e
Information, catalogo della mostra, a cura di Kynaston McShine, New York, Museum of Modern Art, 2 luglio-20 settembre 1970, New York, The Museum of Modern Art, 1970.

New York 1970f
Software, catalogo della mostra, a cura di Jack Burnham, New York, The Jewish Museum, 16 settembre-8 novembre 1970; Washington DC, Smithsonian Institution, 16 dicembre 1970-14 febbraio 1971, New York, The Jewish Museum, 1970.

New York 1970g
Carl Andre, catalogo della mostra, a cura di Diane Waldman, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 29 settembre-22 novembre 1970, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970.

Paolini 1970
Giulio Paolini, "Flash Art", n. 18, maggio-giugno 1970, p. 5.

Paris 1970
Concept-Théorie, catalogo della mostra, introduzione di Catherine Millet, Paris, Galerie Daniel Templon, 3-21 novembre 1970, Paris, Éditions Daniel Templon, 1970.

Penone 1970
Giuseppe Penone, "Aktionsraum 1. Information", n. 21, 1970.

Picard 1970
Lil PICARD, *Protest and Rebellion*, "Arts Magazine", a. XLIV, n. 7, maggio 1970, pp. 18-24.

Pincus-Witten 1970
Robert PINCUS-WITTEN, *New York*, "Artforum", a. IX, n. 1, settembre 1970, pp. 75-77.

Pistoletto 1970
Michelangelo PISTOLETTO, *L'uomo nero. Il lato insopportabile*, Salerno, Rumma editore, 1970.

Politi 1970
[Giancarlo POLITI], *Vitalità del negativo*, "Flash Art", n. 20, novembre-dicembre 1970, p. 12.

Popper 1970
Frank POPPER, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, traduzione di Graziella Giordano, Torino, Einaudi, 1970 (ed. or. Paris 1967).

Prato 1970
Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950/70, catalogo della mostra, a cura di Giorgio De Marchis, Sandra Pinto, Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970, Firenze, Centro Di, 1970.

Princeton 1970
American Art Since 1960, catalogo della mostra, a cura di Sam Hunter, Princeton, Princeton University, The Art Museum, 6-27 maggio 1970, Princeton, The Art Museum, 1970.

Quadri 1970
Franco QUADRI, *Le sperimentazioni di Pistoletto*, "NAC", n.s., n. 3, dicembre 1970, p. 34.

Raffa 1970
Piero RAFFA, *Consigli minimi alla critica*, "NAC", n.s., n. 3, dicembre 1970, p. 7.

Ray 1970
Man RAY, *Oggetti d'affezione*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1970 ("Einaudi letteratura", 11).

Restany 1970a
Pierre RESTANY, *"Pauvre Jeunesse!". "4 Italiens plus que nature"*, "Domus", n. 482, gennaio 1970, pp. 47-54.

Restany 1970b
Pierre RESTANY, *Art Concepts from Europe*, "Domus", n. 487, giugno 1970, p. 48.

Restany 1970c
Pierre RESTANY, *New York 1970: lutte contre la montre*, "Domus", n. 487, giugno 1970, pp. 44-51.

Restany 1970d
Pierre RESTANY, *Venezia: la Biennale al vernissage*, "Domus", n. 489, agosto 1970, pp. 43-49.

Restany 1970e
Pierre RESTANY, *Bernar Venet*, "Domus", n. 491, ottobre 1970, pp. 46-49.

Ritter 1970
Ferdinando RITTER, *Lo pseudocapitale. Con un saggio di Ezra Pound economista*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1970.

Roma 1970
Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971, Firenze, Centro Di, 1971.

Rose 1970
Barbara ROSE, *The Lively Arts: Out of the Studios, On to the Barricades*, "New York Magazine", a. III, n. 32, 10 agosto 1970, pp. 54-57.

Rosenberg 1970
Harold ROSENBERG, *The Art World. De-aestheticization*, "The New Yorker", 24 gennaio 1970, pp. 62-67.

Sanguineti 1970
Edoardo SANGUINETI, *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*, Torino, Einaudi, 1970 ('Einaudi Letteratura', 6).

Schjeldahl 1970
Peter SCHJELDAHL, *Don't Just Stand There – Read!*, "The New York Times", a. CXIX, n. 41.105, 9 agosto 1970, p. D17.

Schönenberger 1970
Gualtiero SCHÖNENBERGER, *Le profezie*, "NAC", n. 31, 15 febbraio 1970, pp. 18-20.

Seelmann-Eggebert 1970
Ulrich SEELMANN-EGGEBERT, *Junge italienische Avantgarde. "Processi di pensiero visualizzati" im Kunstmuseum Luzern*, "National Zeitung. Morgenausgabe", 27 giugno 1970.

Shapiro 1970
David SHAPIRO, *Mr. Processionary at the Conceptacle*, "Art News", a. LXIX, n. 5, settembre 1970, pp. 58-61.

Siegel 1970
Jeanne SIEGEL, *Carl Andre: artworker*, "Studio International", a. CLXXX, n. 927, novembre 1970, pp. 175-179.

Siegelaub 1970
Seth SIEGELAUB (a cura di), [*July/August 1970*,] "Studio International", a. CLXXX, n. 924, luglio-agosto 1970, pp. 1-45.

Siegelaub-Claura 1970
Seth SIEGELAUB, Michel CLAURA (a cura di), *18 Paris IV.70*, catalogo della mostra, Parigi, Seth Siegelaub, aprile 1970. New York, International General, 1970.

Sinisi 1970
Silvana SINISI, *Montepulciano: itinerari per una esperienza soggettiva*, "Marcatrè", nn. 58-60 (3-5), giugno-luglio 1970, pp. 152-165.

Smithson 1970
Robert SMITHSON, *Incidents of mirror*, "Collage", n. 9, dicembre 1970, pp. 22-29.

Spiteris 1970
Tony SPITERIS, *A Venezia comparate le avanguardie estetiche*, "D'Ars Agency", a. XI, n. 51-52, luglio-novembre 1970, pp. 36-47.

Staber 1970
Margit STABER, *Prospecta – Kunstmarkt 1969*, "Art International", a. XIV, n. 1, 20 gennaio 1970, pp. 65-70.

Stampa 1970a
"Sono miope non trovo marito" Riceve sessanta offerte di nozze, "La Stampa", a. CIV, n. 59, 24 marzo 1970, p. 5.

Stampa 1970b
In auto: lenti a contatto o occhiali?, a. CIV, n. 199, "La Stampa", 20 settembre 1970, p. 4.

Tagblatt 1970
Die gefährliche Spannung im Kunsthaus, "Luzerner Tagblatt/Zuger Tagblatt", 29 giugno 1970.

Tokyo 1970
Between man and matter. Tokyo Biennale '70, catalogo della mostra, a cura di Yusuke Nakahara, Tokyo, Tokyo Metropolitan Art Gallery, 10-30 maggio 1970, Kyoto, Kyoto Municipal Art Museum, 6-28 giugno 1970, Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15-26 luglio 1970, Tokyo, The Mainichi Newspapers / The Japan International Art Promotion Association, 1970.

Torino 1970a
Lucio Fontana, catalogo della mostra, a cura di Aldo Passoni, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 5 febbraio-28 marzo 1970, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1970.

Torino 1970b
Giulio Paolini: Vedo, catalogo della mostra, presentazione di Marisa Volpi Orlandini, Torino, Galleria Notizie, 18 febbraio-20 marzo 1970, Torino, Notizie, 1970.

Torino 1970c
Conceptual Art Arte Povera Land Art, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1970.

Torino 1970d
Yves Klein, catalogo della mostra, a cura di Aldo Passoni, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2-31 dicembre 1970, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1970.

Trini 1970a
Tommaso TRINI, *Mostre d'inverno a Milano, a Roma, a Napoli*, "Domus", n. 483, febbraio 1970, pp. 51-52.

Trini 1970b
Tommaso TRINI, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, "Domus", n. 484, marzo 1970, pp. 51-54.

Trini 1970c
Tommaso TRINI, *L'integration elitaire*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, p. 44.

Trini 1970d
Tommaso TRINI, *Mostre a Torino, Roma, Milano*, "Domus", n. 486, maggio 1970, pp. 51-54.

Trini 1970e
Tommaso TRINI, *Colori corali*, "Domus", n. 487, giugno 1970, pp. 50-51.

Trini 1970f
Tommaso TRINI, *Contro il mal di Biennale*, "Domus", n. 487, giugno 1970, pp. 52-54.

Trini 1970g
Tommaso TRINI, *Die totale Information*, "Domus", n. 489, agosto 1970, pp. 49-50.

Trini 1970h
Tommaso TRINI (a cura di), *Deflorilegio: Critica, ultime battute*, "NAC", n.s., n. 1, ottobre 1970, p. 31.

Trini 1970i
Tommaso TRINI, *Mostre a Milano*, "Domus", n. 492, novembre 1970, p. 55-59.

Trini 1970l
Tommaso TRINI, *Bello e Basta, Lo Zoo*, "Domus", n. 492, novembre 1970, pp. 60-61.

Trini 1970m
Tommaso TRINI (a cura di), *Deflorilegio: dagli artisti "concettuali"*, "NAC", n.s., n. 2, novembre 1970, p. 25.

Trini 1970n
Tommaso TRINI, *Arte povera, land art, conceptual art: l'opera sparita e diffusa*, "Arte illustrata", a. III, nn. 34-35-36, ottobre-novembre-dicembre 1970, pp. 40-55.

Valeriani 1970
Luisa VALERIANI, *Dada Zurigo. Ball e il Cabaret Voltaire*, Torino, Martano, 1970 ("Nadar", 1).

Vancouver 1970
955,000, catalogo della mostra, a cura di Lucy R. Lippard, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 13 gennaio-8 febbraio 1970, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1970.

Venet 1970
Bernar VENET, *Venet*, "Flash Art", n. 18, maggio-giugno 1970, p. 17.

Venezia 1970
La Biennale di Venezia. 35a Biennale internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia, Giardini della Biennale, 24 giugno-25 ottobre 1970, Venezia, Stamperia di Venezia, 1970.

Vergine 1970a
Lea VERGINE, *Les groupes "gestaltiques"*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 24-29.

Vergine 1970b
Lea VERGINE (a cura di), *Italy. The artists and their opinions*, "Art and artists", a. V, n. 3, giugno 1970, pp. 24-25.

Vergine 1970c
Lea VERGINE, *Tra manierismo e masochismo*, "NAC", n.s., n. 2, novembre 1970, pp. 7-8.

Vinca Masini 1970a
Lara VINCA MASINI, *Lo spazio – oltre*, "NAC", n. 31, 15 febbraio 1970, pp. 12-13.

Vinca Masini 1970b
Lara VINCA MASINI, *Arte in USA*, "NAC", n. 38, 1 giugno 1970, p. 9.

Vinca Masini 1970c
Lara VINCA MASINI, *Due decenni in Italia. A Prato*, "NAC", n.s., n. 3, dicembre 1970, p. 15.

Vincitorio 1970
F.V. [Francesco VINCITORIO], *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, "NAC", n. 37, 15 maggio 1970, p. 28.

Volpi Orlandini 1970a
Marisa VOLPI ORLANDINI, *L'art pauvre*, "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 38-43.

Volpi Orlandini 1970b
Marisa VOLPI ORLANDINI, *Critici si nasce*, "NAC", n.s., n. 3, dicembre 1970, pp. 4-5.

Weiner 1970
Lawrence WEINER, *Tracce/Traces*, a cura di Germano Celant, Pierluigi Pero, Torino, Sperone editore, 1970.

Weiner-Buren-Bochner-LeWitt 1970
Lawrence WEINER, Daniel BUREN, Mel BOCHNER, Sol LEWITT, *Documentation in Conceptual Art*, a cura di Gregory Battcock, "Arts Magazine", a. XLIV, n. 6, aprile 1970, pp. 42-45.

Wilson 1970
William S. WILSON, *Fiat Lux: Dan Flavin*, "Art News", a. LXVIII, n. 9, gennaio 1970, pp. 48-51.

Andover 1971
Formulation, a cura di Christopher C. Cook, Andover, Mass., Phillips Academy, Addison Gallery of American Art, 8 gennaio-14 febbraio 1971, Andover, Addison Gallery of American Art, 1971.

Arnhem 1971
Sonsbeek '71. Sonsbeek buiten de perken, catalogo della mostra, a cura di Wim Beeren, Arnhem, Park Sonsbeek, 19 giugno-15 agosto 1971, 2 voll., Arnhem, Centrum Park Sonsbeek, 1971.

Barilli 1971
Renato BARILLI, *A propos de l'exposition de Turin*, "Opus International", n. 23, marzo 1971, pp. 11-17.

Belgrado 1971
Persona, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Belgrado, Bitef, Festival internazionale del teatro di Belgado, 10 settembre 1971, Firenze, Centro Di, 1971.

Blok 1971
Cor BLOK, *Sonsbeek '71*, "Art International", a. XV, n. 9, novembre 1971, pp. 47-49.

Bonito Oliva 1971
Achille BONITO OLIVA, *Il territorio magico*, Firenze, Centro Di, 1971.

Borgeaud 1971a
Bernard BORGEAUD, *Reports. Paris*, "Arts Magazine", a. XLV, n. 3, dicembre 1970-gennaio 1971, p. 46.

Borgeaud 1971b
Bernard Borgeaud, *Reports. Paris*, "Arts Magazine", a. XLV, n. 4, febbraio 1971, p. 49.

Brunetti 1971
Fabrizio Brunetti, *Christo si è fermato a Boboli*, "Casabella", a. XXXV, n. 356, maggio 1971, pp. 53-54.

Burnham 1971
Jack Burnham, *The Structure of Art*, New York, George Braziller, 1971.

Calas-Calas 1971
Nicolas Calas, Elena Calas, *Icons and Images of the Sixties*, New York, E.P. Dutton & Co., 1971.

Canaday 1971
John Canaday, *Art: A 'Documentary' at Guggenheim*, "The New York Times", 13 febbraio 1971, p. 23.

Catalano 1971
T.C. [Tullio Catalano], *Giulio Paolini*, "NAC", n.s., n. 5, maggio 1971, pp. 30-31.

Caramel 1971
Luciano Caramel, *Critica come cooperazione*, "NAC", n.s., a. II, n. 1, gennaio 1971, pp. 5-6.

Celant 1971a
Germano Celant, *Senza titolo*, "Domus", n. 496, marzo 1971, pp. 47-48.

Celant 1971b
I.D.A. [Germano Celant] (a cura di), *Sorella morte*, "Domus", n. 497, aprile 1971, pp. 52-54.

Celant 1971c
Germano Celant, *Information documentation archives*, "NAC", n.s., a. II, n. 5, maggio 1971, p. 5.

Celant 1971d
Germano Celant, *Kounellis/Prini/Pisani*, "Casabella", a. XXXV, n. 356, maggio 1971, pp. 49-51.

Celant 1971e
Germano Celant (a cura di), *Mario Merz*, "Domus", n. 499, giugno 1971, pp. 47-52.

Celant 1971f
Germano Celant, *Book as Artwork 1960/1970*, "Data", a. I, n. 1, settembre 1971, pp. 35-49.

Celant 1971g
Germano CELANT, *Sonsbeek 71*, "Domus", n. 503, ottobre 1971, pp. 50-55.

Celant 1971h
Germano CELANT, *Robert Morris. Information documentation archives*, "Qui Arte Contemporanea", n. 7, dicembre 1971, pp. 36-43.

Dragone 1971
Angelo DRAGONE, *Ritorno alla grafica. Le mostre d'arte a Torino*, "Stampa Sera", a. CIII, n. 162, 16-17 luglio 1971, p. 5.

Firpo 1971
Luigi FIRPO, *Torino. Ritratto di una città*, Torino, Ed. Tipografia torinese, 1971.

Flash Art 1971a
[*Robert Ryman*], "Flash Art", n. 22, febbraio-marzo 1971, p. 3.

Flash Art 1971b
On Kawara, "Flash Art", nn. 25-26, giugno-luglio 1971, pp. 1-2.

Fossati 1971a
Paolo FOSSATI, *Il poi viene dopo*, "NAC", n.s., a. II, n. 2, febbraio 1971, p. 4.

Fossati 1971b
Paolo FOSSATI, *La Civica Galleria d'Arte Moderna della città di Torino*, "L'uomo e l'arte", nn. 5-6, agosto-settembre 1971, pp. 21-23.

Glueck 1971a
Grace GLUECK, *Museum Presents Wide Media Range*, "The New York Timese", 12 febbraio 1971, p. 26.

Glueck 1971b
Grace GLUECK, *In India, New Ways of Seeing*, "The New York Times", 21 marzo 1971, p. D23.

Henric 1971
Jacques HENRIC, *Lettre de Paris*, "Art International", a. XV, n. 3, marzo 1971, pp. 56-59.

Honnef 1971
Klaus HONNEF, *Concept Art*, Köln, Phaidon Verlag, 1971.

Kosuth 1971a
Joseph KOSUTH, *Joseph Kosuth*, "Flash Art", n. 22, febbraio-marzo 1971, p. 2.

Kosuth 1971b
Joseph KOSUTH, *Tre risposte di Kosuth a quattro domande di Restany*, "Domus", n. 498, maggio 1971, pp. 53-54.

Levine 1971
Les LEVINE, *The information fall-out*, "Studio International", a. CLXXXI, n. 934, giugno 1971, pp. 264-267.

Lippard 1971a
Lucy R. LIPPARD, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York, E.P. Dutton & Co., 1971.

Lippard 1971b
Lucy R. LIPPARD (a cura di), *Dadas on Art*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., 1971.

Maenz 1971
Paul Maenz Köln Jahresbericht 1971, a cura di Gerd de Vries, Köln, Paul Maenz, 1971.

Martin 1971a
Henry MARTIN, *A Zoo is not a home*, "Art and artists", a. VI, n. 2, maggio 1971, pp. 32-35.

Martin 1971b
Henry MARTIN, *Lo Zoo. Bello e basta*, "Data", a. I, n. 1, settembre 1971, pp. 62-67.

Merz 1971
Mario MERZ, *La serie di Fibonacci. Intervista*, "Data", a. I, n. 1, settembre 1971, pp. 18-24.

Milano 1971
Giulio Paolini. Un quadro, catalogo della mostra, testo di Giulio Paolini, Milano, Galleria dell'Ariete, dal 14 gennaio 1971, Milano, Galleria dell'Ariete, 1971.

Millet 1971a
Catherine MILLET, *Joseph Kosuth*, "Flash Art", n. 22, febbraio-marzo 1971, pp. 1-2.

Millet 1971b
Catherine MILLET, *Appunti su Art Language / Notes on Art-Language / Note sur Art-Language*, "Flash Art", n. 27, ottobre-novembre 1971, pp. 12-14.

Monte 1971
James MONTE, *Looking at the Guggenheim International*, "Artforum", a. IX, n. 7, marzo 1971, pp. 28-31.

München 1971a
Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde, catalogo della mostra, München, ottobre 1969-novembre 1970, München, A1 Informationen Verlagsgesellschaft, 1971.

München 1971b
Arte Povera. 13 italienische Künstler. Dokumentation und Neue Werke, catalogo della mostra, testi di Germano Celant, München, Kunstverein EV, 26 maggio-27 giugno 1971, München, A1 Informationen Verlagsgesellschaft, 1971.

New York 1971
Guggenheim International Exhibition 1971, catalogo della mostra, a cura di Diana Waldman, Edward F. Fry, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 12 febbraio-11 aprile 1971, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1971.

Paolini 1971
Giulio Paolini, "Qui Arte Contemporanea", n. 7, dicembre 1971, p. 51.

Parent 1971
Beatrice PARENT, *Land art*, "Opus International", n. 23, marzo 1971, pp. 22-27.

Pareyson 1971
Luigi PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1971.

Paris 1971
7a Biennale di Parigi. Italia, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Paris, Parc Floral, 24 settembre-1 novembre 1971, Firenze, Centro Di, 1971.

Penone 1971
Giuseppe PENONE, *Svolgere la propria pelle*, a cura di Franco Mello, Torino, Sperone editore, 1971.

Poinsot 1971a
Jean-Marc POINSOT, *Opus actualités. Paris I*, "Opus International", n. 22, gennaio 1971, pp. 48-50.

Poinsot 1971b
Jean-Marc POINSOT, *Interrogation sur l'art pauvre*, "Opus International", n. 23, marzo 1971, pp. 18-21.

Politi 1971
Giancarlo POLITI, *Diciamo no alla Biennale di Venezia*, "Flash Art", nn. 25-26, giugno-luglio 1971, p. 1.

Qui-incontri 1971
Qui-incontri, "Qui Arte Contemporanea", n. 7, dicembre 1971, pp. 5-8.

Ragghianti 1971
Carlo Ludovico RAGGHIANTI, *Discussione sulla critica. Postilla*, "NAC", n.s., a. II, n. 3, marzo 1971, pp. 3-4.

Restany 1971a
Pierre RESTANY, *Vitalità del negativo / negativo della vitalità*, "Domus", n. 494, gennaio 1971, pp. 43-46.

Restany 1971b
Pierre RESTANY, *Notes de voyage Houston New York*, "Domus", n. 498, maggio 1971, pp. 45-53.

Roma 1971a
Piero Manzoni, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 6 febbraio-7 marzo 1971, Roma, De Luca, 1971.

Roma 1971b
Informazioni sulla presenza italiana, catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 25 novembre-18 dicembre 1971, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1972 ('Quaderni del centro d'informazione alternativa', 1).

Sargentini 1971
Fabio SARGENTINI (a cura di), *Album 9-68 . 2-71*, Roma, L'Attico, 1971.

Sharp 1971a
[Willoughby SHARP], *Rumbles*, "Avalanche", n. 2, inverno 1971, pp. 2-9.

Sharp 1971b
[Willoughby SHARP], *Rumbles*, "Avalanche", n. 3, autunno 1971, pp. 2-9.

Spencer 1971
Charles SPENCER, *View from the bridge*, "Art and artists", a. VI, n. 2, maggio 1971, pp. 16-17.

Torino 1971a
Paolini Pistoletto Salvo, catalogo della mostra, testi di Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Torino, Galleria Notizie, dal 6 giugno 1971, Torino, Notizie, 1971.

Torino 1971b
Alberto Burri, catalogo della mostra, a cura di Aldo Passoni, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 7 ottobre-31 dicembre 1971, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1971.

Trini 1971a
Tommaso TRINI, *Critica e identità*, "NAC", n.s., a. II, n. 1, gennaio 1971, p. 4.

Trini 1971b
Tommaso TRINI, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, "Domus", n. 495, febbraio 1971, pp. 49-50.

Trini 1971c
Tommaso TRINI, *Neoclassico in bianco e nero con note estese al neo concettuale*, "Domus", n. 495, febbraio 1971, pp. 52-54.

Trini 1971d
Tommaso TRINI, *Mostre a Milano e Torino*, "Domus", n. 497, aprile 1971, pp. 55-58.

Trini 1971e
Tommaso TRINI, *Mostre e libri*, "Domus", n. 505, dicembre 1971, pp. 51-52.

Vergine 1971
Lea VERGINE, *View from the north*, "Art and artists", a. VI, n. 2, maggio 1971, pp. 29-31.

Tucman 1971
Phyllis TUCMAN, *An interview with Robert Ryman*, "Artforum", a. IX, n. 9, maggio 1971, pp. 46-53.

Aicardi 1972
P.B. A. [P.B. AICARDI], *New York.* De Europa, "Data", a. II, n. 5-6, estate 1972, p. 86.

Anselmo 1972
Giovanni ANSELMO, *Giovanni Anselmo*, "Data", a. II, n. 2, febbraio 1972, pp. 54-61.

Calzolari 1972
Pier Paolo Calzolari, "Flash Art", nn. 32-33-34, maggio-luglio 1972, pp. 12-13.

Celant 1972a
IDARCHIVES [Germano CELANT], *L'informazione negata*, "Domus", n. 506, gennaio 1972, pp. 53-56.

Celant 1972b
Germano CELANT, *Christo*, "Casabella", a. XXXVI, n. 362, febbraio 1972, pp. 15-21.

Celant 1972c
Germano CELANT, *Gilbert & George*, "Domus", n. 508, marzo 1972, pp. 50-53.

Celant 1972d
Germano CELANT, *Kosuth*, "Casabella", a. XXXVI, n. 363, marzo 1972, pp. 34-39.

Celant 1972e
Germano CELANT, *Heizer*, "Casabella", a. XXXVI, n. 364, aprile 1972, pp. 26-30.

Celant 1972f
Germano CELANT, *Vito Acconci*, "Domus", n. 509, aprile 1972, pp. 54-56.

Celant 1972g
Germano CELANT, *Richard Long*, "Domus", n. 511, giugno 1972, pp. 48-50.

Celant 1972h
Germano CELANT, *Musica e danza in USA*, "Domus", n. 513, agosto 1972, pp. 41-43.

Celant 1972i
Germano CELANT, *Jannis Kounellis*, "Domus", n. 515, ottobre 1972, pp. 53-56.

Celant 1972l
Germano CELANT, *Documenta 5. Iperealismo come imperialismo*, "Qui arte contemporanea", n. 9, ottobre 1972, pp. 44-49.

Celant 1972m
Germano CELANT, *Item perspectiva*, "Domus", n. 516, novembre 1972, pp. 45-48.

Celant 1972n
Germano CELANT, *Piero Manzoni*, New York, Sonnabend Press, 1972 ('Sonnartbooks' 1).

Celant 1972o
Germano CELANT, *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Press, 1972 ('Sonnartbooks' 2).

Fagiolo Dell'Arco 1972
Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Lettera da Roma: dicembre*, "Art International", a. XVI, n. 1, 20 gennaio 1972, pp. 58-59.

Gioia Chiantelassa 1972
Michela GIOIA CHIANTELASSA, *A Torino. La casa-collezione di Pistoletto*, "Bolaffi Arte", a. III, n. 18, marzo 1972, pp. 96-99.

Kassel 1972
Documenta 5, catalogo della mostra, a cura di Harald Szeemann, Kassel, Fredericianum, Friedrichsplatz, Neue Galerie, 30 giugno-8 ottobre 1972, Kassel, Verlag Documenta, 1972.

Koshalek 1972
Richard KOSHALEK, *Mario Merz. An interview with Richard Koshalek*, "Art and artists", a. VII, n. 3, giugno 1972, pp. 38-41.

Kounellis 1972
Structure and Sensibility: An Interview with Jannis Kounellis, "Avalanche", n. 5, estate 1972, pp. 16-25.

London 1972
Book as Artwork 1960/1972, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, London, Nigel Greenwood Inc., 20 settembre-14 ottobre 1972, London, Nigel Greenwood Inc. Ltd, 1972.

Maenz 1972
Paul Maenz Köln Jahresbericht 1972, a cura di Gerd de Vries, Köln, Paul Maenz, 1972.

Meyer 1972
Ursula MEYER, *Conceptual Art*, New York, E.P. Dutton & Co., 1972.

Minneapolis 1972
Mario Merz, catalogo della mostra, a cura di Richard Koshalek, Minneapolis, Walker Art Center, 29 gennaio-19 marzo 1972, Minneapolis, Walker Art Center, 1972.

Müller-Gorgoni 1972
Grégoire MÜLLER, Gianfranco GORGONI (a cura di), The New Avat-garde. Issues for the Art of the Seventies, New York-Washington-London, Praeger Publishers, 1972.

New York 1972a
De Europa, catalogo della mostra, New York, John Weber Gallery, 29 aprile-24 maggio 1972, New York, John Weber Gallery, 1972.

New York 1972b
Italy: The New Domestic Landscape, catalogo della mostra, a cura di Emilio Ambasz, New York, Museum of Modern Art, 26 maggio-11 settembre 1972, New York-Firenze: The Museum of Modern Art-Centro Di, 1972.

Paolini 1972
Giulio PAOLINI, *Un quadro Apoteosi di Omero*, "Data", a. II, n. 2, febbraio 1972, pp. 30-39.

Reise 1972
Barbara REISE, *Notes[1] on Jan Dibbets's[2] contemporary[3] nature[4] of realistic[5] classicism[6] in the Dutch[7] tradition[8]*, "Studio International", a. CLXXXIII, n. 945, giugno 1972, pp. 248-255.

Schum 1972
Videotappa Gerry Schum. Intervista, "Data", a. II, n. 4, maggio 1972, pp. 70-73.

Sello 1972
Gottfried SELLO, *Kunstkalender. Neu in Museen und Galerien*, "Die Zeit", nn. 26-30, giugno 1972, p. 12.

Sharp 1972
[Willoughby SHARP], *Rumbles*, "Avalanche", n. 5, estate 1972, pp. 2-9.

Siegelaub 1972
Seth SIEGELAUB, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, "Data", a. II, n. 2, febbraio 1972, pp. 40-46.

Slatt-Stein 1972
Bernard J. SLATT, Harold A. STEIN, *Why Wear Glasses if you want Contacts? The Story of the New Soft Contact Lens*, Toronto, Simon & Schuster, 1972.

Spoleto 1972
420 West Broadway at Spoleto Festival. 33 Artists Shown by Leo Castelli, André Emmerich, Sonnabend, John Weber, catalogo della mostra, a cura di Peter Hentschel, introduzione di Barbara Rose, Spoleto, San Nicolò, 23 giugno-9 luglio 1972, Spoleto, Festival dei Due Mondi, 1972.

Torre Pellice 1972
23ª mostra d'arte contemporanea, catalogo della mostra, Torre Pellice, Scuole comunali, 5-27 agosto 1972, Torre Pellice, Tip. Subalpina, 1972.

Trini 1972a
Tommaso TRINI (a cura di), *Joseph Kosuth*, "Data", a. II, n. 3, aprile 1972, pp. 24-29.

Trini 1972b
Tommaso TRINI, *Abeeghiiiloortt*, "Data",a. II, n. 4, maggio 1972, pp. 50-57.

Trini 1972c
Tommaso TRINI, *The sixties in Italy*, "Studio International", a. CLXXXIV, n. 949, novembre 1972, pp. 165-170.

Zorio 1972
Gilberto Zorio: corpo di energia, intervista con Jole De Sanna, "Data", a. II, n. 3, aprile 1972, pp. 16-23.

Bandini 1973
Mirella BANDINI, *Torino 1960/1973. Premessa*, "NAC", n.s., a. III, n. 3, marzo 1973, p. 2.

Boetti 1973
Interviste-note di lavoro-dichiarazioni. Alighiero Boetti, a cura di Mirella Bandini, "NAC", n.s., a. III, n. 3, marzo 1973, pp. 4-5.

Celant 1973a
Germano CELANT, *British Avantgarde*, "Domus", n. 518, gennaio 1973, pp. 46-48.

Celant 1973b
Germano CELANT, *Dan Flavin*, "Domus", n. 519, febbraio 1973, pp. 44-46.

Celant 1973c
Germano CELANT, *The Record as Artwork*, "Domus", n. 520, marzo 1973, pp. 51-53.

Celant 1973d
Germano CELANT, *Ant Farm*, "Casabella", a. XXXVII, n. 376, aprile 1973, pp. 27-31.

Celant 1973e
Germano CELANT, *Ant Farm: house of the century 1972-2072*, "Domus", n. 522, maggio 1973, pp. 28-29.

Celant 1973f
Germano CELANT, *Per una archiviazione dell'archeologia industriale. Il lavoro di Bernard e Hilla Becher*, "Casabella", a. XXXVII, n. 378, giugno 1973, pp. 46-48.

Celant 1973g
Germano CELANT, *La "pittura fredda" americana*, "Domus", n. 523, giugno 1973, pp. 49-51.

Celant 1973h
Germano CELANT, *Senza titolo II*, "Domus", n. 524, luglio 1973, p. 45.

Celant 1973i
Germano CELANT (a cura di), *Undernewyork*, "Domus", n. 524, luglio 1973, pp. 46-48.

Celant 1973l
Germano CELANT, *Robert Ryman*, "Casabella", a. XXXVII, n. 379, luglio 1973, pp. 32-35.

Celant 1973m
Germano CELANT, *La "pittura fredda" europea*, "Domus", n. 527, ottobre 1973, pp. 52-54.

Celant 1973n
Germano CELANT, *Postcards*, "Domus", n. 529, dicembre 1973, pp. 52-53.

Lippard 1973 (2001)
Lucy R. LIPPARD, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001 (ed. or. New York, Praeger, 1973).

Maenz 1973
Paul Maenz Jahresbericht 1973 Köln & Brüssel, a cura di Gerd de Vries, Köln, Paul Maenz, 1973.

Milano 1973
Paolini: opere 1961/73, catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, 15 novembre 1973, Milano, Studio Marconi, 1973.

Palazzoli 1973
Daniela PALAZZOLI, *La videogalleria di Gerry Schum è rimasta vuota*, "Domus", n. 522, maggio 1973, p. 56.

Paolini 1973
Interviste-note di lavoro-dichiarazioni. Giulio Paolini, a cura di Mirella Bandini, "NAC", n.s., a. III, n. 3, marzo 1973, pp. 10-11.

Penone 1973a
Interviste-note di lavoro-dichiarazioni. Giuseppe Penone, a cura di Mirella Bandini, "NAC", n.s., a. III, n. 3, marzo 1973, p. 11.

Penone 1973b
Giuseppe Penone, intervista con Mirella Bandini, "Data", a. III, n. 7/8, estate 1973, pp. 84-89.

Pistoletto 1973
Interviste-note di lavoro-dichiarazioni. Michelangelo Pistoletto, a cura di Mirella Bandini, "NAC", n.s., a. III, n. 3, marzo 1973, pp. 12-13.

Roma 1973
Contemporanea, catalogo della mostra, a cura di Graziella Lonardi, Achille Bonito Oliva, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974, Roma-Firenze, Incontri Internazionali d'Arte, Centro Di, 1973.

Trini 1973a
Tommaso TRINI, *Giulio Paolini. Un decennio. Parte prima: il vero e il visibile*, "Data", a. III, n. 7-8, estate 1973, pp. 60-67.

Trini 1973b
Tommaso TRINI, *Giulio Paolini, un decennio. Parte seconda: un disegno geometrica e la geometria di un disegno*, "Data", a. III, n. 9, autunno 1973, pp. 38-40.

Trini 1973c
Tommaso TRINI, *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti d'energia per il deserto dell'arte*, "Data", a. III, n. 9, autunno 1973, pp. 62-67.

Volpi Orlandini 1973
Marisa VOLPI ORLANDINI, *La retina e l'inconscio. Note di arte contemporanea*, Roma, Palumbo editore, 1973.

Zorio 1973
Interviste-note di lavoro-dichiarazioni. Gilberto Zorio, a cura di Mirella Bandini, "NAC", n.s., a. III, n. 3, marzo 1973, pp. 13-14.

Barthes 1974
Roland BARTHES, *Miti d'oggi*, traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1974 (ed. or. italiana Milano, Lerici, 1962).

Gilbert-Rolfe 1974
Jeremy GILBERT-ROLFE, *Reviews*, "Artforum", a. XII, n. 9, maggio 1974, pp. 67-70.

Maenz 1974
Paul Maenz Köln Jahresbericht 1974, a cura di Gerd de Vries, Köln, Paul Maenz, 1974.

New York 1974
Eight Contemporary Artists, catalogo della mostra, a cura di Jennifer Licht, New York, Museum of Modern Art, 9 ottobre 1974-5 gennaio 1975, New York, The Museum of Modern Art, 1974.

Trini 1974
Tommaso TRINI, *Alighiero Boetti: I primi 1000 fiumi più lunghi del mondo / Dossier postale*, "Data", a. IV, n. 11, primavera 1974, pp. 40-49.

Celant 1975
Germano CELANT, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano, Prearo, 1975.

Haden-Guest 1975
Anthony HADEN-GUEST, *A New Art-World Legend: Good-by, Bob & Ethel; Hullo, Dorothy and Herb!*, "New York Magazine", a. VIII, n. 17, 28 aprile 1975, pp. 46-48.

Lo Savio 1975
Francesco Lo Savio, *Spazio e luce*, a cura di Germano Celant, Torino, Einaudi, 1975 ('Einaudi Letteratura', 41).

Paolini 1975
Giulio Paolini, *Idem*, Torino, Einaudi, 1975 ('Einaudi Letteratura', 39).

Bonito Oliva 1976
Achille Bonito Oliva, *Europe/America. The different Avant-gardes*, Milano, Franco Maria Ricci-Deco Press, 1976.

Celant 1976a
Germano Celant, *Precronistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, 1976.

Celant 1976b
Germano Celant, *Senza titolo/1974*, Roma, Bulzoni editore, 1976.

De Sanna 1976
Jole De Sanna, *Luciano Fabro. Due mostre. Corrispondenze e rispecchiamenti*, "Domus", n. 556, marzo 1976, pp. 48-49.

Itzin 1976
Catherine Itzin (a cura di), *New playwrights directory*, London, TQ Publications, 1976.

Celant 1977
Germano Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Bari, Dedalo, 1977.

Essen 1977
Salvo. Gemälde, Manuskripte, Fotos, Zeichnungen, Marmortafeln, Objekte, catalogo della mostra, a cura di Zdenek Felix, Paul Maenz, Essen, Museum Folkwang, 21 gennaio-6 marzo 1977, Essen, Museum Folkwang, 1977.

Torino 1977
Arte in Italia 1960-1977. Dall'opera al coinvolgimento, L'opera: simboli e immagini, La linea analitica, catalogo della mostra, a cura di Renato Barilli, Antonio Del Guercio, Filiberto Menna, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, maggio-settembre 1977, Torino, Pozzo Gros Monti, 1977.

Venezia 1977
Ambiente/Arte. Dal futurismo alla body art, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Venezia, Biennale, Padiglione Italia, 14 luglio-10 ottobre 1976, Venezia, Alfieri, 1977.

Celant 1978
Germano Celant, *Beuys. Tracce in Italia*, Napoli, Lucio Amelio, 1978.

Essen 1978
Giuseppe Penone, catalogo della mostra, a cura di Zdenek Felix, Essen, Museum Folkwang, 1 settembre-1 ottobre 1978, Essen, Museum Folkwang, 1978.

New York 1978
Sol LeWitt, catalogo della mostra, a cura di Alicia Legg, Sol LeWitt, New York, Museum of Modern Art, 3 febbraio-4 aprile 1978, New York, The Museum of Modern Art, 1978.

Basel-Eindhoven 1979
Giovanni Anselmo, catalogo della mostra, a cura di Jean-Christophe Ammann, Magrit Suter, Basel, Kunsthalle, 18 marzo-22 aprile 1979, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 5 ottobre-4 novembre 1979, Basel, Kunsthalle Basel, 1979.

Buren 1979
Daniel BUREN, *Scritti 1967-1979*, a cura di Germano Celant, Milano, Idea Editions, 1979.

Levinson 1979
Jerrold LEVINSON, *Defining Art Historically*, "The British Journal of Aesthetics", a. XIX, n. 3, marzo 1979, pp. 232-250.

Mussat 1979
Paolo Mussat Sartor fotografo 1968-1978. Arte e artisti in Italia, prefazione di Achille Bonito Oliva, Torino, Stampatori Editore, 1979.

Pontani 1979
Filippo Maria PONTANI (a cura di), *Antologia Palatina. Volume secondo*, Torino, Einaudi, 1979.

Celant 1980
Germano CELANT (a cura di), *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Milano, Electa International, 1980.

Pontani 1980
Filippo Maria PONTANI (a cura di), *Antologia Palatina. Volume terzo*, Torino, Einaudi, 1980.

Paris 1981
Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 25 giugno-7 settembre 1981, Paris – Firenze, Centre Georges Pompidou – Centro Di, 1981.

Pontani 1981
Filippo Maria PONTANI (a cura di), *Antologia Palatina. Volume quarto*, Torino, Einaudi, 1981.

Bordeaux 1982
Arte Povera, Antiform. Sculptures 1966-1969, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Bordeaux, Centre d'arts plastiques contemporains (CAPC), 12 marzo-30 aprile 1982, Bordeaux, CAPC, 1982.

Ravenna 1982
Gilberto Zorio, catalogo della mostra, a cura di Beatrice Merz, Denys Zacharopoulos, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 11 dicembre 1982-31 gennaio 1983, Ravenna, Essegi, 1982.

Bonito Oliva 1984
Achille Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista*, Milano, Electa, 1984.

Barthes 1985
Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

Celant 1985
Germano Celant, *Arte Povera / Art Povera. Storie e protagonisti / Histories and protagonists*, Milano, Electa, 1985.

New York 1985
The Knot: Arte Povera at P.S.1, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, New York, MoMA P.S.1, 6 ottobre-15 dicembre 1985, New York-Torino: P.S.1, The Institute for Art and Urban resources-Allemandi, 1985.

Rivoli-Genova 1985
Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna, catalogo della mostra, a cura di Mirella Bandini, Rosanna Maggio Serra, Rivoli, Castello di Rivoli, dicembre 1985-febbraio 1986; Genova, Villa Croce, aprile-giugno 1986, Milano, Fabbri, 1985.

Corà 1986
Bruno Corà (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Ravenna, Essegi, 1986.

Eindhoven 1987
Gilberto Zorio, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Rudi Fuchs, Eindhoven, van Abbemuseum, 1 novembre-13 dicembre 1987, Torino, Hopefulmonster, 1987.

Fabro 1987
Luciano Fabro (a cura di), *Luciano Fabro. Lavori 1963 – 1986*, Torino, Allemandi, 1987.

Ritchie 1987
Rob Ritchie, *The Joint Stock Book. The making of a theatre collective*, London, Methuen, 1987.

Modena 1988
Eliseo Mattiacci, catalogo della mostra, a cura di Fabrizio D'Amico, Modena, Galleria Civica, 18 dicembre 1988-12 febbraio 1989, Modena, Cooptip, 1988.

Panza 1988
Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1988.

New York 1989
Mario Merz, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 28 settembre-26 novembre 1989, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Milano, Electa, 1989.

Paris 1989
L'art conceptuel. Une perspective, catalogo della mostra, a cura di Claude Gintz, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1989-18 febbraio 1990, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Pistoletto 1989
Michelangelo PISTOLETTO, *Un artista in meno*, introduzione di Beatrice Merz, Firenze, Hopefulmonster, 1989.

Bandini 1991
Mirella BANDINI, *Quegli anni Settanta a Torino*, "Flash Art",n. 162, giugno-luglio 1991, pp. 87-102.

Casadio 1991
Mariuccia CASADIO, *Concept Boetti*, "Interview", vol. XXI, n. 1, gennaio 1991, p. 42.

Fischer 1993
Dorothee FISCHER (a cura di), *Ausstellungen bei Konrad Fischer Düsseldorf Oktober 1967-Oktober 1992*, Bielefeld, Edition Marzona, 1993.

Pistoia 1993
Kounellis. Esposizione di paesaggi invernali, catalogo della mostra, a cura di Bruno Corà, Pistoia, Palazzo Fabroni, 24 ottobre 1993 – 9 gennaio 1994, Milano, Charta, 1993.

Rivoli 1993
Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli, Rivoli, Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993, Milano, Charta, 1993.

Benezra-Halbreich-Simon 1994
Neal BENEZRA, Kathy HALBREICH, Joan SIMON (a cura di), *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994.

Pistoia 1994
Fabroniopera. Luciano Fabro, catalogo della mostra, a cura di Bruno Corà, Pistoia, Palazzo Fabroni, 17 dicembre 1994 – 11 febbraio 1995, Milano, Charta, 1994.

Calvino 1995
Italo CALVINO, Una pietra sopra, Milano, Mondadori, 1995 (ed. or. 1980).

Los Angeles 1995
1965-1975: Reconsidering the Object of Art, catalogo della mostra, a cura di Ann Goldstein, Anne Rorimer, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 15 ottobre 1995-4 febbraio 1996, Cambridge, The MIT Press, 1995.

Andover 1996
Addison Gallery of American Art, 65 Years: A Selective Catalogue, catalogo della mostra, a cura di Avis Berman, Susan C. Faxon, Jock Reynolds, Andover, Mass., Addison Gallery of American Art, 13 aprile-31 luglio 1996, Andover, Addison Gallery of American Art, 1996.

Oppenheimer 1996
Margaret OPPENHEIMER, *Nisa Villers, née Lemoine (1774-1821)*, "Gazette des Beaux-Arts", vol. CXXVII, aprile 1996, pp. 165-180.

Bois-Krauss 1997
Yves-Alain BOIS, Rosalind E. KRAUSS, *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.

New York 1997
Art/Fashion, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Ingrid Sischy, Pandora Tabatabai Asbaghi, New York, Guggenheim Museum Soho, 12 marzo-8 giugno 1997, Ginevra-Milano, Skira, 1997.

Schellmann 1997
Jörg SCHELLMANN (a cura di), *Joseph Beuys: The Multiples*, München-New York, Edition Schellmann, 1997.

Torino-Toulouse 1997
Tapié. Un art autre. Torino, Parigi, New York, Osaka, catalogo della mostra, a cura di Mirella Bandini, Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, 13 marzo-1 giugno 1997, Toulouse, Espace d'art moderne et contemporain, 22 settembre-23 novembre 1997, Moncalieri, F.lli Pozzo, 1997.

Perugia 1998
Sol LeWitt in Italia, catalogo della mostra, a cura di Bruno Corà, Mauro Panzera, Perugia, CERP, 25 luglio-13 settembre 1998, Pistoia-Firenze, Gli Ori-Maschietto&Musolino, 1998.

Staniszewski 1998
Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge-London, The MIT Press, 1998.

Alberro-Stimson 1999
Alexander ALBERRO, Blake STIMSON (a cura di), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge-London, The MIT Press, 1999.

Tranfaglia 1999
Nicola TRANFAGLIA (a cura di), *Gli anni della Repubblica*, Torino, Einaudi, 1999 ("Storia di Torino" 9).

Innocenti 2000
Perla INNOCENTI, *La Pinacoteca Vaticana nella storia della museografia. Dalle origini al progetto di Luca Beltrami*, "Accademia clementina. Atti e memorie", n. 40, 2000 [2001], pp. 95-183.

Minola-Mundici-Poli-Roberto 2000
Anna MINOLA, Maria Cristina MUNDICI, Francesco POLI, Maria Teresa ROBERTO, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, 2 voll., Torino, Hopefulmonster, 2000.

Rivoli 2000
Arte povera in collezione / Arte povera in collection, catalogo della mostra, a cura di Ida Gianelli, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 dicembre 2000-25 marzo 2001, Milano, Charta, 2000.

Alberro-Norvell 2001
Alexander ALBERRO, Patricia NORVELL (a cura di), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001.

New York 2001
Arte Povera: Selections from the Sonnabend Collection, catalogo della mostra, a cura di Claire Gilman, New York, Columbia University, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, 2 ottobre-8 dicembre 2001, New York, Columbia University, 2001.

Rorimer 2001
Anne RORIMER, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, Thames & Hudson, 2001.

Schumacher 2001
Rainald SCHUMACHER (a cura di), *Arte Povera from the Goetz Collection*, München, Kunstverlag Ingvild Goetz G.m.b.H., 2001 (ed. or.: München 1997).

Suzeau Boetti 2001
Annemarie SUZEAU BOETTI, *Alighiero e Boetti. "Shaman–showman"*, Torino, Allemandi, 2001.

Celant 2002
Germano CELANT, *Un folle amore. La Collezione Luigi e Peppino Agrati*, Ginevra-Milano, Skira, 2002.

Shanken 2002
Edward A. SHANKEN, *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, "Leonardo", a. XXXV, n. 4, agosto 2002, pp. 433-438.

Alberro 2003
Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge-London, The MIT Press, 2003.

Bandini 2003
Mirella BANDINI, *1972. Arte Povera a Torino*, Torino-Londra-Venezia, Allemandi, 2003.

Düsseldorf-Luxembourg-Porto 2003
Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum, catalogo della mostra, a cura di Ulrike Gross, Barbara Hess, Ursula Wevers, Düsseldorf, Kunsthalle, 14 dicembre 2003-14 marzo 2004, Luxembourg, Casino Luxembourg, 27 marzo-6 giugno 2004, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 23 luglio-10 ottobre 2004, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon NV Publisher, 2003.

Villa 2003
Giovanni C.F. VILLA, *Una sonora clausura. La Galleria d'arte moderna di Torino, storia di un'istituzione*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.

Brunelli 2003-2004
Marialivia BRUNELLI, *Riferimenti e modelli della Galleria d'Arte Moderna di Torino*, "Annuario della Scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Bologna", nn. 4-5, 2003-2004 (2005), pp. 31-51.

Boettger 2004
Suzaan BOETTGER, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Corris 2004
Michael CORRIS (a cura di), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004.

Govan-Bell 2004
Michael GOVAN, Tiffany BELL (a cura di), *Dan Flavin. The Complete Lights 1961-1996*, New York, Dia Art Foundation, New Haven-Londra, Yale University Press, 2004.

Dutt 2005
Robin DUTT, *Gilbert & George. Ossessioni e compulsioni*, Milano, Postmedia Books, 2005 (ed. or. London 2004).

Farano-Mundici-Roberto 2005
Marco FARANO, Maria Cristina MUNDICI, Maria Teresa ROBERTO, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2005.

London 2005
Marcello Levi: ritratto di un collezionista / Portrait of a Collector. Dal Futurismo all'Arte povera / From Futurism to Arte Povera, catalogo della mostra, a cura di Robert Lumley, Francesco Manacorda, London, Estorick Collection, 14 settembre-18 dicembre 2005, Torino, hopefulmonster, 2005.

Pistoi 2005
Luciano PISTOI, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe*, a cura di Franco Fanelli, Torino, Allemandi, 2005.

Tarli 2005
Tiziano TARLI, *Beat italiano dai capelloni a* Bandiera Gialla, Roma, Castelvecchi, 2005.

Emmer 2006
Michele EMMER (a cura di), *Matematica e cultura 2006*, Milano, Springer Verlag Italia, 2006.

Kleve 2006
Giuseppe Penone, catalogo della mostra, a cura di Roland Mönig, Guido de Werd, Kleve, Museum Kurhaus Kleve, 8 ottobre 2006-25 febbraio 2007, Kleve, Museum Kurhaus Kleve, 2006.

Meltzer 2006
Eve MELTZER, *The Dream of the Information World*, "Oxford Art Journal", a. XXIX, n. 1, 2006, pp. 117-135.

Panza 2006
Giuseppe PANZA, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006.

Skrebowski 2006
Luke SKREBOWSKI, *All Systems Go: Recovering Jack Burnham's "Systems Aesthetics"*, "Tate Papers", n.5, primavera 2006, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics

Suvini-Hand 2006
Vivienne SUVINI-HAND, *Sweet Thunder. Music and Libretti in 1960s Italy*, London, Legenda, 2006.

Bologna 2007
Giovanni Anselmo, catalogo della mostra, a cura di Gianfranco Maraniello, Andrea Viliani, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 maggio-27 agosto 2006, Torino, Hopefulmonster, 2007.

Camnitzer 2007
Luis CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007.

Jones 2007
Alan JONES, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*, traduzione di Federico Vuerich, Stefania Sapuppo, Roma, Castelvecchi, 2007 (ed. or. 2007).

London 2007
Gilbert & George, a cura di Jan Debbaut, Ben Borthwick, Londra, Tate Modern, 15 febbraio-6 maggio 2007, London, Tate Publishing, 2007.

Maffei 2007
Giorgio MAFFEI (a cura di), *Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti / Books and documents*, Mantova, Corraini, 2007.

New York 2007
Mario Merz. The Magnolia Table, catalogo della mostra, a cura di Gian Enzo Sperone, testo di Emily Braun, New York, Sperone Westwater, 2 novembre-22 dicembre 2007, New York, Sperone Westwater, 2007.

Pescara 2007
L'arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano, catalogo della mostra, a cura di Silvia Pegoraro, Pescara, Museo d'arte moderna "Vittoria Colonna", 3 marzo-20 maggio 2007, Ginevra-Milano, Skira, 2007.

Torino 2007
Salvo, catalogo della mostra, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 23 marzo-1 luglio 2007, Torino, Fondazione Torino Musei – GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2007.

Aragona 2008
Raffaele ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, Lecce, Pietro Manni, 2008.

Ball 2008
Don BALL (a cura di), *The Dorothy and Herbert Vogel Collection. Fifty Works for Fifty States*, Washington, DC, National Endowment for the Arts, 2008.

Bandini-Mundici-Roberto 2008
Mirella BANDINI, Maria Cristina MUNDICI, Maria Teresa ROBERTO, *Luciano Pistoi. "Inseguo un mio disegno"*, Torino, hopefulmonster, 2008.

Celant 2008
Germano CELANT, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Ginevra-Milano, Skira, 2008.

Cullinan 2008
Nicholas CULLINAN, *From Vietnam tu Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, "October", n. 124, estate 2008, pp. 8-30.

De Gaetano 2008
Domenico DE GAETANO, *Torino ciak si gira. Breve storia del cinema a Torino da "Profondo rosso" a "Dopo mezzanotte"*, Torino, Lindau, 2008.

Disch 2008
Maddalena DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, 2 voll., Ginevra-Milano, Skira, 2008.

Meyer-Stoll 2008
Christiane MEYER-STOLL, *Sammlung Rolf Ricke/Rolf Ricke Collection. Ein Zeitdokument/A Document Of The Times*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.

Roma 2008
22 marzo 1968 Mario Cresci fotografa "il percorso" di Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz. Zorio, Anselmo, Paolini allo Studio Arco d'Alibert di Roma, catalogo della mostra, a cura di Tatiana Giovannetti, Roma, Mara Coccia, 12 maggio-24 giugno 2008, Roma, Mara Coccia, 2008.

Skrebowski 2008
Luke SKREBOWSKI, *All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art*, "Grey Room", n. 30, inverno 2008, pp. 54-83.

Torino 2008
Nespolocinema. Time after time, catalogo della mostra, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 12 giugno-14 settembre 2008, Milano, Il Castoro, 2008.

Ammann 2009
Jean-Christophe AMMANN, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, vol. 1, 'Opere 1961-1971', Milano, Electa, 2009.

Cross-Markonish 2009
Susan M. CROSS, Denise MARKONISH, *Sol LeWitt. 100 views*, North Adams, Massachusetts Museum of Contemporary Art; New Haven, Yale University Press, 2009.

Fossati 2009
Paolo FOSSATI, *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a cura di Giorgio Contessi, Miriam Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

New York 2009
In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art 1960-1976, catalogo della mostra, a cura di Christophe Cherix, New York, Museum of Modern Art, 19 luglio-5 ottobre 2009, New York, The Museum of Modern Art, 2009.

Penone 2009
Giuseppe PENONE, *Scritti 1968-2008*, a cura di Gianfranco Maraniello, Jonathan Watkins, Bologna, MAMbo, Birmingham, Ikon Gallery, 2009.

Richard 2009
Sophie RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists, 1967-1977: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, a cura di Lynda Morris, London, Ridinghouse, 2009.

Torres 2009
Mario García TORRES, *9 at Leo Castelli*, San Juan, Instituto de cultura puertorriqueño, 2009.

Barbero 2010
Luca Massimo BARBERO (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, Allemandi, 2010.

Barth 2010
John BARTH, *L'opera galleggiante*, traduzione di Henry Furst, Martina Testa, Roma, minimum fax, 2010. (prima ed. italiana: vedi Barth 1968).

Conte 2010
Lara CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano, Electa, 2010.

Fossati 2010
Paolo FOSSATI, *Officina torinese*, a cura di Giorgio Contessi, Miriam Panzeri, Torino, Aragno, 2010.

Lugano-Valencia 2010
Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana / A History of Italian Art, catalogo della mostra, a cura di Jean Luois Maubant, Francisco Jarauta, Bettina Della Casa, Valencia, IVAM, 7 ottobre 2010-23 gennaio 2011, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 12 marzo-15 maggio 2011, Milano, Electa, 2010.

Mulas 2010
Ugo Mulas. Vitalità del negativo, a cura di Giuliano Sergio, Archivio Ugo Mulas, Incontri internazionali d'arte, Milano, Johan & Levi, 2010.

Rattemeyer 2010
Christian RATTEMEYER (a cura di), *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London, Afterall Books, 2010.

Roma 2010
L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, a cura di Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Roma, MACRO – Museo d'arte contemporanea Roma, 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011, Milano, Electa, 2010.

Vaduz 2010
Arte Povera. The historic years, catalogo della mostra, a cura di Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 maggio-5 settembre 2010, Heidelberg, Kehrer, 2010.

Allen 2011
Gwen ALLEN, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge-London, The MIT Press, 2011.

Arte Povera 2011
Arte Povera 2011, catalogo delle mostre, a cura di Germano Celant, Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011-19 febbraio 2012, Milano, Triennale di Milano, 25 ottobre 2011-29 gennaio 2012, Bologna, MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 24 settembre-26 dicembre 2011, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 6 dicembre 2011-4 marzo 2012, Roma, MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 6 ottobre 2011-8 gennaio 2012, Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 11 novembre 2011-20 febbraio 2012, Bari, Teatro Margherita, 15 dicembre 2011-11 marzo 2012, Milano, Electa, 2011.

Cambridge 2011
Hans Haacke 1967, catalogo della mostra, a cura di Caroline A. Jones, Cambridge, MIT List Visual
Arts Center, 21 ottobre-31 dicembre 2011, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2011.

Celant 2011
Germano CELANT, *Arte povera. Storia e storie*, Milano, Electa, 2011.

Chicago 2011
Light Years: Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977, catalogo della mostra, a cura di Matthew S. Witkovsky, Chicago, The Art Institute, 13 dicembre 2011-11 marzo 2012, New Haven, Yale University Press, 2011.

Conte-Fiorino-Martini 2011
Lara CONTE, Vinzia FIORINO, Vanessa MARTINI (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di* Rivolta, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

Dantini 2011
Michele Dantini, *"Per una critica acritica". Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "Nac" 1970-1971*, "teCLa. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica", n. 4, 22 febbraio 2011, pp. 116-131.

Godfrey 2011
Mark GODFREY, *Alighiero e Boetti*, New Haven-London, Yale University Press, 2011.

Lippard-Hudek 2011
Lucy LIPPARD in conversazione con Anthony Hudek, *Number shows. Process of Attrition*, "Flash Art", n. 281, novembre-dicembre 2011 (http://www.flashartonline.com/article/number-shows/).

Maffei 2011
Giorgio MAFFEI (a cura di), *Arte Povera. Libri d'artista*, ottobre 2011, Milano, Giorgio Maffei, 2011 (http://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/ultimi/Giorgio%20Maffei%20-%20Arte%20Povera%20-%20Libri%20d'artista.pdf).

Sergio 2011
Giuliano SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, "Palinsesti", a. I, n. 1, 2011, pp. 83-100.

Venezia 2011
Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano, catalogo della mostra, a cura di Antonio Homem, Philip Rylands, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 29 maggio-2 ottobre 2011, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 2011.

Viva 2011
Denis VIVA, *L'immagine rimediata. Diagrammi e riproduzioni di opere pittoriche come fonti visive negli anni sessanta*, "Palinsesti", a. I, n. 1, 2011, pp. 63-82.

Nobile Mino 2011-2012
Emanuela NOBILE MINO, *Emilio Prini. Non creo, se è possibile*, "Flash Art", n. 298, dicembre 2011-gennaio 2012 (http://www.flashartonline.it/article/emilio-prini/)

Belloni 2012
Fabio BELLONI, *Approdi e vedette.* Amore mio *a Montepulciano nel 1970*, "Studi di Memofonte", n. 9, 2012, pp. 121-164.

Busine 2012
Laurent BUSINE (a cura di), *Giuseppe Penone*, Milano, Electa, 2012.

Butler 2012
Cornelia H. BUTLER, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Number Shows 1969-74*, London, Afterall Books, 2012.

Dantini 2012
Michele DANTINI, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Milano, Christian Marinotti edizioni, 2012.

Hayes Williams 2012
Lisa HAYES WILLIAMS, *Nomadologies: Itinerant Objects and the Italian 1960s*, "Interventions", a. I, n. 3, maggio 2012, http://interventionsjournal.net/2012/05/21/nomadologies-itinerant-objects-and-the-italian-1960s/#_ftn33.

Kennedy 2012
Garry Neill KENNEDY, *The Last Art College. Nova Scotia College of Art and Design, 1968-1978*, Cambridge-London, The MIT Press, 2012.

Lonzi 2012
Carla LONZI, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, Milano, et al., 2012

Madrid-London-New York 2012
Alighiero Boetti: Game Plan, catalogo della mostra, a cura di Lynne Cooke, Mark Godfrey, Christian Rattemeyer, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 5 ottobre 2011-5 febbraio 2012, London, Tate Modern, 28 febbraio-27 maggio 2012, New York, The Museum of Modern Art, 1 luglio-1 ottobre 2012, London, Tate Publishing, 2012.

New York 2012
Materializing "Six Years": Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, catalogo della mostra, a cura di Catherine Morris, Vincent Bonin, New York, Brooklyn Museum, 14 settembre 2012-3 febbraio 2013, New York, The Brooklyn Museum, Cambridge, The MIT Press, 2012.

Cinelli-Fergonzi-Messina-Negri 2013
Barbara CINELLI, Flavio FERGONZI, Maria Grazia MESSINA, Antonello NEGRI (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

Israel 2013
Matthew ISRAEL, *Kill for Peace: American Artists against the Vietnam War*, Austin, University of Texas Press, 2013.

Martin-Röder 2013
Sylvia MARTIN, Sabine RÖDER (a cura di), *Paul Wember und das Hyperaktive Museum*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2013.

Messina 2013
Maria Grazia MESSINA, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle* Mappe*, 1967-1971*, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", a. X, n. 10, dicembre 2013, pp. 210-225.

Parati 2013
Graziella PARATI (a cura di), *New Perspectives in Italian Cultural Studies*, vol. 2, *The Arts and History*, Madison-Teaneck, The Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

Roma 2013
Anni 70. Arte a Roma, catalogo della mostra, a cura di Daniela Lancioni, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Roma, Iacobelli editore, 2013.

Sylos Calò 2013
Carlotta Sylos Calò, *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione*, "Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", a. III, n. 2, 2013, pp. 199-227.

Condemi 2014
Simonella Condemi, *Luci sul Novecento. Un percorso lungo un secolo. La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti 1914-2014*, "Amici di Palazzo Pitti. Bollettino", 2014, pp. 4-11.

Franz-Meinhardt-Venturi-Volpato 2014
Erich Franz, Johannes Meinhardt, Riccardo Venturi, Elena Volpato, *Giulio Paolini. Vedo e non vedo*, Mantova, Corraini, 2014 ("IN/tema", 1).

Maloberti 2014
Marcello Maloberti, *Pier Paolo Calzolari. Non far fare alla rosa quello che la rosa non vuole fare*, "Flash Art", a. XLVII, n. 314, febbraio 2014, pp. 33-36.

Messina 2014
Maria Grazia Messina, Identité italienne *a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, "Palinsesti", a. I, n. 4, 2014 (http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/56/65).

Russo 2014
Valentina Russo, Einaudi Letteratura *di Paolo Fossati*, "Studi di Memofonte", n. 13, 2014, pp. 262-284.

Troncone 2014
Alessandra Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmediabooks, 2014.

Belloni 2015
Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015.

Borges-Guerrero 2015
Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Manuale di zoologia fantastica*, traduzione di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 2015 (prima ed. italiana: vedi Borges 1962).

Dossin 2015
Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2015.

Luzern 2015
Sviluppo - Parallelo, catalogo della mostra, a cura di Noah Stolz, Lucerna, Kunstmuseum Luzern, 31 ottobre 2015-31 gennaio 2016, Luzern, Stella Maris Archiv/Radio Tramontana, 2015.

Napoli 2015
Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus *(1965-1982). Documenti, opere, una storia...*, catalogo della mostra, a cura di Andrea Viliani, Napoli, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina – Madre Napoli, 22 novembre 2014-6 aprile 2015, Milano, Electa, 2015.

New York 2015
Keith Sonnier. Castelli Warehouse 1970 / Castelli Gallery 2015, catalogo della mostra, New York, Castelli Gallery, 14 gennaio-28 marzo 2015, New York, Castelli, 2015.

Amsterdam 2016
Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art, catalogo della mostra, a cura di Leontine Coelewij, Sara Martinetti, Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 dicembre 2015-17 aprile 2016, Köln, Walther König, Amsterdam, Stedelijk Museum, 2016.

Bann-Soutif-Viva-Zambianchi 2016
Stephan BANN, Daniel SOUTIF, Denis VIVA, Claudio ZAMBIANCHI, *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Mantova, Corraini, 2016 ("IN/tema", 2).

Bedarida 2016
Raffaele BEDARIDA, *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, tesi di dottorato, New York, Graduate Center, City University of New York, a.a. 2015-2016 (relatore E. Braun), New York, CUNY Academic Works, 2016.

Boetti 2016
Agata BOETTI, *Il gioco dell'arte con mio padre, Alighiero*, Milano, Electa, 2016.

Eichhorn 2016
Kate EICHHORN, *Adjusted Margin. Xerography, Art and Activism in the Late Twentieth Century*, Cambridge-London, The MIT Press, 2016.

Fameli 2016
Pasquale FAMELI, *Le chair de l'art. Merleau-Ponty nelle poetiche del comportamento*, "Studi di estetica", a. XLIV, n. 5, 2016, pp. 129-147.

Karantonis-Placanica-Sivuoja-Kauppala-Verstraete 2016
Pamela KARANTONIS, Francesca PLACANICA, Anne SIVUOJA-KAUPPALA, Peter VERSTRAETE (a cura di), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, London-New York, Routledge, 2016.

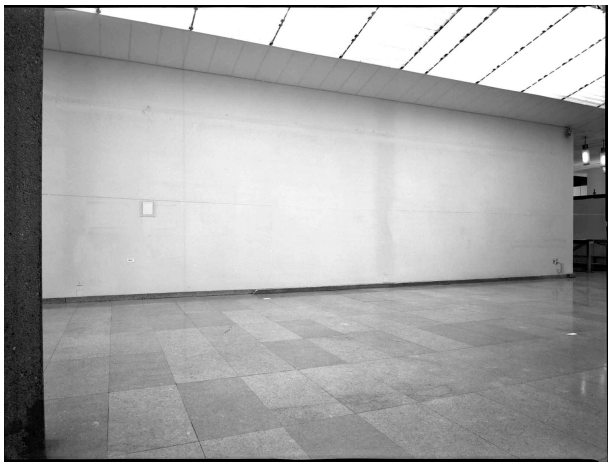
Milano 2016
Giulio Paolini. Expositio, catalogo della mostra, a cura di Giulio Paolini, Annalisa Zanni, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 6 maggio-22 agosto 2016, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.

Paris 2016
Pandora's Box. Jan Dibbets on Another Photography, catalogo della mostra, a cura di Jan Dibbets, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 25 marzo-17 luglio 2016, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2016.

Rivoli 2016
Giovanni Anselmo. Mentre la mano indica, la luce focalizza, nella gravitazione universale si interferisce, la terra si orienta, le stelle si avvicinano di una spanna in più..., catalogo della mostra, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Marcella Beccaria, Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 aprile-25 settembre 2016, Ginevra-Milano, Skira, 2016.

I. *Conceptual Art Arte Povera Land Art*
Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea – 12 giugno / 12 luglio 1970

1. I lavori di Carl Andre e Mario Merz
(BolaffiArte 1970, p. 90)



2. I lavori di Weiner (?) e
Anselmo (addossato al muro)
(Archivio Fotografico, ACMT, Torino)

3. Da sin: Beuys (a terra), Nauman, Huebler
(Archivio Fotografico, ACMT, Torino)

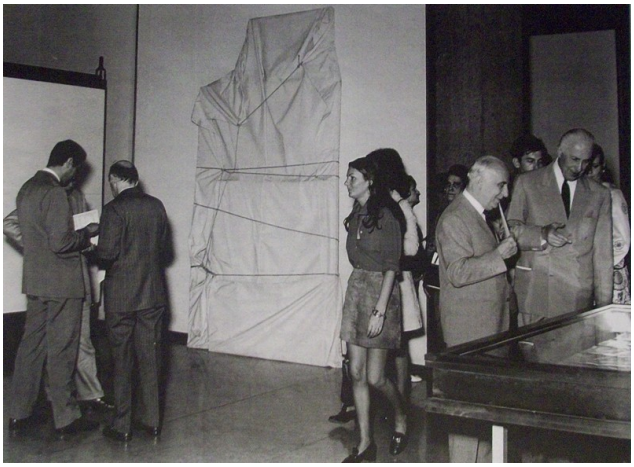
4. Da sin: Beuys, Nauman, Huebler
(Barilli 1971, p. 16)

5. Da sin: Bochner (primo piano), Fabro, Kosuth
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

6. Da sin: Paolini, Heizer, Boetti
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

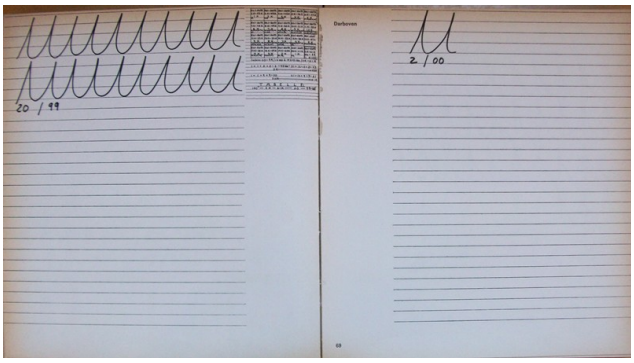
7. A. Boetti, *EMME I ELLE ELLE E...*, 1970
Locandina della mostra

8. P.P. Calzolari, *Io mio nome*, 1970
(Millet 1970b, p. 24)

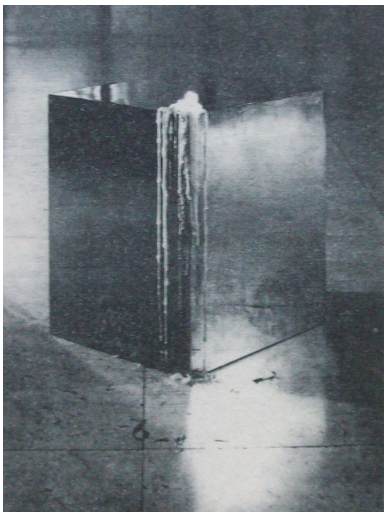


9. Christo
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

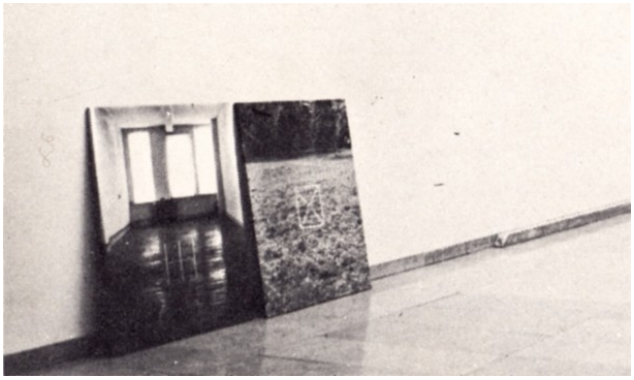
10. Da sin. sul fondo: Christo, Nauman
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)



11. Due pagine dedicata a H. Darboven
(Torino 1970b, pp. 68-69)



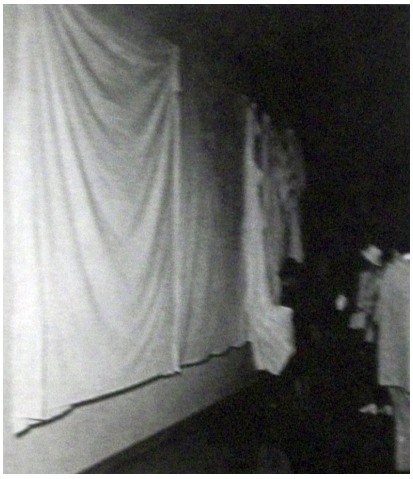
12. W. De Maria, *Candle Box*, 1967
(Bandini 1970b)



13. J. Dibbets, *Perspective Corrections*, 1968-69
(BolaffiArte 1970, p. 60)

14. Da sin: Smithson, Kounellis, Dibbets
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

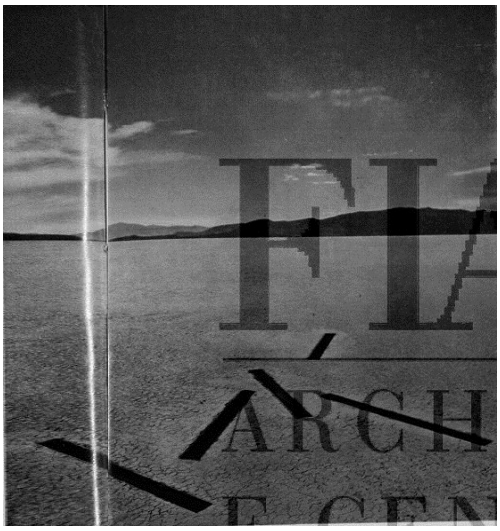
15. J. Dibbets,
Shadows in Konrad Fischer Gallery, 1969



16. L. Fabro, *Tre modi...* , 1968
(Archivio fotografico, ACMT, Torino

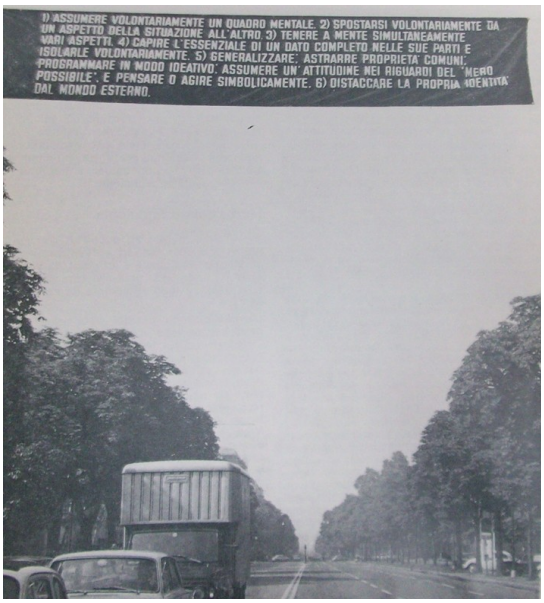
17. Gilbert and George
(Dragone 1970b, p. 12)

18. Gilbert and George
(BolaffiArte 1970, p. 60)

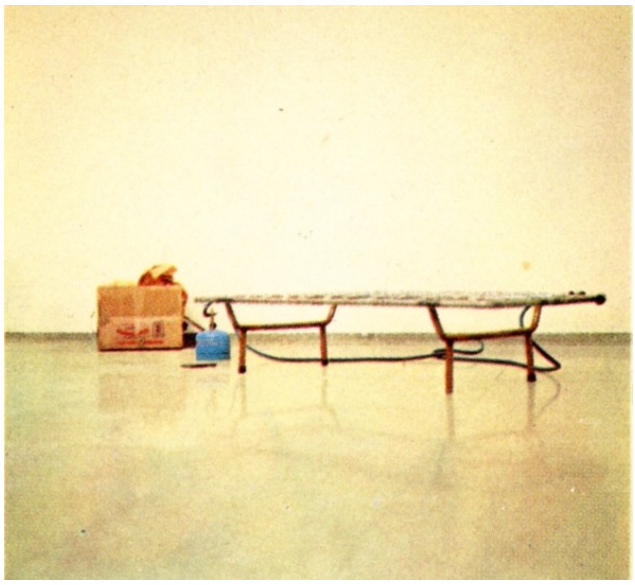


19. M. Heizer, *Dissipate*, 1968
(Dragone 1970b)

20. Da sin: Paolini, Heizer
(BolaffiArte 1970, p. 59)

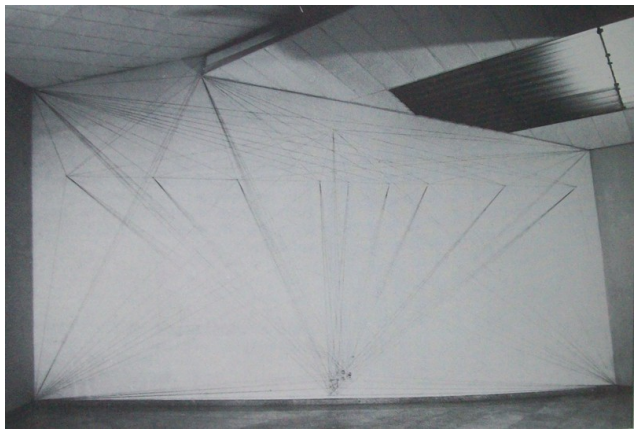


21. J Kosuth, *Seventh Investigation*, 1970
(Millet 1970c, p. 14)

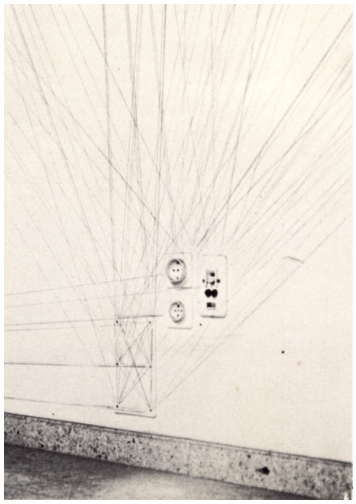


22. J. Kounellis, *Senza titolo*, 1969
(BolaffiArte 1970, p. 59)

23. J. Kounellis, *Senza titolo*, 1969
(Dragone 1970b, p. 12)



24. S. LeWitt, *Wall Drawing #51*, 1970
(Barilli 1971, p. 16)



25. S. LeWitt, particolare
(BolaffiArte 1970, p. 59)

26. Sulla parete: Morris, a terra: Merz
(Barilli 1971, p. 16)

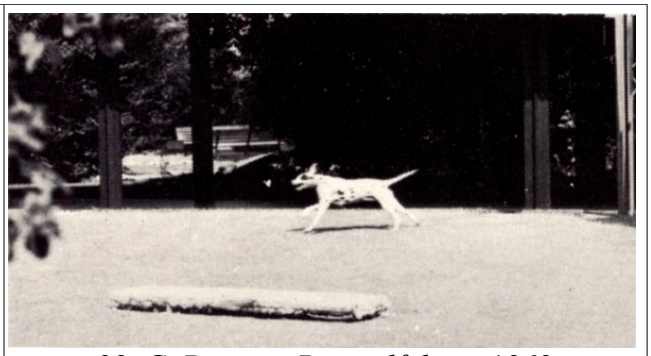
27. Merz, *Igloo di Giap*, 1968
(Chroniques 1970)

28. R. Morris, *Untitled*, 1968
(Barilli 1971, pp. 14-15)

29. G. Celant e P.L. Pero durante l'allestimento di *My Name...* di Nauman
(BolaffiArte 1970, p. 59)

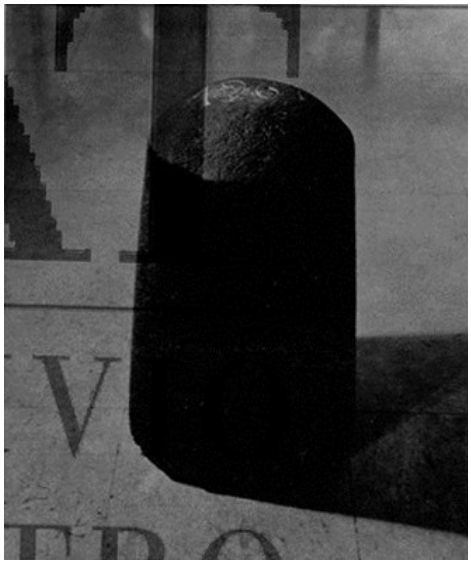
30. D. Oppenheim, *Infected Zone,* 1969
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

31. Da sin: Oppenheim, Calzolari
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)



32. G. Penone, *Pane alfabeto*, 1969
(BolaffiArte 1970, p. 59)

33. Da sin: Zorio, Pistoletto
(Barilli 1971, p. 13)



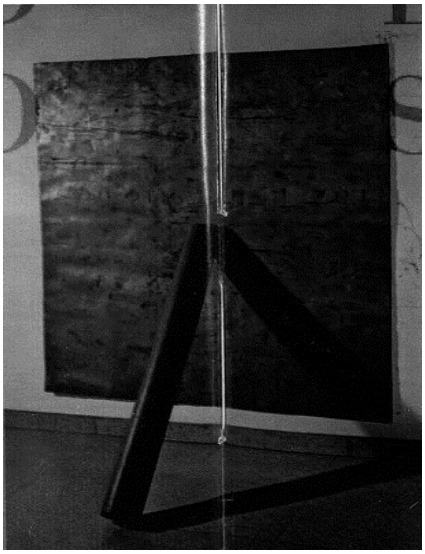
34. M. Pistoletto, *Pietra miliare*, 1967
(Dragone 1970b, p. 13)

35. E. Prini, *Magnete [Magnet]*, 1969
(Flash Art 1970)

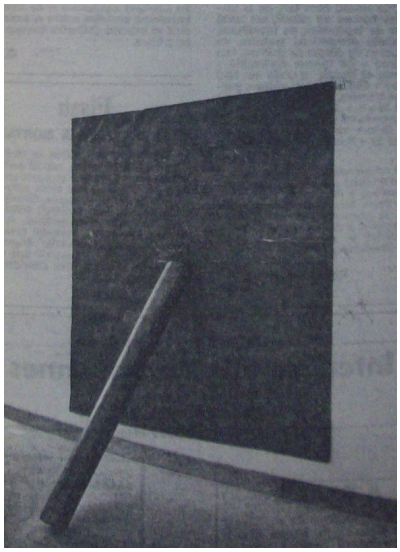
36. E. Prini, *Magnete*, 1969
(Celant 1970f, p. 47)

37. E. Prini, [*cassa continua*], 1970
(quarta di copertina; Torino 1970b)

38. Da sin: Ryman, Sonnier, Serra
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)



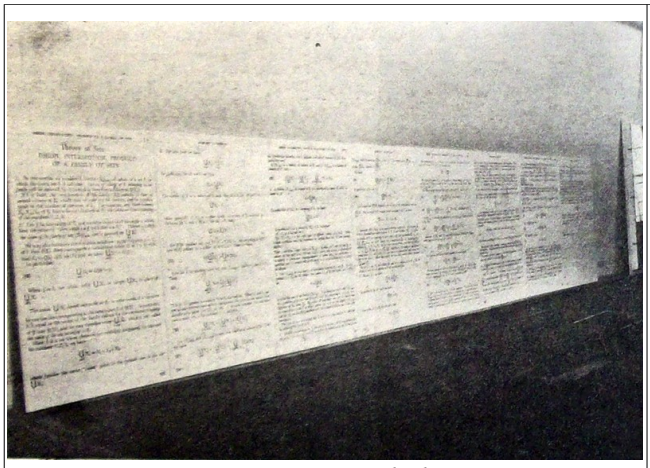
39. R. Serra, Untitled, 1969
(Dragone 1970b)



40. R. Serra, *Untitled*, 1969
(Millet 1970b, p. 25)

41. Da sin: S. LeWitt, R. Smithson
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

42. Parete: B. Venet; in primo piano: Kounellis
(Archivio fotografico, ACMT, Torino)

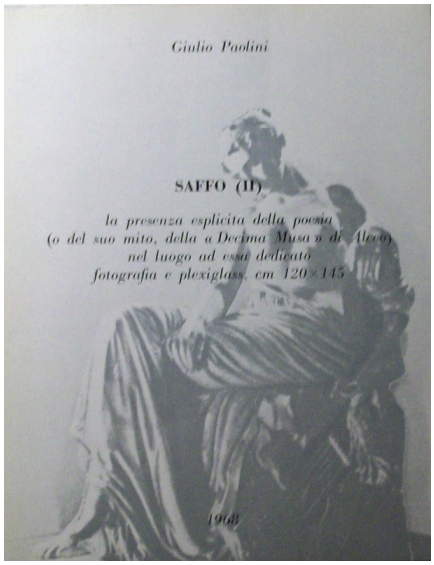


43. B. Venet, *Untitled*, 1969
Millet 1970b, p. 24

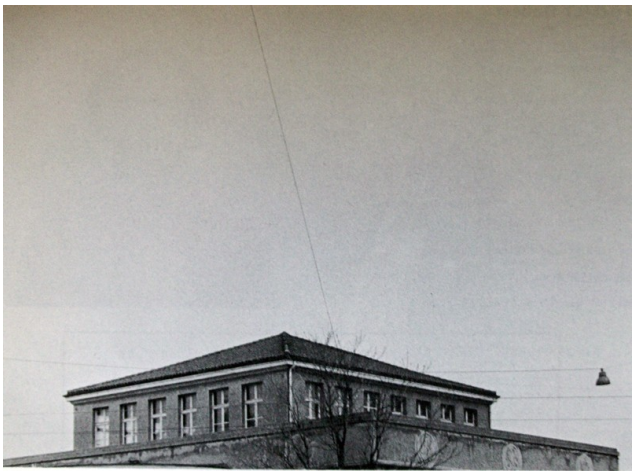
44. W. De Maria, *Hard Core*, 1970
Fotogramma sull'invito all'inaugurazione

II. Opere e documenti

45. A. Boetti, *Lampada annuale*, 1967
(Ammann 2009, cat. 167)

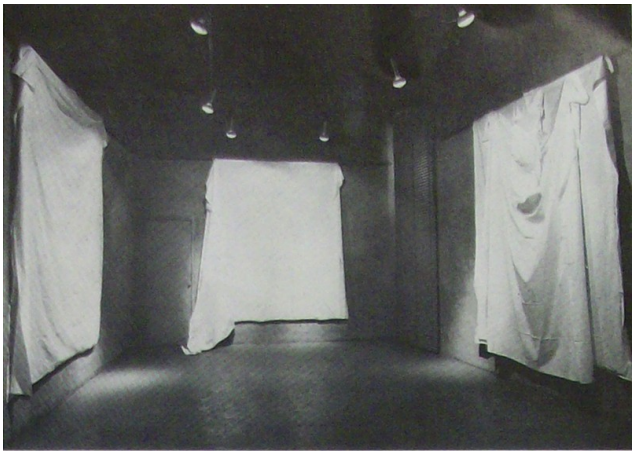


46. G. Paolini, *Saffo (II)*, 1968
(Milano 1969a)



47. R. Barry, *Uranyl Nitrate*, 1969
(Bern 1969)

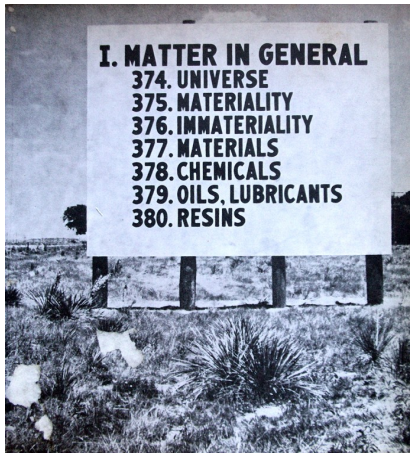
48. G. Zorio, *Microfoni*, 1969
(Allestimento in Galleria Sperone)



49. L. Fabro,
Tre modi di mettere le lenzuola, 1968
(da Kennedy 1969, p. 57)

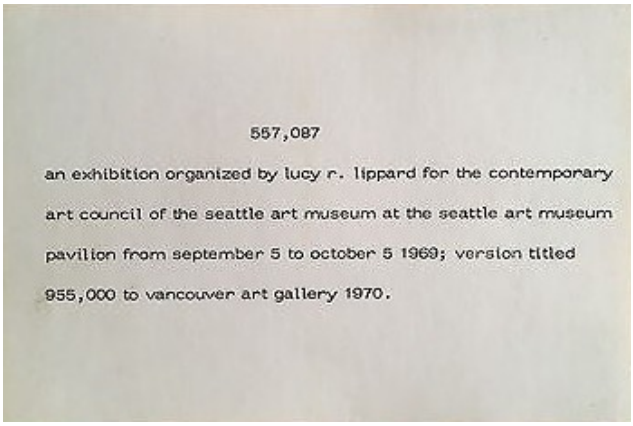
50. M. Heizer, *Double Negative*, 1968
(copertina di Torino 1970b)

51. G. Anselmo, *Trespolo*, 1969
(risvolto di copertina; Torino 1970c)



52. J. Kosuth, *Second Investigation*, 1969
(risvolto di quarta di copertina; Torino 1970c)

53. M. Pistoletto, *Art International*, 1968
(Lugano-Valencia 2010, cat. 48)



54. Copertina del catalogo di *557,087*
(Seattle 1969)

55. Da sin: Mario e Marisa Merz, S. Siegelaub
"Piedmont Mountains, June 1970"
(MoMA Archives, Siegelaub, [I.A.119])

56. Da sin: M. Merz, D. Buren, S. Siegelaub
"Piedmont Mountains, June 1970"
(MoMA Archives, Siegelaub, [I.A.119])

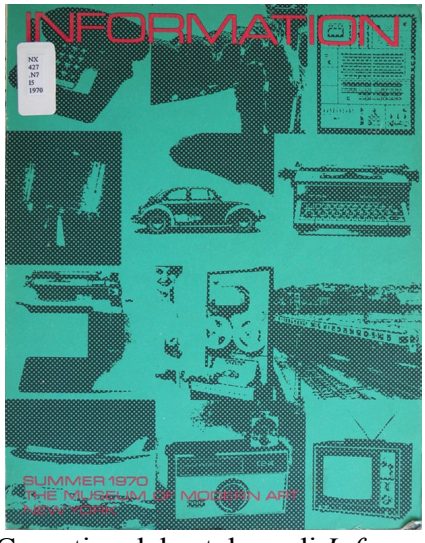
57. Veduta di *Information* (MoMA, New York)
(MoMA Photographic Archives)

58. *Information* (MoMA, New York)
A des: H. Haacke, *MoMA Poll*, 1970
(MoMA Photographic Archives)

59. *Information* (MoMA, New York)
Al centro: lavori di Kosuth, poltrone Sacco
(MoMA Photographic Archives)

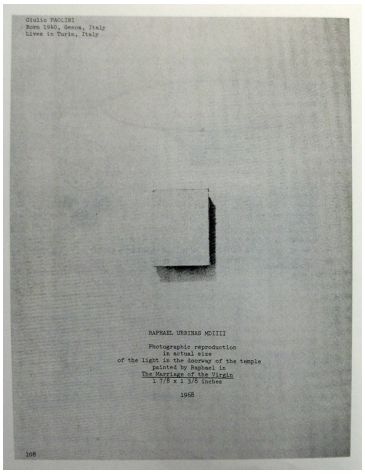
60. *Information* (MoMA, New York)
In fondo al centro: lavoro di M. Bochner
(MoMA photographic Archives)

61. E. Sottsass jr., *Information Machine*, 1968
(MoMA Photographic Archives)



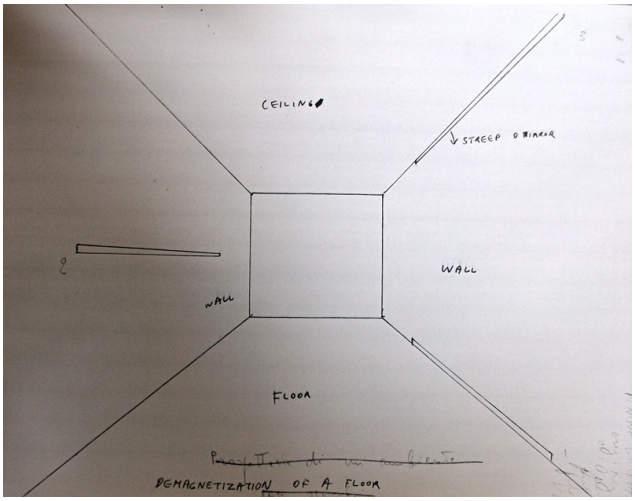
62. Copertina del catalogo di *Information*
(New York 1970e)

63. *Information* (MoMA, New York): primo sulla parete di des., il multiplo di Fabro (MoMA Photographic Archives)

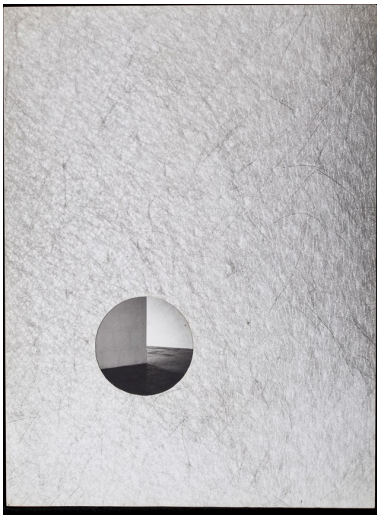


64. G. Paolini, *Raphael Urbinas MDIIII*, 1968 (New York 1970e, p. 108)

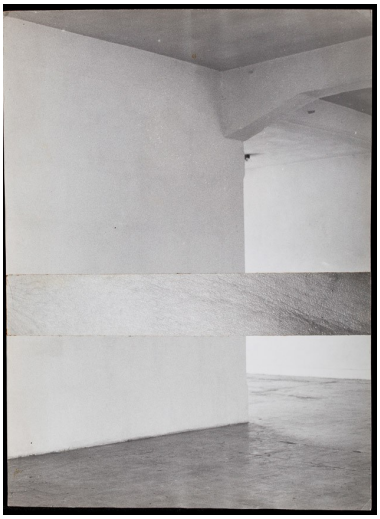
65. G. Penone, pagina nel catalogo *Information* (New York 1970e, p. 110)



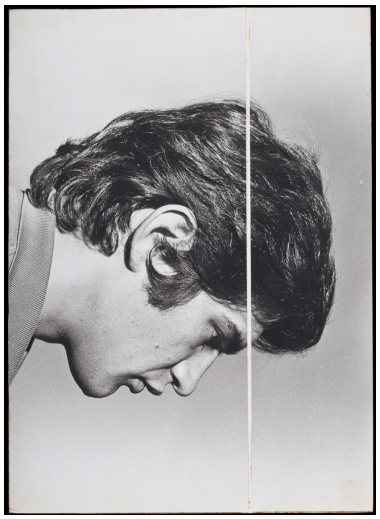
66. G. Penone, *Demagnetized Floor of a Room* (McShine *Information* Research, [IV. 70], MoMA Archives)



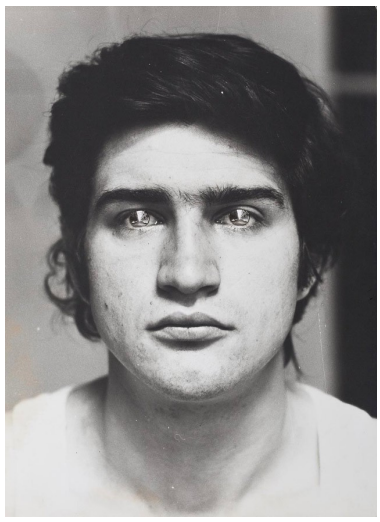
67. G. Penone, *Project for the expansion of an arm into a wall*, 1970. Collage di fotografie b/n ai sali d'argento virate al selenio su carta baritata montata su cartoncino, 40 x 30 cm (coll. privata) Courtesy Archivio Penone, Torino



68. G. Penone, *Project for the expansion of a section of a neck*, 1970. Collage di fotografie b/n ai sali d'argento virate al selenio su carta baritata montata su cartoncino, 40 x 30 cm (coll. privata) Courtesy Archivio Penone, Torino



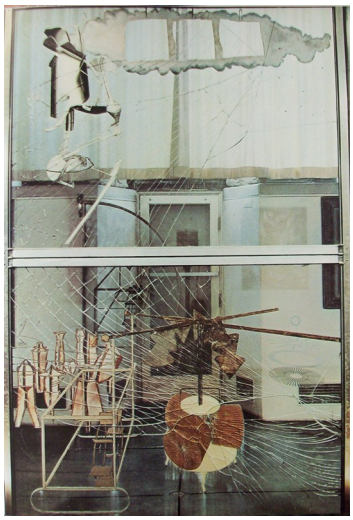
69. G. Penone, *Project for the expansion of a head in a wall*, 1970. Collage di fotografie b/n ai sali d'argento virate al selenio su carta baritata montata su cartoncino, 40 x 30 cm (coll. privata) Courtesy Archivio Penone, Torino



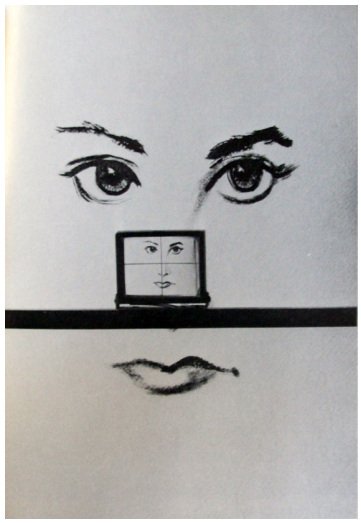
70. G. Penone, *Project to return the image of the eyes (mirrored contact lenses)*, 1970. Collage di fotografie b/n ai sali d'argento virate al selenio su carta baritata montata su cartoncino, 40 x 30 cm (coll. privata) Courtesy Archivio Penone, Torino

71. M. Adelmann, *Ritratto del pittore Duncan* (Dorfles 1968, tav. 3)

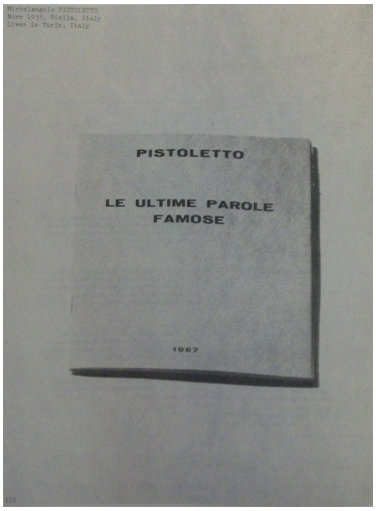
72. M. Duchamp, *Alla maniera di Delvaux*, 1942 photocollage (Schwarz 1968, tav. 184)



73. M. Duchamp, *Grande Vetro* (Schwarz 1966, tav. XIV-XV)

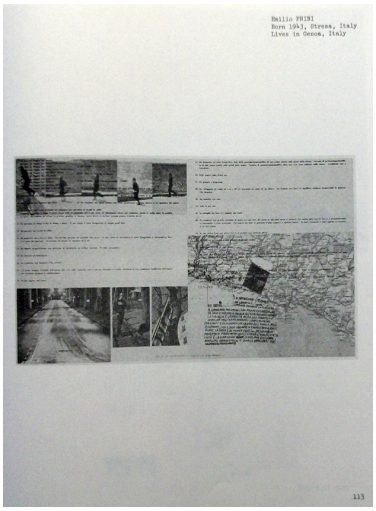


74. Man Ray, *It's a small world*, 1952 photocollage (Ray 1970, tav. 80)



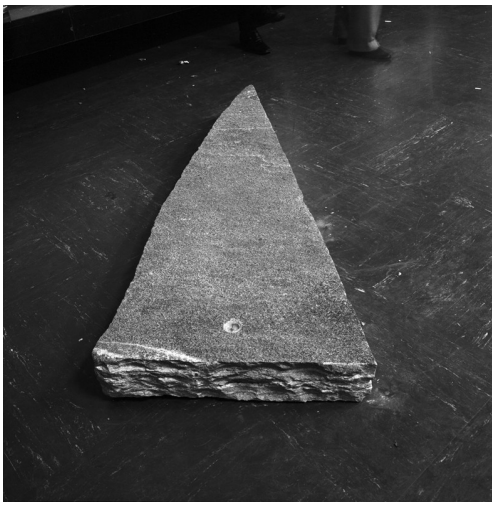
75. M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, 1967 (New York 1970e, p. 112)

76. *Information* (MoMA, New York)
Primo da sin. (forse): ingrandimento de *Le ultime parole famose* di Pistoletto
(MoMA Photographic Archives)



77. E. Prini, pagina nel catalogo di *Information* (New York 1970e, p. 113)

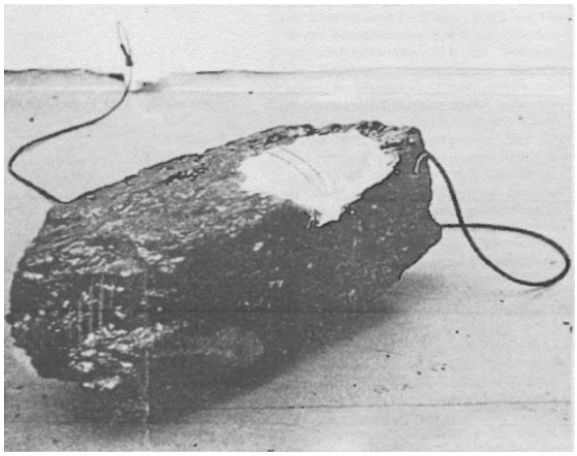
III. *Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde*
Lucerna, Kunstmuseum Luzern – 31 maggio / 5 luglio 1970



78. G. Anselmo, *Direzione*, 1967-68
photo © Paolo Mussat Sartor

79. G. Anselmo al lavoro su *Neon nel cemento*
photo © Paolo Mussat Sartor

80. In fondo al centro:
G. Anselmo, *300 milioni di anni*, 1969
photo © Paolo Mussat Sartor

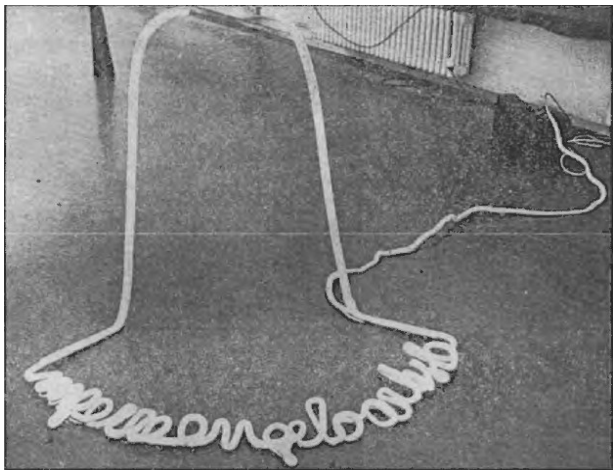


81. G. Anselmo, *Trecento milioni di anni*, 1969
(Kneubühler 1970c)

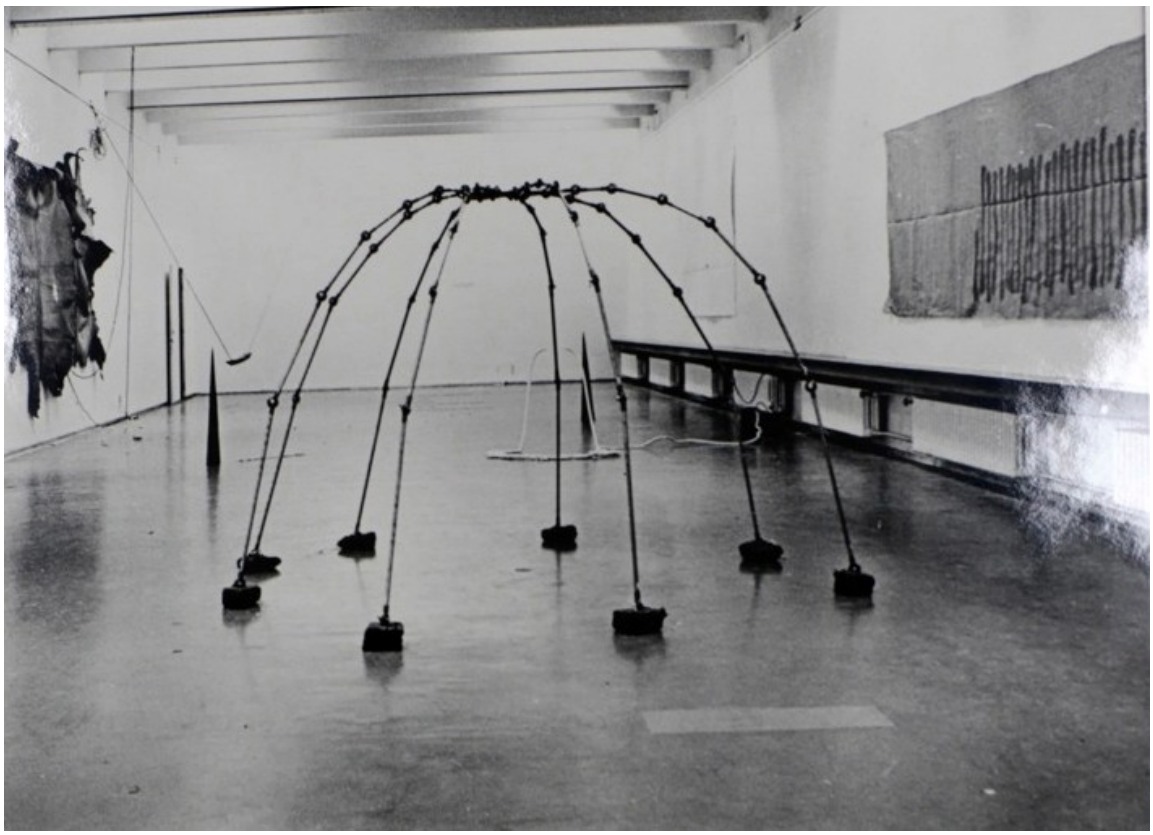
82. G. Anselmo installa *Respiro*
photo © Paolo Mussat Sartor

83. Veduta d'insieme della sala principale della mostra.
Al centro della sala, dal primo piano verso il fondo: E. Mattiacci, L. Fabro, M. Merz, P.P. Calzolari
Parete sin., da sin.: M. Merz, G. Zorio. Parete di des., da sin. (fondo): G. Griffa, A. Boetti
photo © Paolo Mussat Sartor

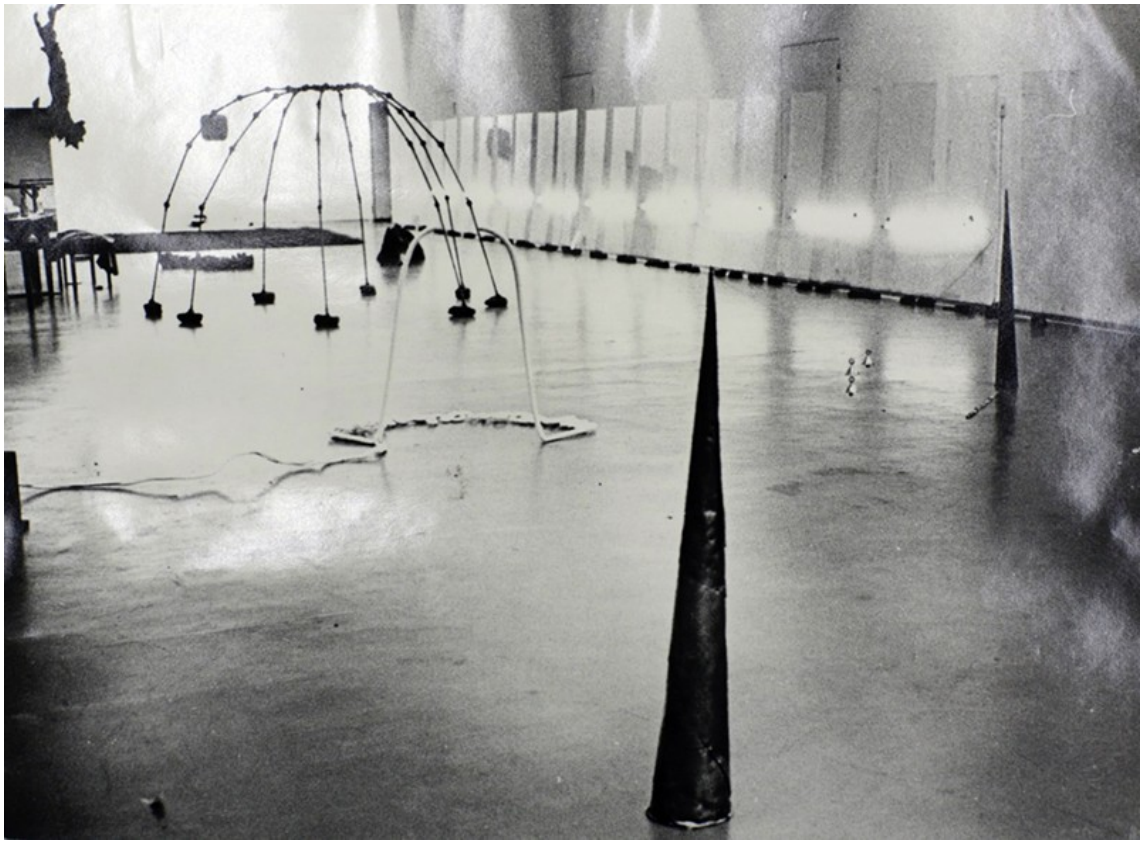
84. Primo piano: E. Mattiacci. Parete: A. Boetti
Foto di Pablo Stähli. Kunstmuseum, Lucerna



85. P.P. Calzolari, *Impazza angelo artista*, 1968
(Monnier 1970)



86. Al centro della sala, dal primo piano: M. Merz, P.P. Calzolari
Parete sin: G. Zorio. Parete des: G. Griffa
Foto di Pablo Stähli. Kunstmuseum, Lucerna

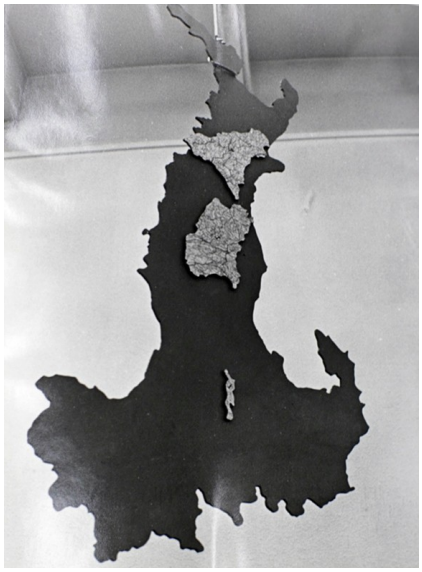


87. Al centro della sala, dal primo piano: P.P. Calzolari, M. Merz, L. Fabro, E. Mattiacci, A. Boetti
Sulla parete a des.: M. Merz
Foto di Pablo Stähli. Kunstmuseum, Lucerna

88. P.P. Calzolari, *6 Contra naturam*, 1970
Foto di Pablo Stähli. Kunstmuseum, Lucerna.

89. P.P. Calzolari, *Senza titolo*, 1970
photo © Paolo Mussat Sartor

90. Realizzazione di *Senza titolo* di Calzolari



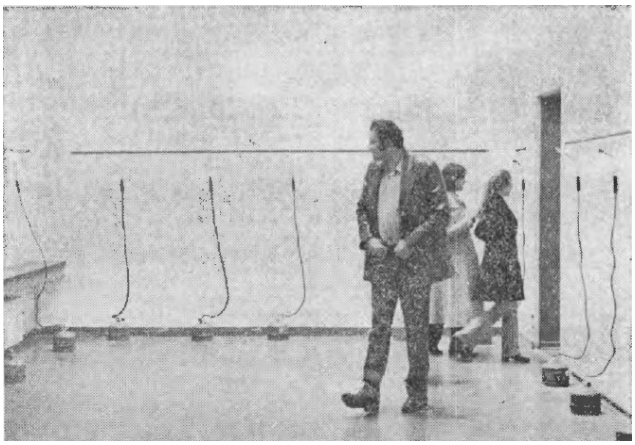
91. L. Fabro, *Italia fascista*, 1969
Foto di Pablo Stähli. Kunstmuseum, Lucerna.

92. G. Griffa, *Linee viola*, 1970
Collezione privata

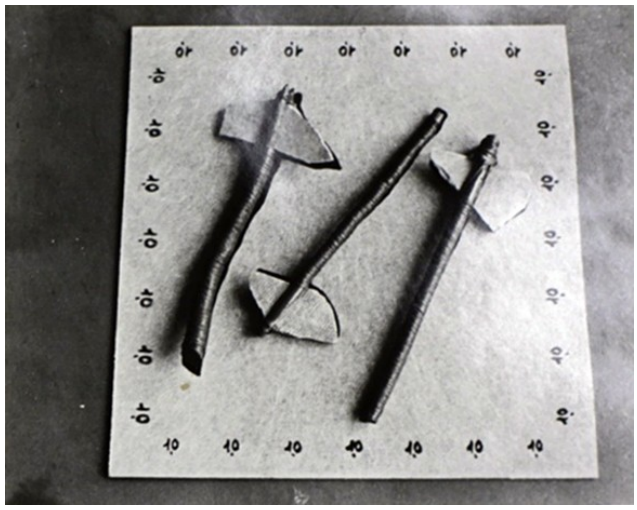
93. G. Griffa,
Venti linee diagonali bianche, 1970.
Collezione privata

94. G. Griffa, *Spugna*, 1969-70
Collezione privata

95. J. Kounellis allestisce la propria sala
photo © Paolo Mussat Sartor



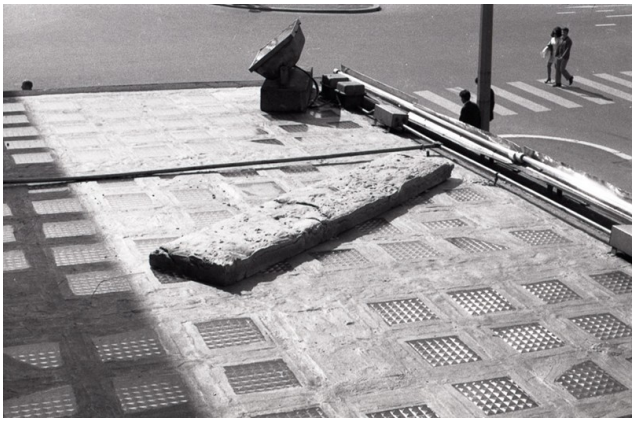
96. J. Kounellis, *Senza titolo*, 1969
(Kneubühler 1970c)



97. R. Maini, *Après la civilisation*, 1970
Foto di Pablo Stähli. Kunstmuseum, Lucerna.

98. M. Merz al lavoro su *Appoggiati*
photo © Paolo Mussat Sartor

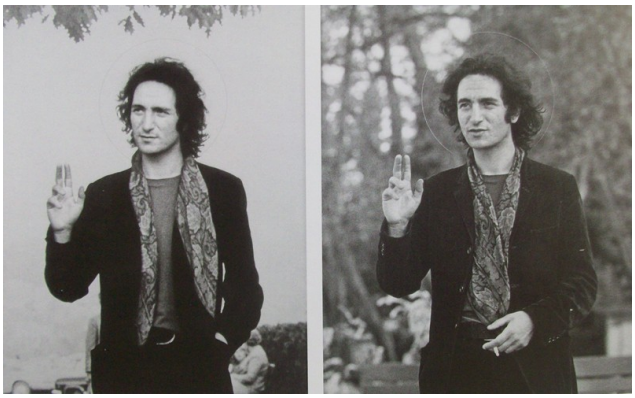
99. Mario Merz al lavoro su *Igloo Fibonacci*
photo © Paolo Mussat Sartor



100. G. Penone, *Pane alfabeto*, 1969
Courtesy Archivio Penone

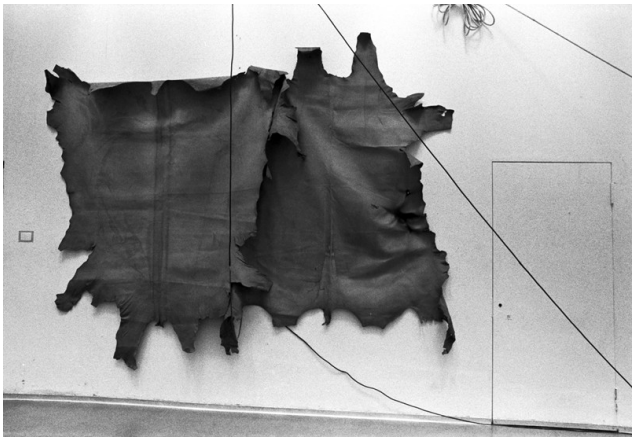
101. G. Penone, *Demagnetizzazione di una stanza*, 1970 / Courtesy Archivio Penone

102. G. Penone, *Demagnetizzazione di una stanza*, 1970 / Courtesy Archivio Penone



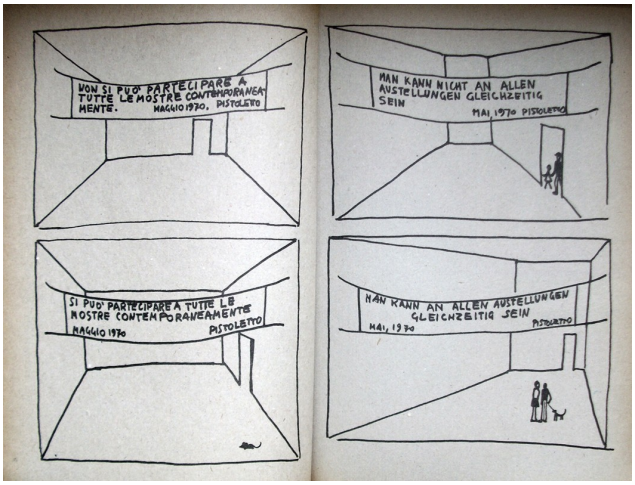
103. Salvo, *Benedizione di Lucerna*, 1970
(due elementi)

104. Salvo, *Benedizione di Lucerna*, 1970
(terzo elemento)

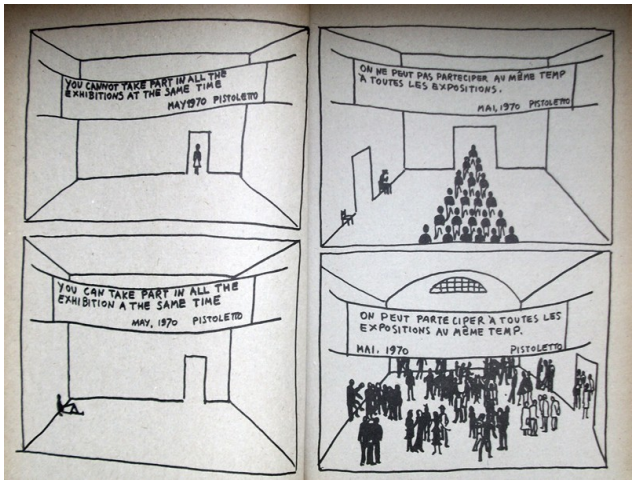


105. G. Zorio, Pelli con resistenza, 1968-69
photo © Paolo Mussat Sartor

IV. Michelangelo Pistoletto

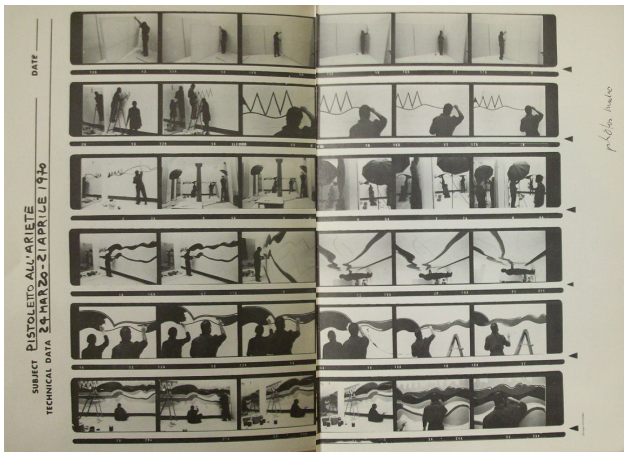


106. Michelangelo Pistoletto
(Luzern 1970, pnn)



107. Michelangelo Pistoletto
(Luzern 1970, pnn)

108. Mostra alla Modern Art Agency, 1970

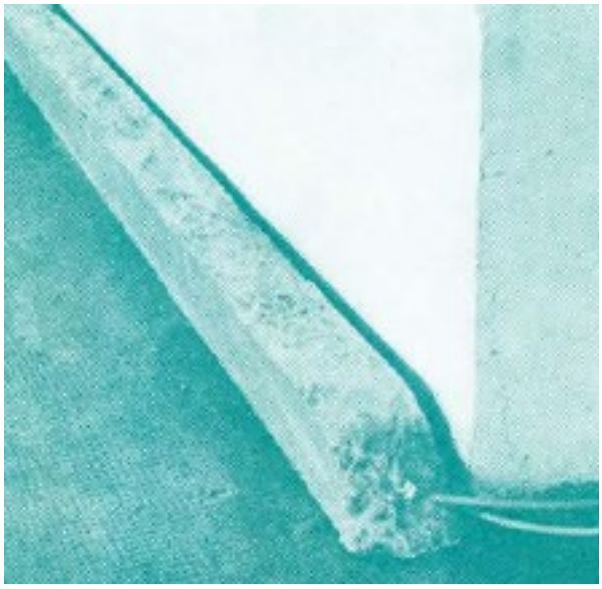


109. M. Pistoletto all'Ariete. foto di G. Colombo
(Milano 1970b)

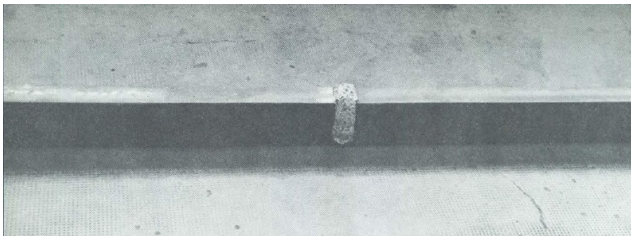
110. M. Pistoletto all'Ariete. Foto di U. Mulas
(Trini 1970e)

111. *July/August 1970*
(Siegelaub 1970, p. 15)

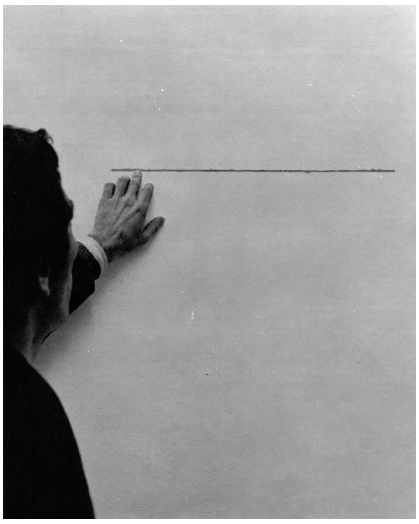
V. Giovanni Anselmo



112. G. Anselmo, *Neon nel cemento*, 1969-70
(Trini 1970d, p. 52)

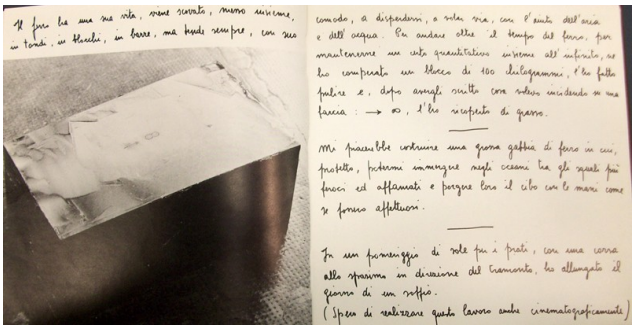


113. G. Anselmo, *Respiro [Polmone per le stagioni]*, 1969-70
(Trini 1970d, p. 52)

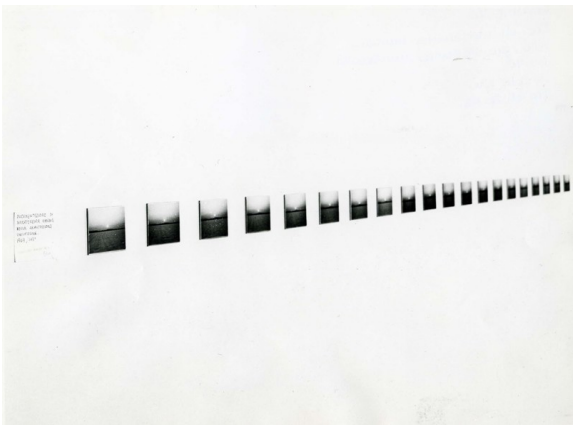


114. G. Anselmo, *Linea terra*, 1970
(Anselmo 1972, p. 54)

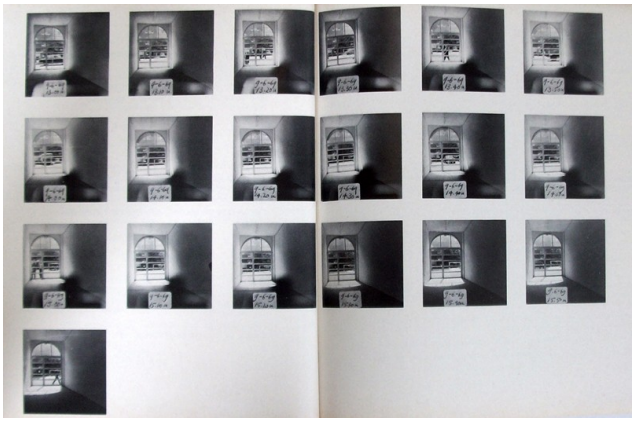
115. G. Anselmo, *Dissolvenza*, 1970
(Anselmo 1972, p. 59)



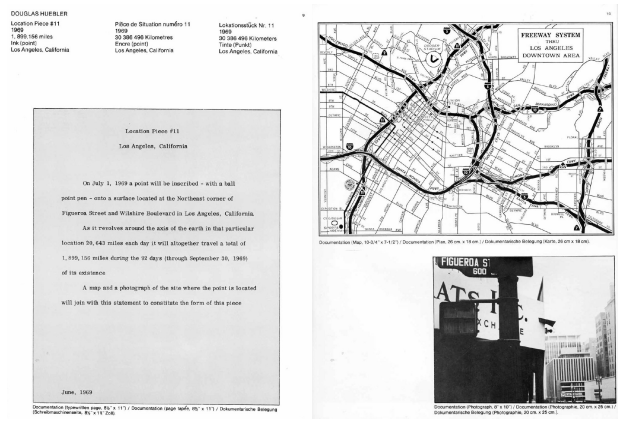
116. Pagine del catalogo di *Gennaio 70*
(Bologna 1970, pnn)



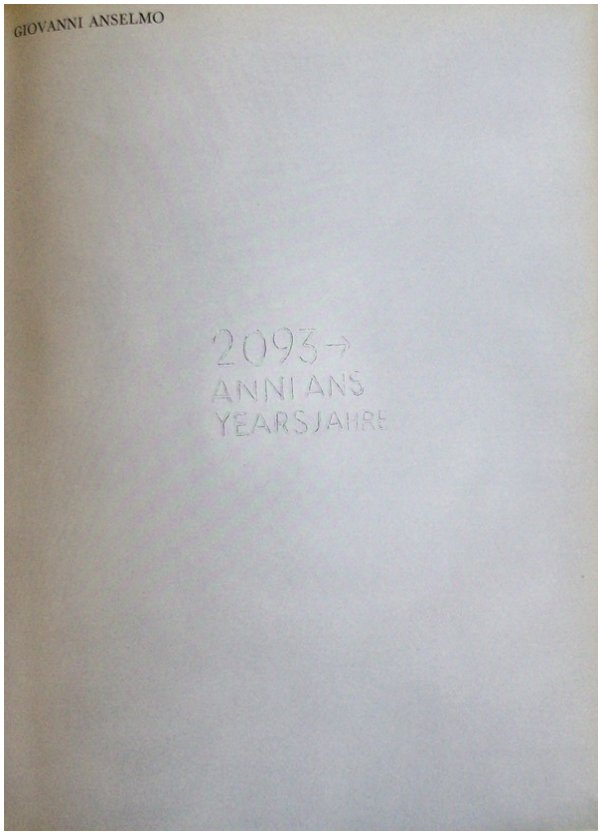
117. G. Anselmo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, 1969-71



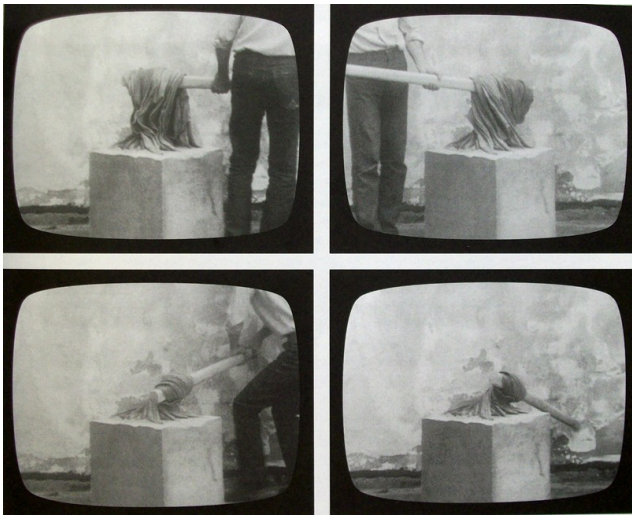
118. J. Dibbets, *Shadows in Konrad Fischer Gallery*, 1969
(Leverkusen 1969, pnn)



119. D. Huebler, *Location Piece # 11*, 1969
(Siegelaub 1969c, pp. 9-10)

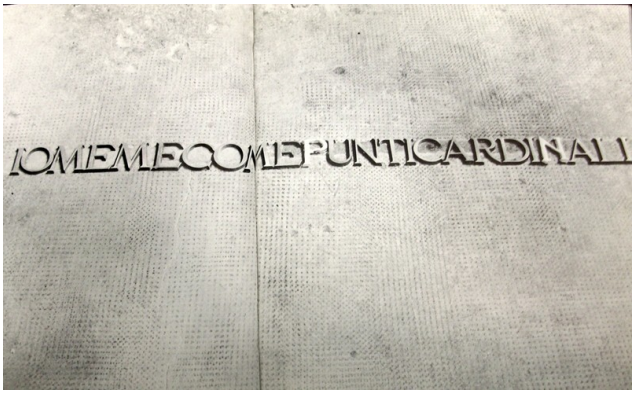


120. G. Anselmo, *Gli anni della carta*, 1970
(Siegelaub 1970, p. 9)

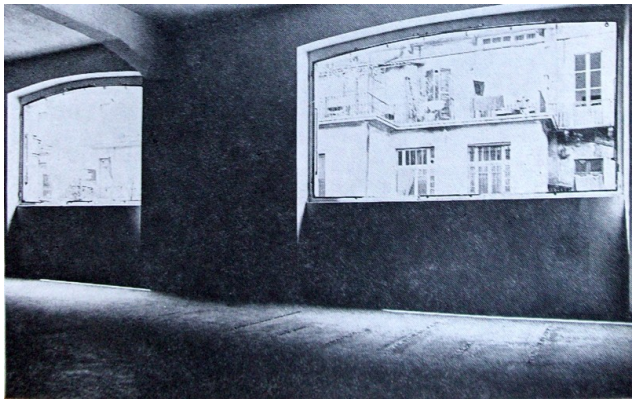


121. G. Anselmo, *Senza titolo*, 1970
G. Schum, *Identifications*

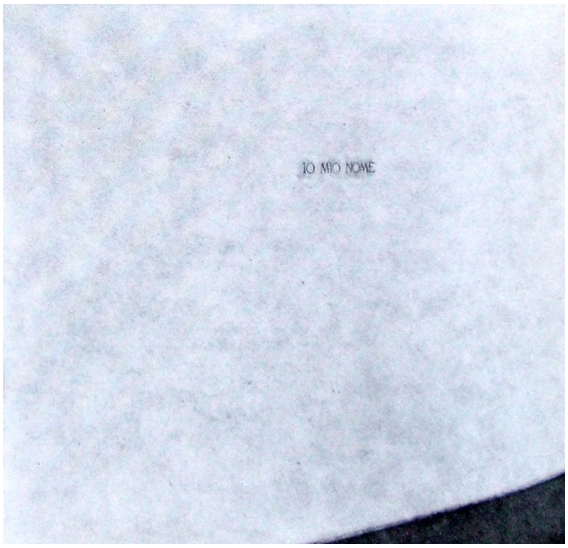
VI. Pier Paolo Calzolari



122. P.P. Calzolari,
Io me me come punti cardinali, 1969
(Bologna 1970, pnn)

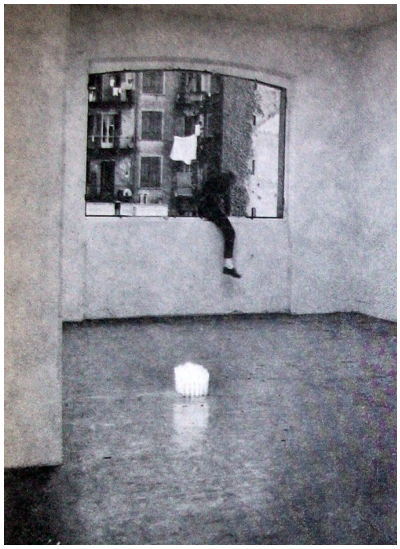


123. P.P. Calzolari,*1 e secondo giorno come gli orienti sono due*, 1970
(Torino 1970c, p. 83)

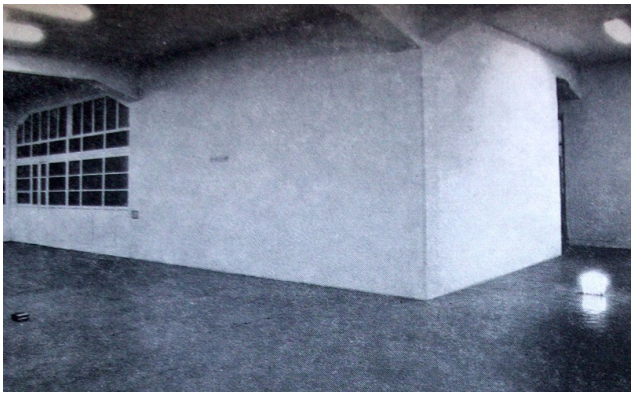


124. P.P. Calzolari, *The Picaro's day*, 1970
(Torino 1970c, p. 82)

125. P.P. Calzolari, *Fourth day like 4 long months of absence*, 1970
(Belgrado 1971, pnn)



126. P.P. Calzolari, *Fourth day like 4 long months of absence*, 1970
(Torino 1970c, p. 82)

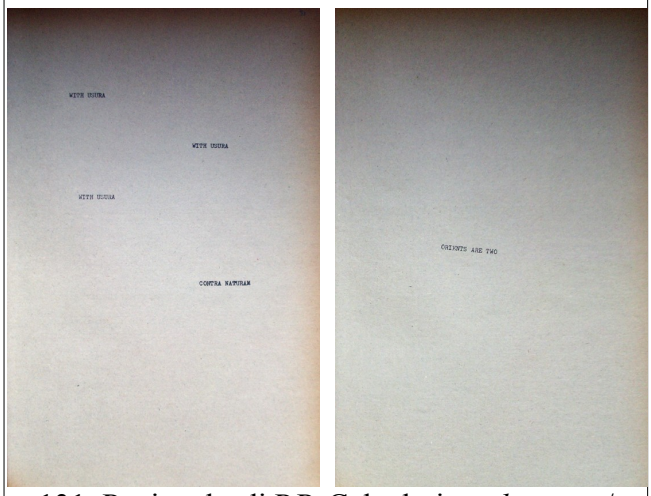


127. P.P. Calzolari, *6th day of reality*, 1970
(Torino 1970c, p. 83)

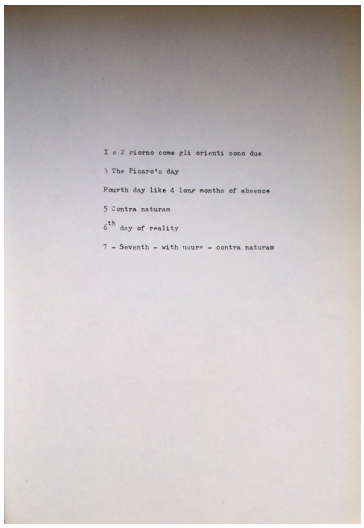
128. P.P. Calzolari, *7 – seventh – with usura – contra naturam*, 1970
(Belgrado 1971, pnn)

129. G. Van Elk al lavoro per *Luxurious Streetcorner*, 1969, ad *Op Losse Schroeven*
(Rattemeyer 2010, fig. 5)

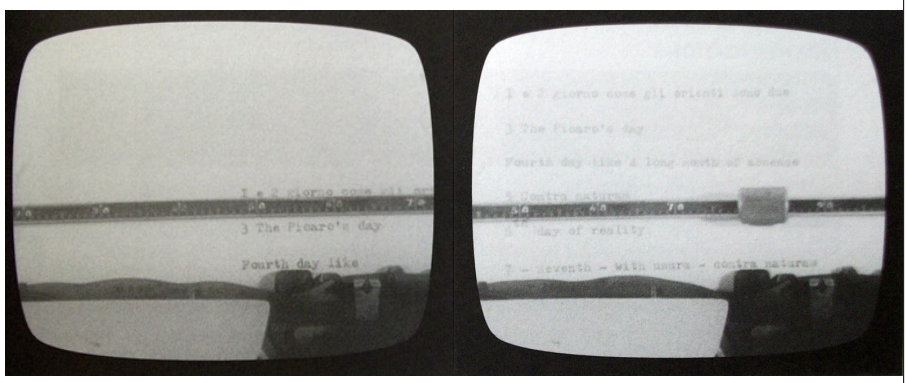
130. La pagina di P.P. Calzolari
(Siegelaub 1970, p. 11)



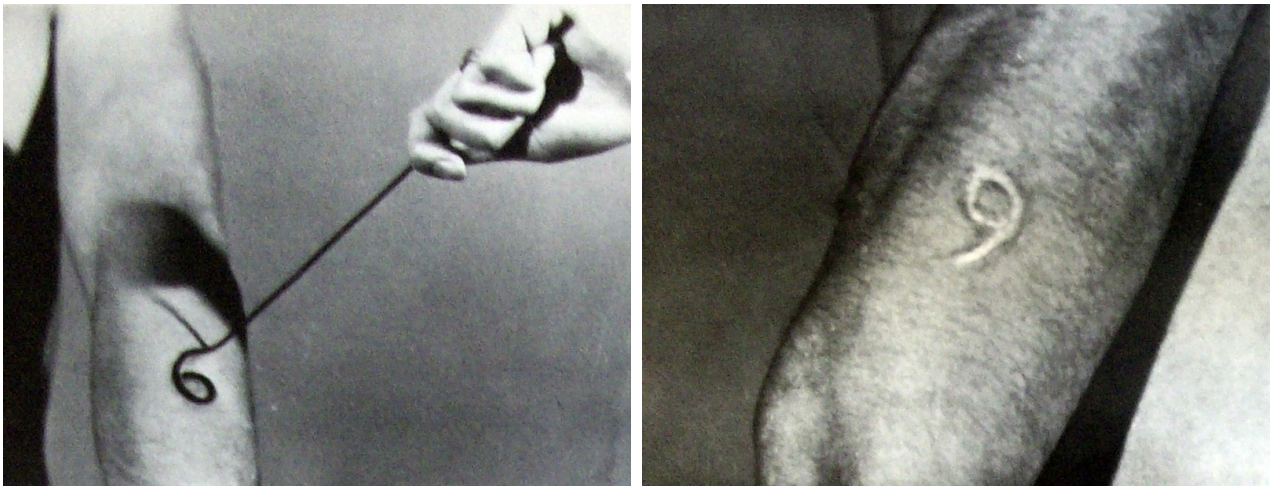
131. Pagine ds. di P.P. Calzolari, *with usura* / *contra naturam* (sin.) e *orients are two* (des.)
(Luzern 1970, pnn)



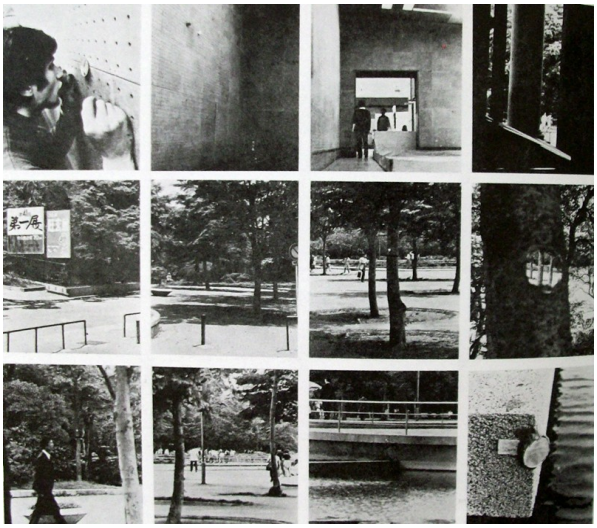
132. Pagina ds. di P.P. Calzolari
(Luzern 1970, pnn)



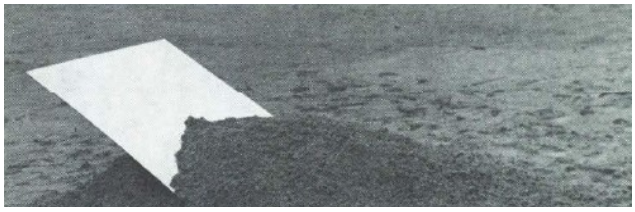
133. P.P. Calzolari, *Senza titolo*, 1970 [fotogrammi]
G. Schum, *Identifications*



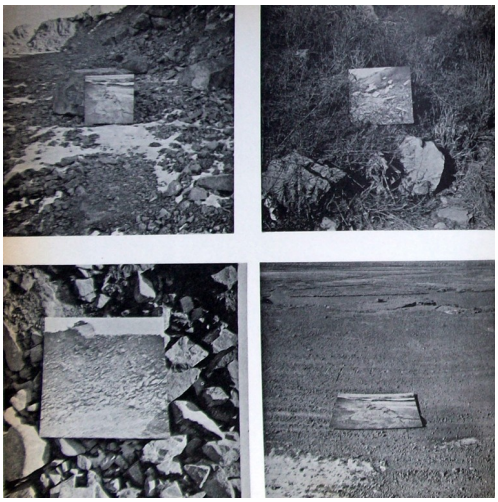
134. P.P. Calzolari, *6th day of reality*, 1970 [fotogrammi dal video tratto da *Identifications*]
(Calzolari 1972, p. 12)



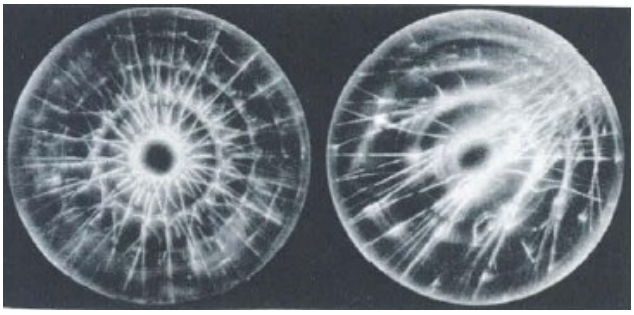
135. G. Penone, *Demagnetizzazione di una stanza*, 1970 (versione di Tokyo)



136. R. Smithson, *Mirror Displacement*, 1969
(Trini 1969h, p. 51)

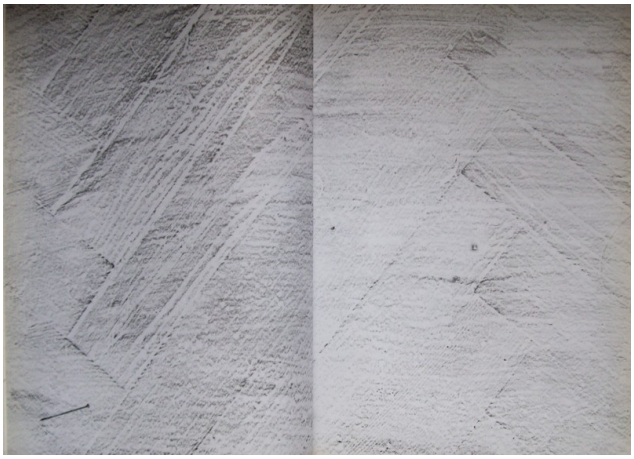


137. R. Smithson, *Mirror Displacements*, 1969
(Celant 1969a, p. 144)



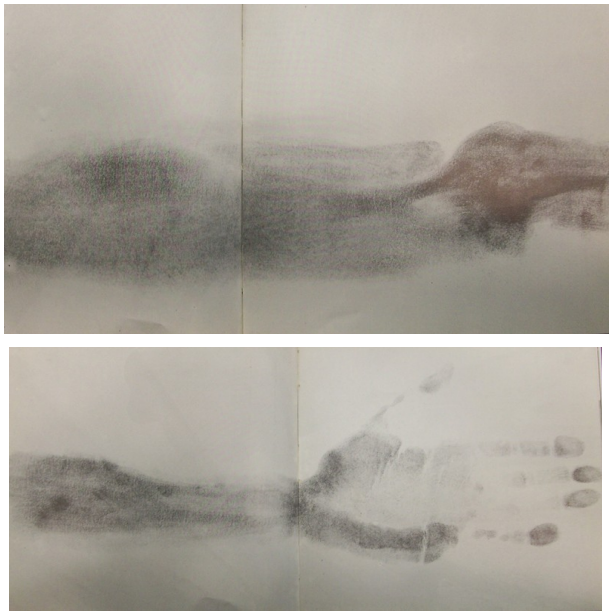
138. D. Boriani, *Ph. Scope*, 1966
(Trini 1968c, p. 48; Dorfles 1968a, tav. 2)

139. G. Penone, *Pane alfabeto*, 1969
photo © Paolo Mussat Sartor

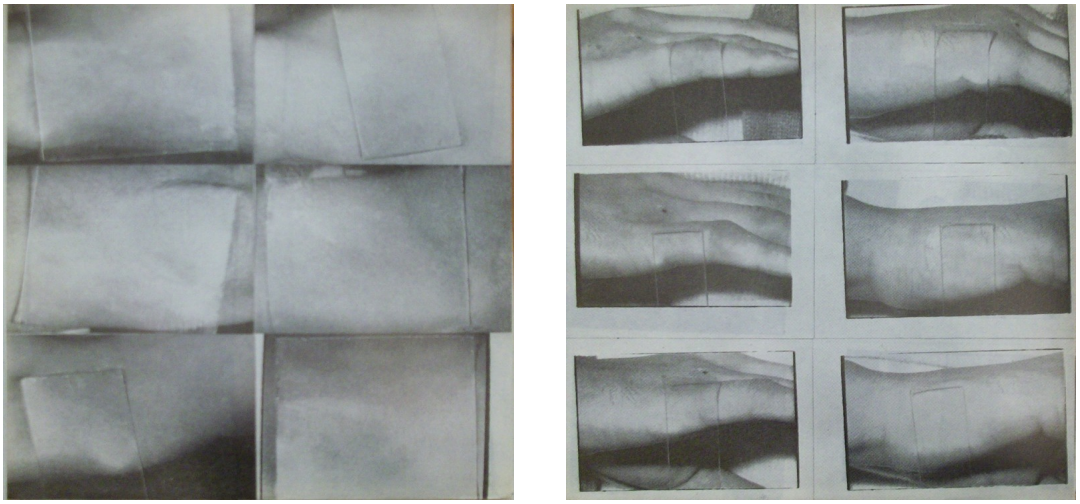


140. G. Penone, due delle quattro pagine di *Progetto di pavimento magnetizzato* pubblicate in Luzern 1970, pnn

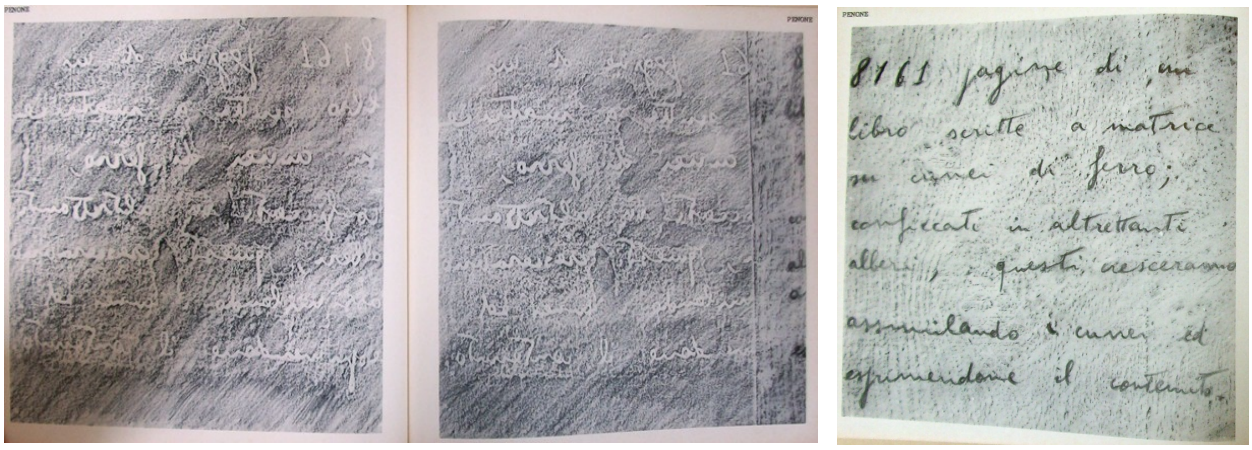
141. G. Penone, foglio di *Progetto di pavimento magnetizzato* pubblicato in Tokyo 1970, pnn



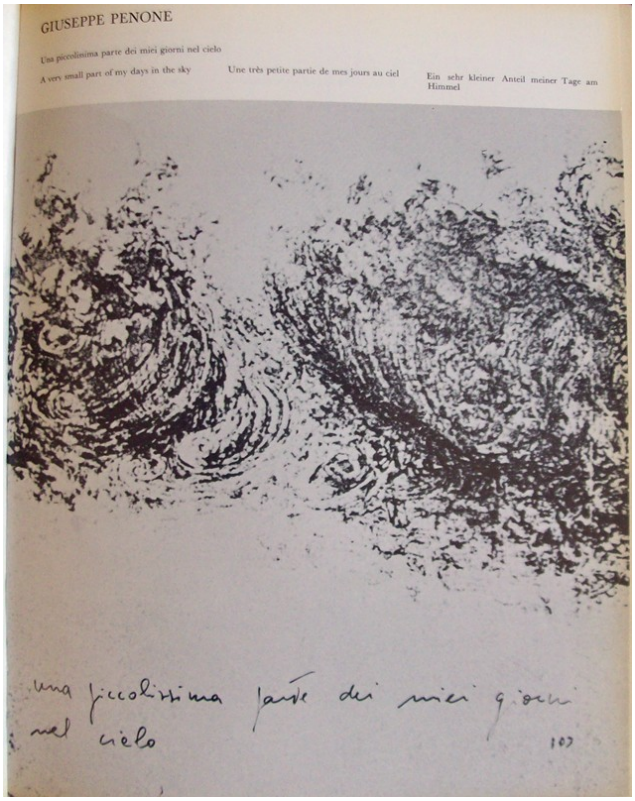
142. G. Penone, disegni pubblicati in Bologna 1970, pnn



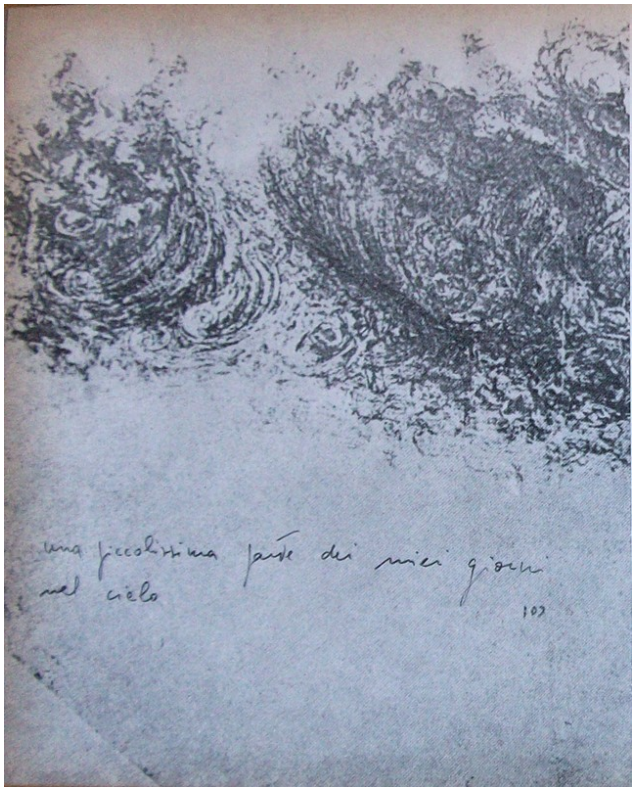
143. G. Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970 (particolari)
(Penone 1971)



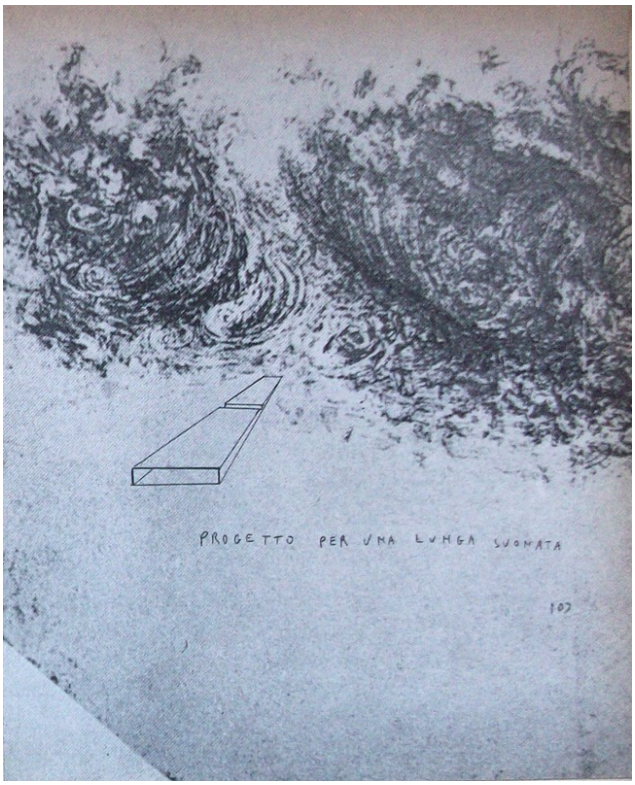
144. G. Penone, *8161 pagine di un libro*, 1969 (particolari)
(Leverkusen 1969, pnn)



145. G. Penone, *Una piccolissima parte dei miei giorni nel cielo*, 1969
(Siegelaub 1970, p. 13)

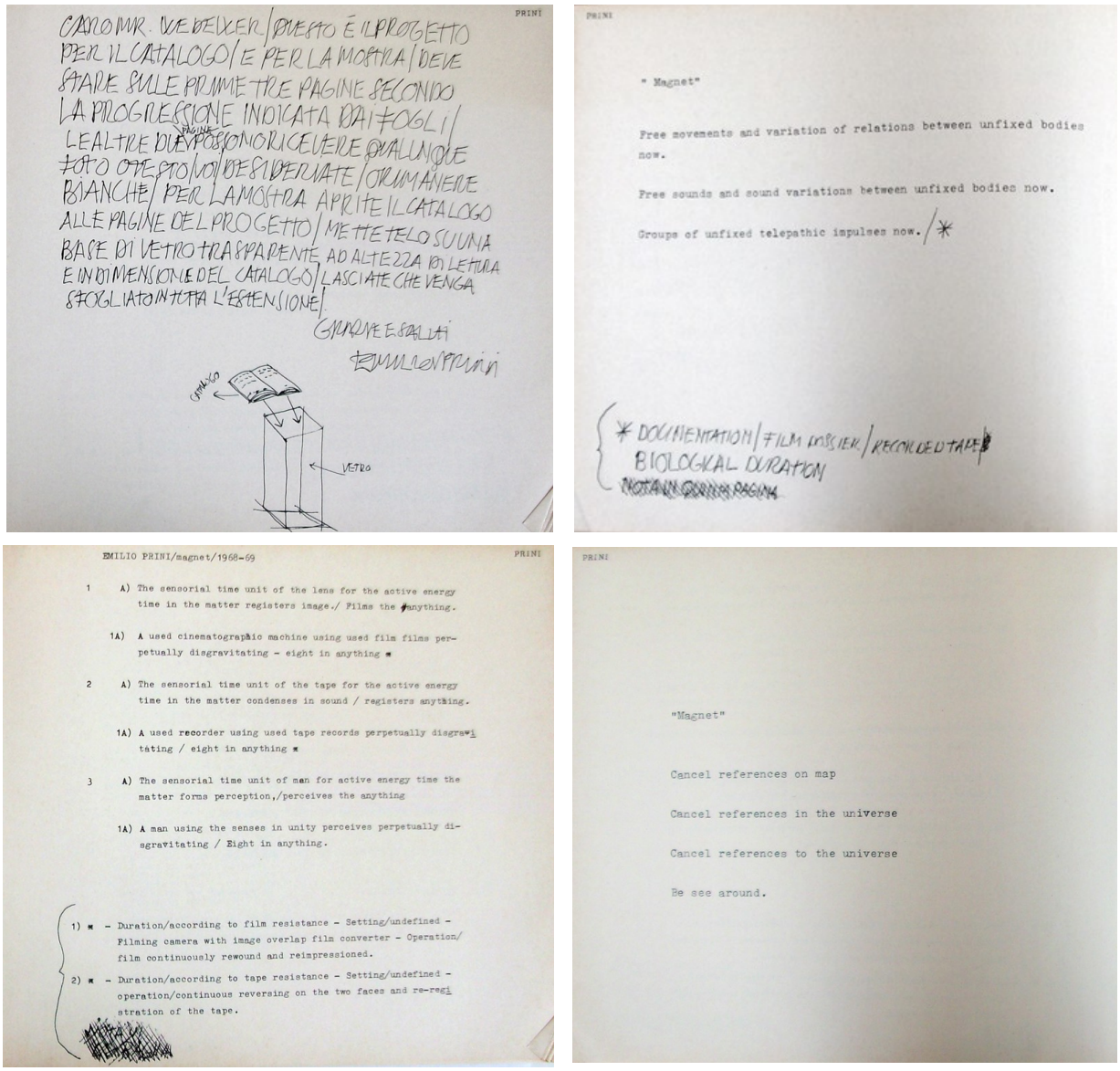


146. G. Penone, *Progetti per Leonardo*, 1969
(Torino 1970c, p. 156)

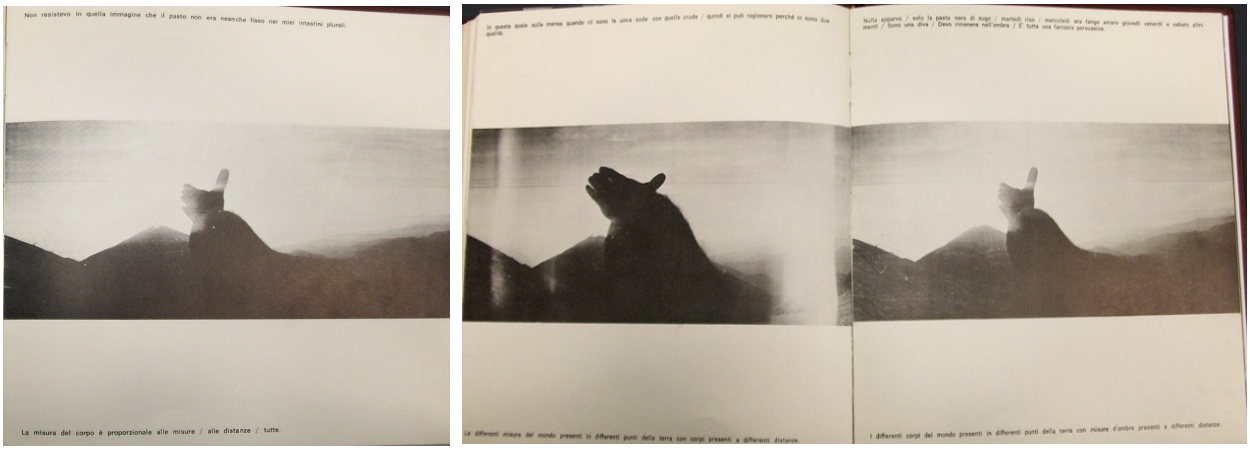


147. G. Penone, *Progetti per Leonardo*, 1969
(Torino 1970c, p. 157)

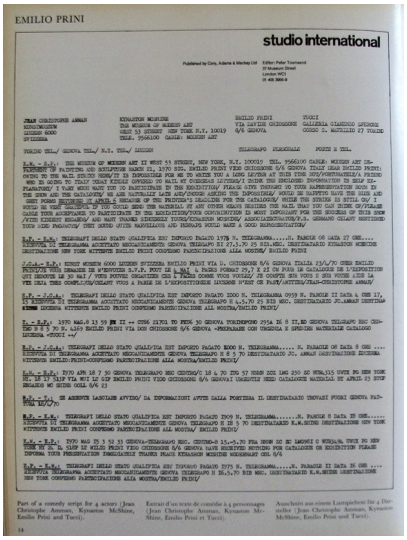
148. L. da Vinci, *Una tempesta*, 1517-18 c.
(Windsor, n. 12376; particolare)



149. E. Prini, *Magnet*, 1969
(Leverkusen 1969, pnn)



150. E. Prini, *Frammento di magnete "LUPO"*, 1969
(Bologna 1970, pnn)


EMILIO PRINI

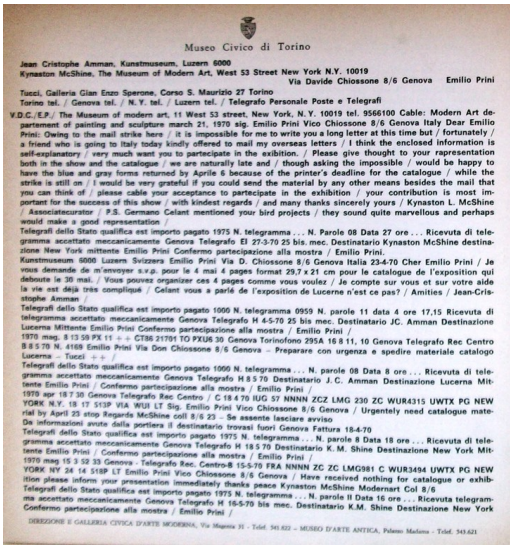
studio international

Part of a comedy script for 4 actors (Jean Christophe Amman, Kynaston McShine, Emilio Prini and Turci).

Extrait d'un texte de comédie à 4 personnages (Jean Christophe Amman, Kynaston McShine, Emilio Prini et Turci).

Auschnitt aus einem Lustspieltext für 4 Darsteller (Jean Christophe Amman, Kynaston McShine, Emilio Prini und Turci).

151. E. Prini, *Part of a comedy script for 4 actors*, 1970 (Siegelaub 1970, p. 14)


Museo Civico di Torino

Jean Cristophe Amman, Kunstmuseum, Luzern 6000
Kynaston McShine, The Museum of Modern Art, West 53 Street New York N.Y. 10019
Via Davide Chiossone 8/6 Genova Emilio Prini

Tucci, Galleria Gian Enzo Sperone, Corso S. Maurizio 27 Torino
Torino tel. / Genova tel. / N. Y. tel. / Luzern tel. / Telegrafo Personale Poste e Telegrafi

V.D.C./E.P./ The Museum of modern art, 11 West 53 street, New York, N.Y. 10019 tel. 9566100 Cable: Modern Art departement of painting and sculpture march 21, 1970 sig. Emilio Prini Vico Chiossone 8/6 Genova Italy Dear Emilio Prini: Owing to the mail strike here / it is impossible for me to write you a long letter at this time but / fortunately / a friend who is going to Italy today kindly offered to mail my overseas letters / I think the enclosed information is self-explanatory / very much want you to partecipate in the exibition. / Please give thought to your representation both in the show and the catalogue / we are naturally late and / though asking the impossible / would be happy to have the blue and gray forms returned by Aprile 6 because of the printer's deadline for the catalogue / while the strike is still on / I would be very grateful if you could send the material by any other means besides the mail that you can think of / please cable your acceptance to partecipate in the exhibition / your contribution is most important for the success of this show / with kindest regards / and many thanks sincerely yours / Kynaston L. McShine / Associatecurator / P.S. Germano Celant mentioned your bird projects / they sound quite marvellous and perhaps would make a good representation /

Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1975 N. telegramma . . . N. Parole 08 Data 27 ore . . . Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo El 27-3-70 25 bis. mec. Destinatario Kynaston McShine destinazione New York mittente Emilio Prini Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini.

Kunstmuseum 6000 Luzern Svizzera Emilio Prini Via D. Chiossone 8/6 Genova Italia 23-4-70 Cher Emilio Prini / Je vous demande de m'envoyer s.v.p. pour le 4 mai 4 pages format 29,7 x 21 cm pour le catalogue de l'exposition qui deboute le 30 mai. / Vous pouvez organizer ces 4 pages comme vous voulez / Je compte sur vous et sur votre aide la vie est déjà très compliqué / Celant vous a parlé de l'exposition de Lucerne n'est ce pas? / Amities / Jean-Cristophe Amman /

Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1000 N. telegramma 0959 N. parole 11 data 4 ore 17,15 Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 4-5-70 25 bis mec. Destinatario J.C. Amman Destinazione Lucerna Mittente Emilio Prini Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /

1970 mag. 8 13 59 PX 11 + + CT86 21701 TO PXU6 30 Genova Torinofono 295A 16 8 11, 10 Genova Telegrafo Rec Centro 8 8 5 70 N. 4169 Emilio Prini Via Don Chiossone 8/6 Genova – Preparare con urgenza e spedire materiale catalogo Lucerna – Tucci + + /

Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1000 N. telegramma . . . N. parole 08 Data 8 ore . . . Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 8 5 70 Destinatario J. C. Amman Destinazione Lucerna Mittente Emilio Prini / Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /

Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1000 N. telegramma . . . N. parole 11 data 4 ore 17,15 Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 4-5-70 25 bis mec. Destinatario J.C. Amman Destinazione Lucerna Mittente Emilio Prini Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /

1970 apr 18 7 30 Genova Telegrafo Rec Centro / C 18 4 70 IUG 57 NNNN ZCZ LMG 230 ZC WUR4315 UWTX PG NEW YORK N.Y. 18 17 51SP VIA WUI LT Sig. Emilio Prini Vico Chiossone 8/6 Genova / Urgently need catalogue material by April 23 stop Regards McShine coll 8/6 23 – Se assente lasciare avviso

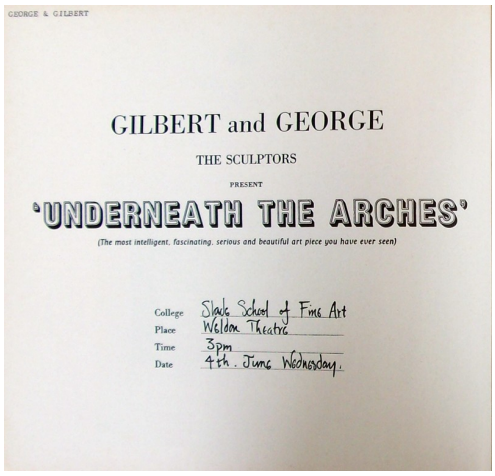
Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1975 N. telegramma . . . N. parole 8 Data 18 ore . . . Ricevuta di telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 18 5 70 Destinatario K. M. Shine Destinazione New York Mittente Emilio Prini / Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /

1970 mag 15 3 52 33 Genova - Telegrafo Rec. Centro-8 15-5-70 FRA NNNN ZC ZC LMG981 C WUR3494 UWTX PG NEW YORK NY 24 14 51SP LT Emilio Prini Vico Chiossone 8/6 Genova / Have received nothing for catalogue or exhibition please inform your presentation immediately thanks peace Kynaston McShine Modernart Col 8/6

Telegrafi dello Stato qualifica est importo pagato 1975 N. telegramma . . . N. parole 11 Data 16 ore . . . Ricevuta telegramma accettato meccanicamente Genova Telegrafo H 16-5-70 bis mec. Destinatario K.M. Shine Destinazione New York Confermo partecipazione alla mostra / Emilio Prini /

DIREZIONE E GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA, Via Magenta 31 - Telef. 543 422 – MUSEO D'ARTE ANTICA, Palazzo Madama - Telef. 543 421

152. E. Prini, pagina su carta intestata "Museo Civico di Torino" (Torino 1970b, pnn)


GEORGE & GILBERT

GILBERT and GEORGE

THE SCULPTORS

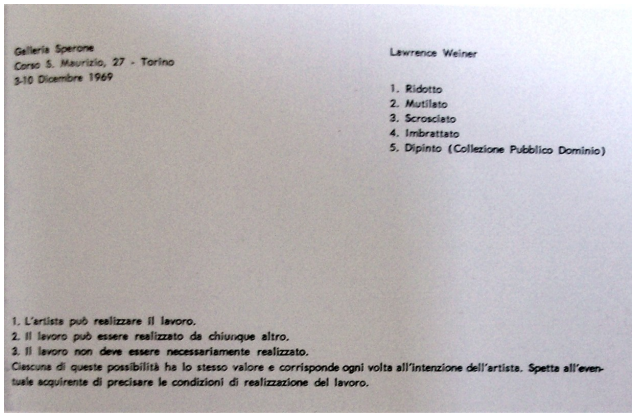
PRESENT

'UNDERNEATH THE ARCHES'

(The most intelligent, fascinating, serious and beautiful art piece you have ever seen)

College Slade School of Fine Art
Place Weldon Theatre
Time 3pm
Date 4th. June Wednesday.

153. Gilbert and George, opuscolo (Leverkusen 1969, pnn)


Galleria Sperone
Corso S. Maurizio, 27 - Torino
3-10 Dicembre 1969

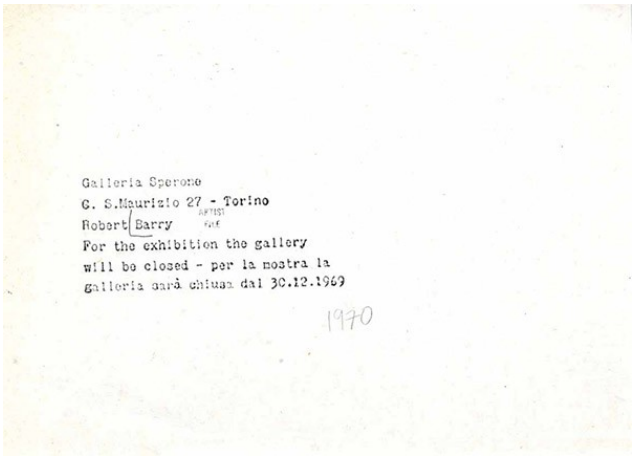
Lawrence Weiner

1. Ridotto
2. Mutilato
3. Scrosciato
4. Imbrattato
5. Dipinto (Collezione Pubblico Dominio)

1. L'artista può realizzare il lavoro.
2. Il lavoro può essere realizzato da chiunque altro.
3. Il lavoro non deve essere necessariamente realizzato.

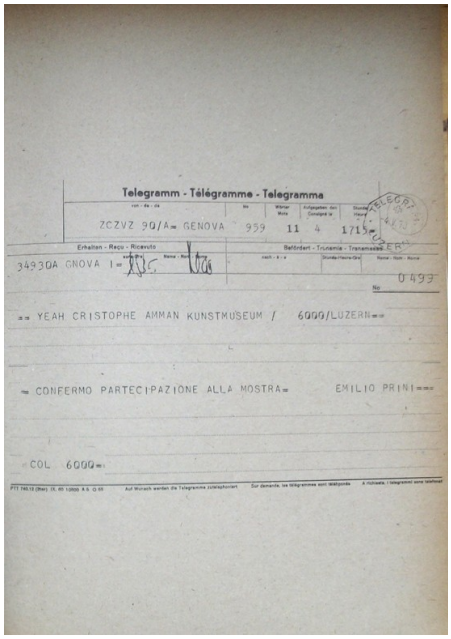
Ciascuna di queste possibilità ha lo stesso valore e corrisponde ogni volta all'intenzione dell'artista. Spetta all'eventuale acquirente di precisare le condizioni di realizzazione del lavoro.

154. Invito alla mostra di L. Weiner alla Galleria Sperone, 1969


Galleria Sperone
C. S.Maurizio 27 - Torino
Robert Barry
For the exhibition the gallery
will be closed - per la mostra la
galleria sarà chiusa dal 30.12.1969

1970

155. R. Barry, *Closed Gallery Piece*, 1969 Galleria Sperone, 1969-70


Telegramm - Télégramme - Telegramma

ZCZVZ 90/A= GENOVA 959 11 4 1715

Erhalten - Reçu - Ricevuto

34930A GNOVA I=

Befördert - Transmis - Trasmesso

0493

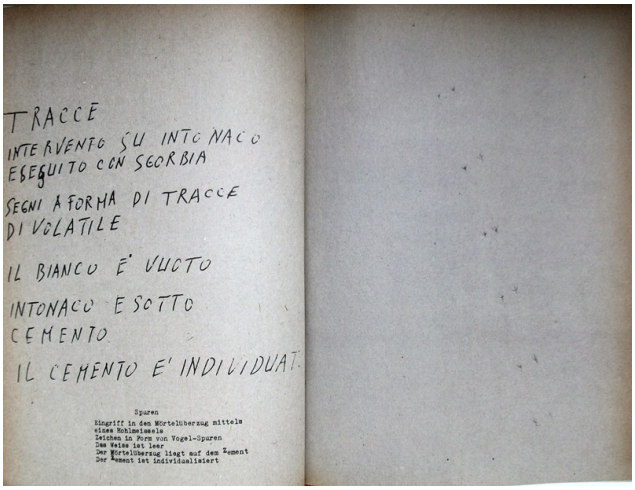
= YEAH CRISTOPHE AMMAN KUNSTMUSEUM / 6000/LUZERN=

= CONFERMO PARTECIPAZIONE ALLA MOSTRA= EMILIO PRINI=

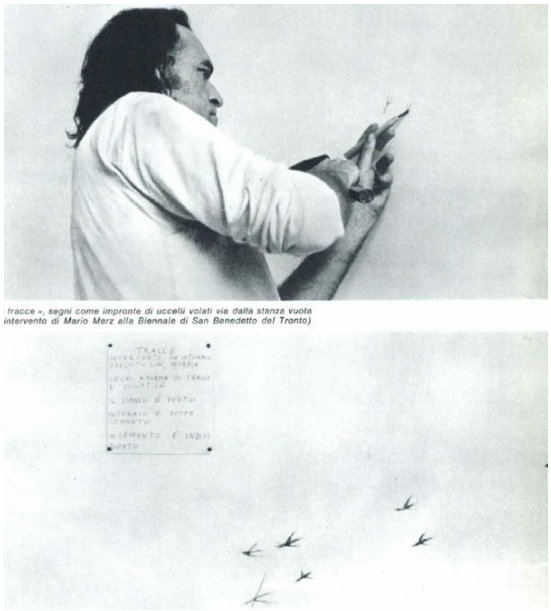
COL 6000=

156. E. Prini, *Confermo partecipazione alla mostra*, 1970 – telegramma (Luzern 1970, pnn)

IX. Mario Merz

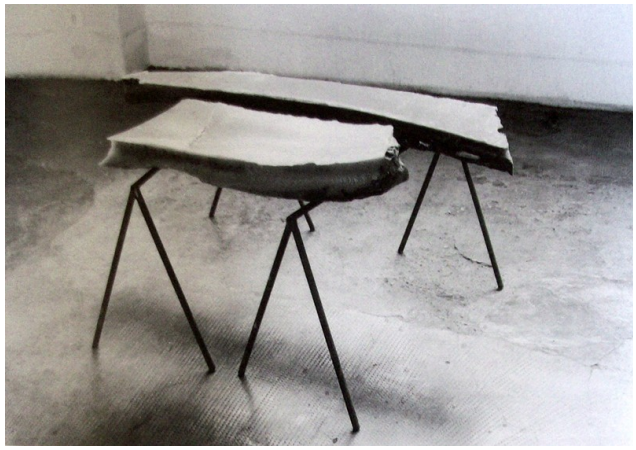


157. M. Merz, *Tracce*, 1969
(Luzen 1970, pnn)



158. L'artista al lavoro su *Tracce*, 1969
(Trini 1969i, p. 49)

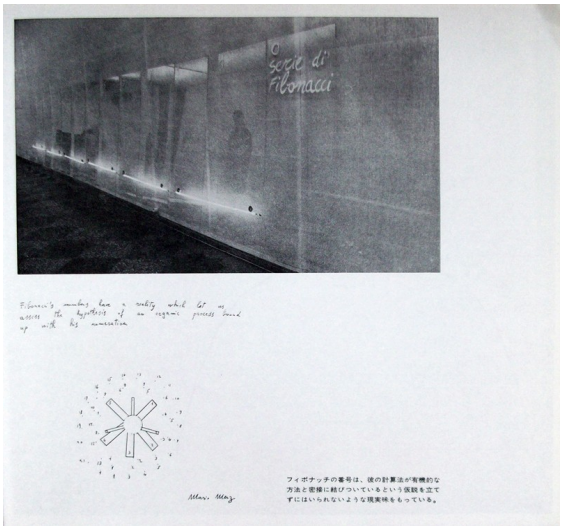
159. L'artista allestisce *Hagoromo*
nella Galleria Sperone, 1969



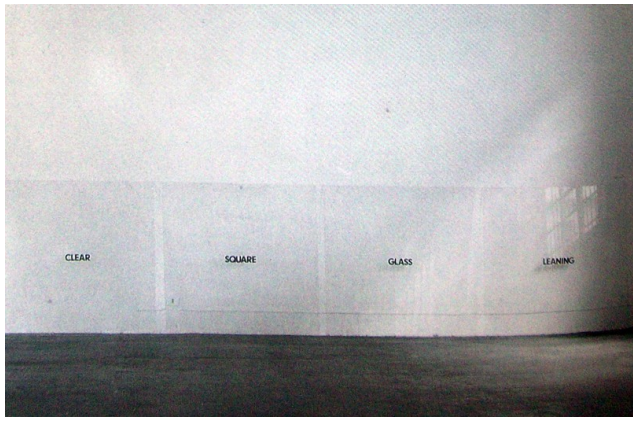
160. M. Merz, *Cere*, 1969
Galleria Sperone

161. La realizzazione di *Cere*, 1969
(Torino 1970c, p. 18)

162. La realizzazione di *Appoggiati [Serie di Fibonacci]* a Bologna (Torino 1970c, p. 19)



163. Pagina dell'artista nel catalogo di Tokyo (Tokyo 1970, pnn)



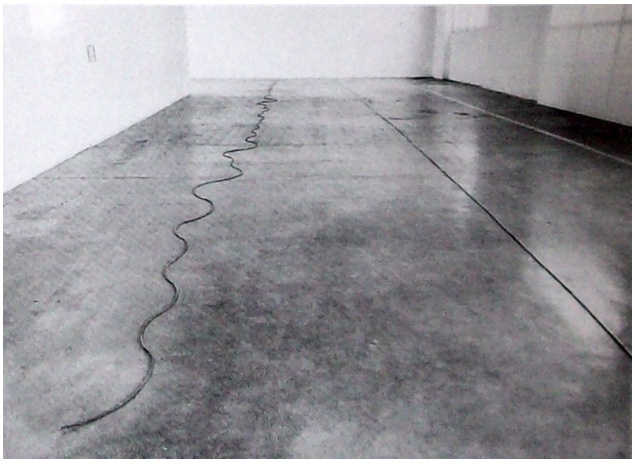
164. J. Kosuth, *Clear, Square, Glass, Leaning*, 1965. Galleria Sperone, 1970

165. M. Merz, *Igloo Fibonacci*, 1970
Metallo, argilla, neon. Igloo: 120 cm (h) x 160 cm (Ø) Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

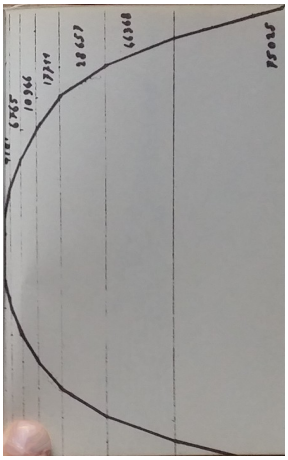
166. M. Merz, *Igloo Fibonacci*, 1970
Tubi in ottone, supporti in marmo, nastro adesivo. 180 cm x 260 cm Ø.
Wolfsbug, Kunsthalle

167. M. Merz, *Igloo Fibonacci* alla Sonnabend Gallery di New York, 1970 (Celant 1971e, p. 50)

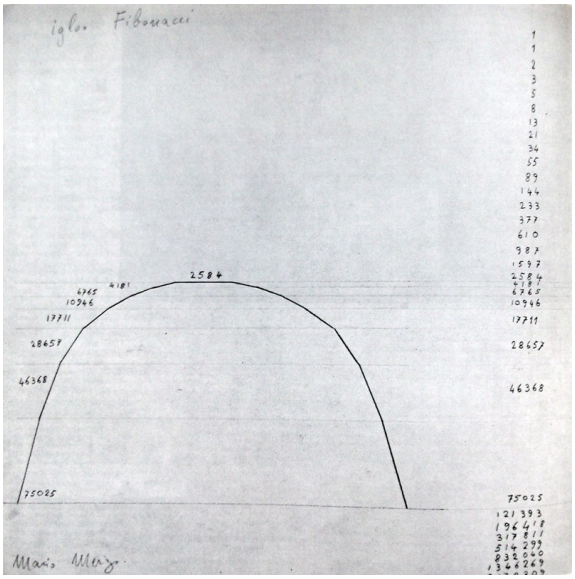
168. L'artista allestisce *Igloo Fibonacci* alla Sonnabend Gallery di New York, 1970



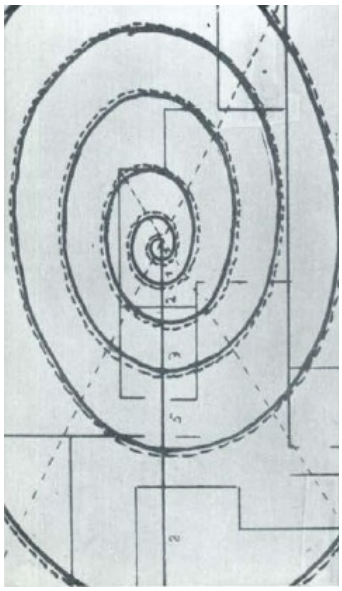
169. Veduta della mostra di C. Andre alla Galleria Sperone, 1969



170. M. Merz, “Verso l'Igloo”, 1970 (Merz 1970, pnn)

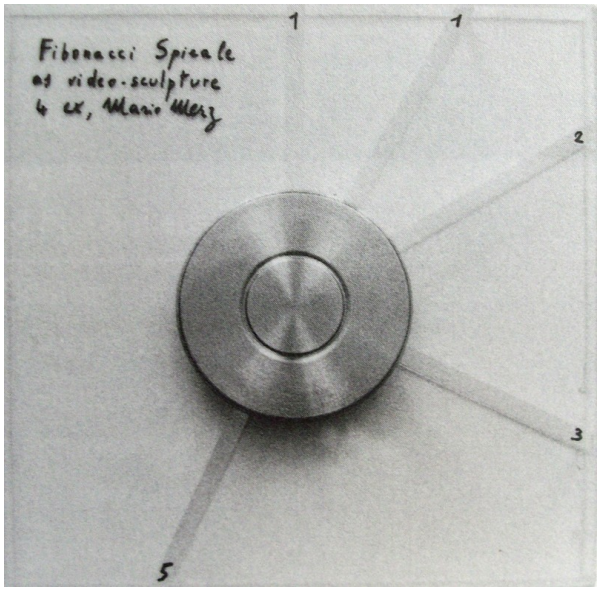


171. Pagina di M. Merz (Tokyo 1970, pnn)

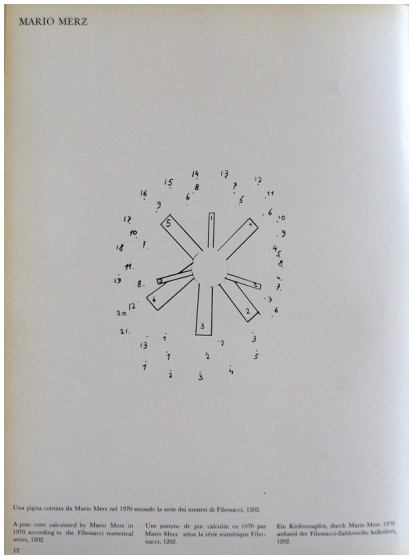


172. M. Merz, disegno di spirale, 1970 (Merz 1970, pnn)

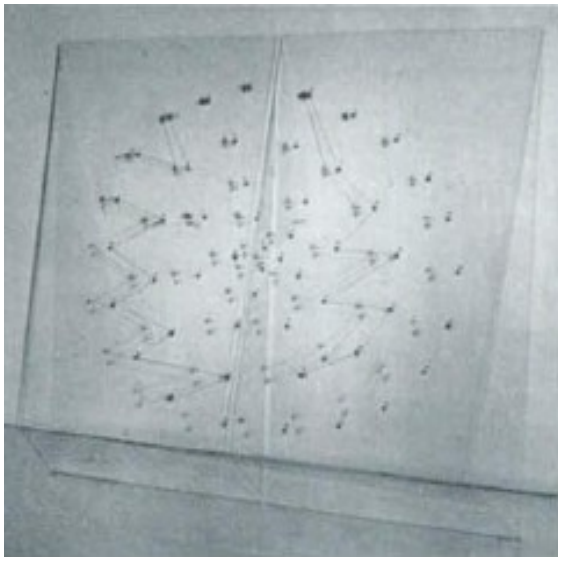
173. M. Merz, *Senza titolo*, 1970 [fotogrammi] G. Schum, *Identifications*



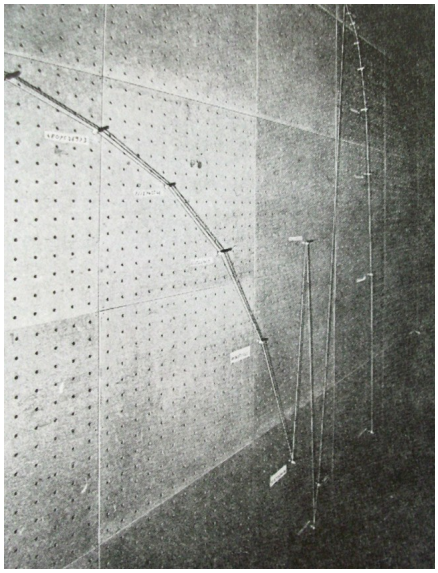
174. M. Merz, multiplo legato al video *Lumaca* tratto dal film per *Identifications*, 1970



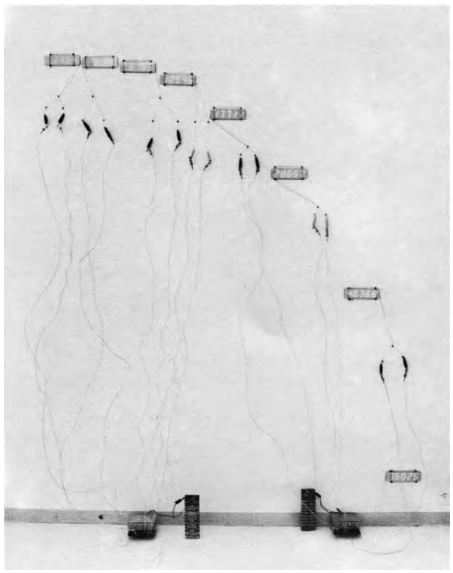
175. M. Merz, *Una pigna contata...*, 1970
(Siegelaub 1970, p. 12)



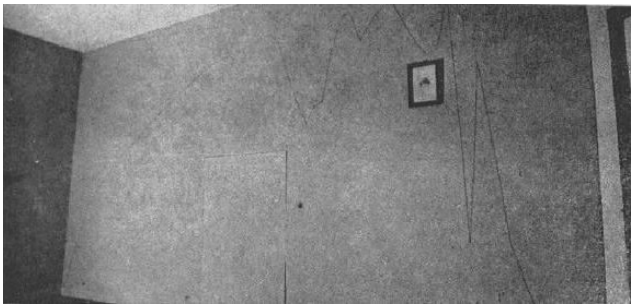
176. M. Merz, *Counting of the Pine cone*, 1970.
(Celant 1971e, p. 50)



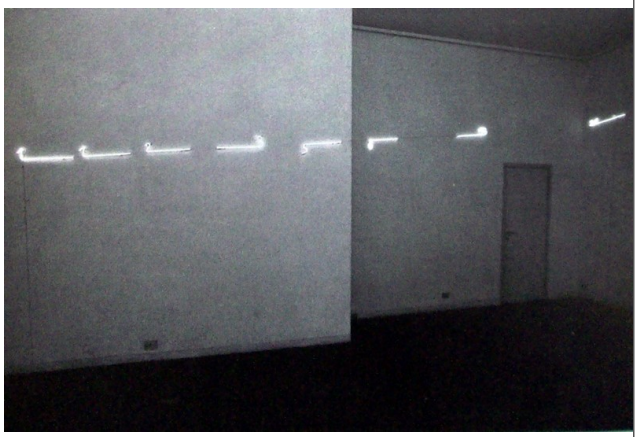
177. M. Merz, *Proliferazione di una pianta*,
1970. Biennale di Tokyo



178. M. Merz, *Relationships of growth...*, 1970
(Merz 1971, p. 23)



179. M. Merz, ambiente ad *Amore mio*, 1970
(Sinisi 1970, p. 164)



180. M. Merz, *Plant proliferation*, 1970
Milano, Françoise Lambert (Trini 1970n, p. 40)

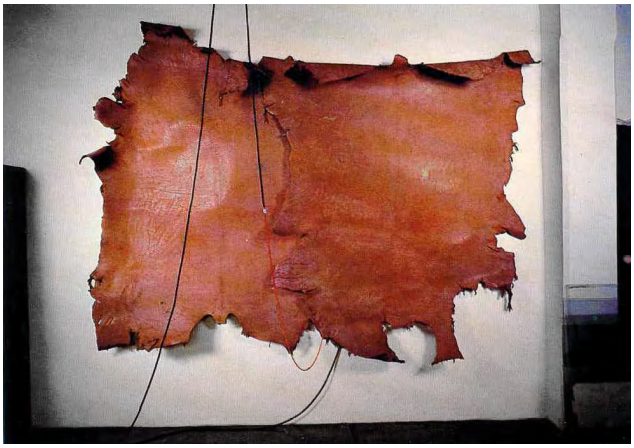
Vitalità del Negativo, 1970. Foto di Ugo Mulas

182. M. Merz, *Spirale di Fibonacci*, 1971
Guggenheim Museum, New York
(Merz 1971, p. 22)

183. Fotografia dell'artista e di parte del lavoro al Guggenheim di New York (Glueck 1971)

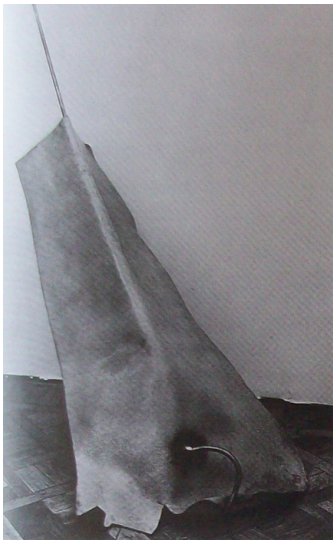
X. Gilberto Zorio

184. Sala di Zorio alla mostra del Theodoron Award, 1969 (Photo Shunk-Kender)



185. G. Zorio, *Pelli con resistenza*, 1969-70 (Zorio 1972)

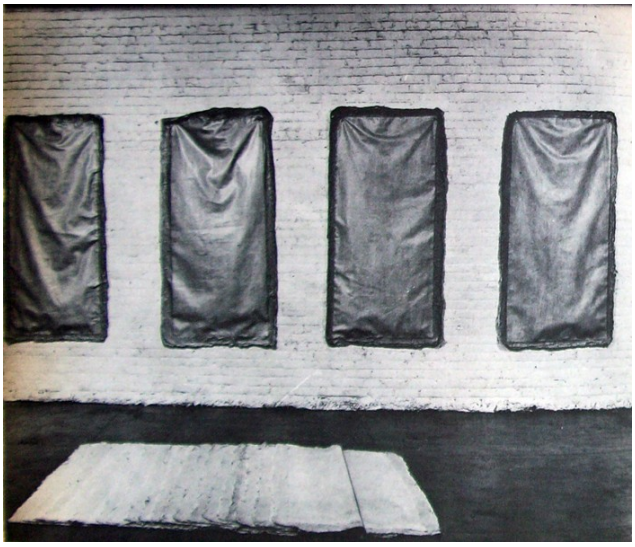
186. G. Zorio, *Arco voltaico*, 1968 (invito alla personale da Sperone)



187. G. Zorio, *Arco voltaico*, 1968-69

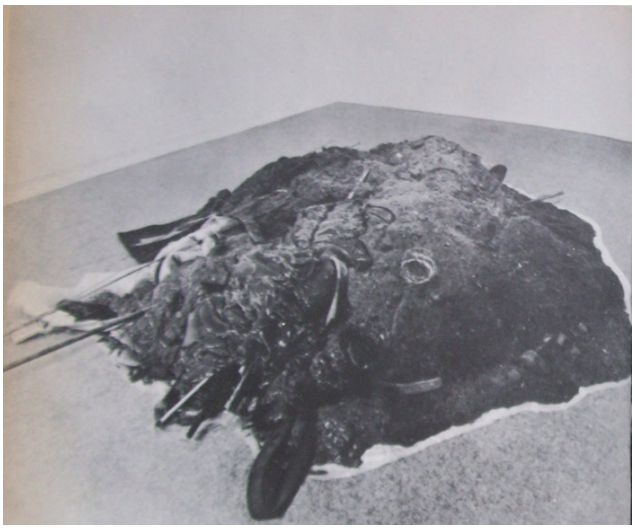
188. R. Serra, *Belts*, 1967 (Trini 1969c)

189. R. Morris, *Senza titolo*, 1967-68 (Diacono 1968)

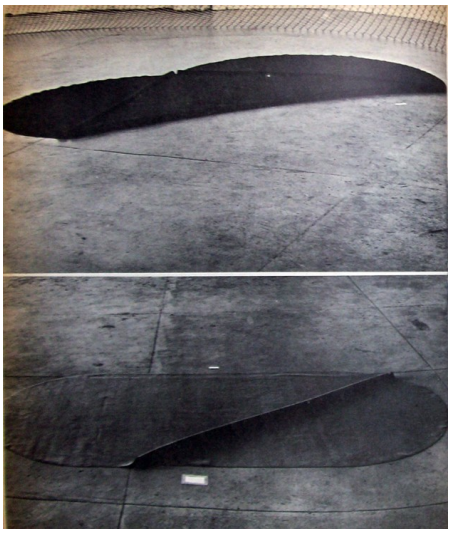


190. E. Hesse, *Aught* (muro), *Augment* (a terra), 1968 (*9 at Leo Castelli*; Celant 1969a)

191. *Gennaio 70*: in primo piano, *Pelli con resistenza*, 1969 (Natali 1970a)

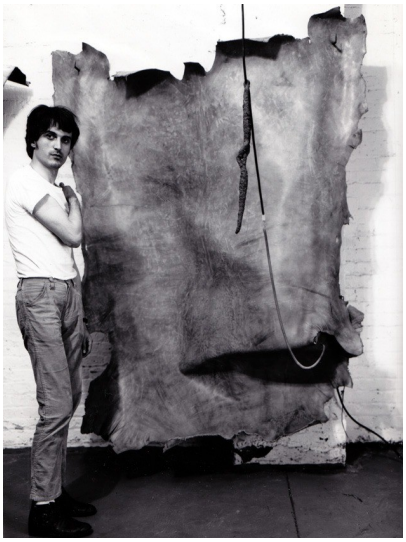


192. R. Morris, *Untitled*, 1968 (Celant 1969a)

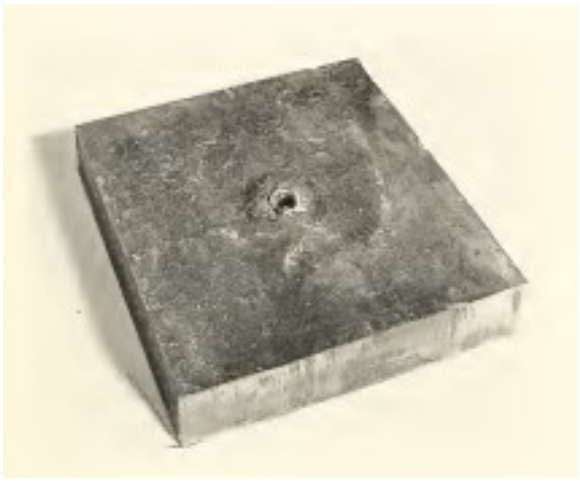


193. S. Kaltenbach, *Untitled*, 1968 (*9 at Leo Castelli*; Celant 1969a)

194. B. Nauman e G. Celant alla Galleria Sperone davanti a *Per purificare le parole,* 1969-70

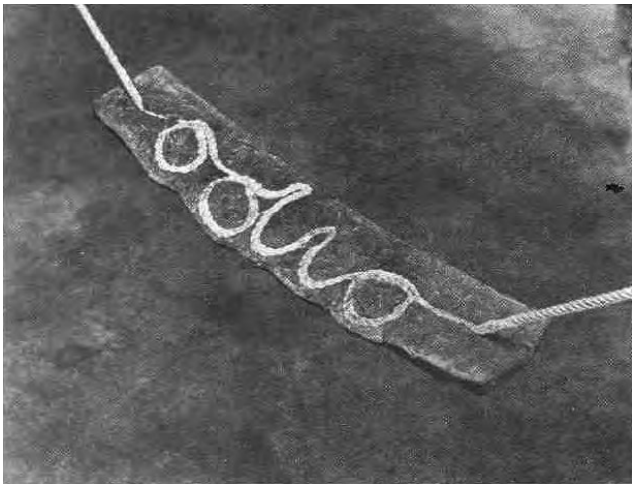


195. G. Zorio a New York davanti a *Pelle con resistenza (La vita è vicina e vive)*, 1969 (Photo Shunk-Kender)

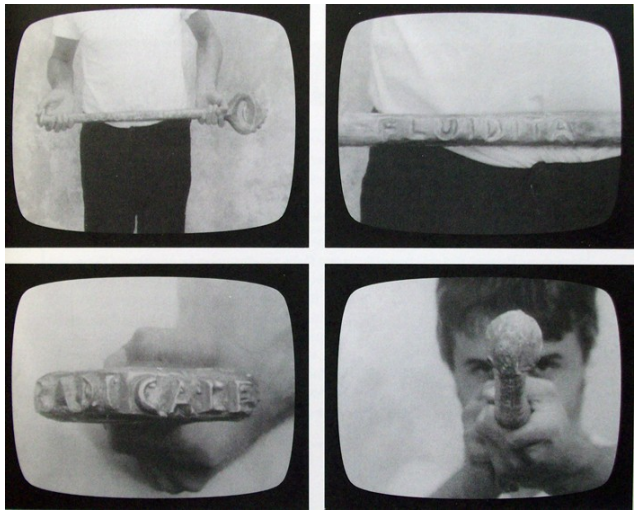


196. B. Nauman, *Dead Center*, 1969
(New York 1969b)

197. G. Zorio, *Odio*, 1969
(Zorio 1972)

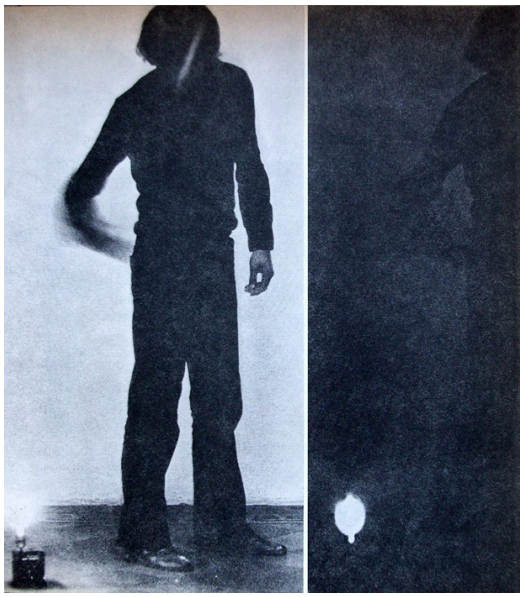


198. G. Zorio, *Odio*, 1969
(Zorio 1972)



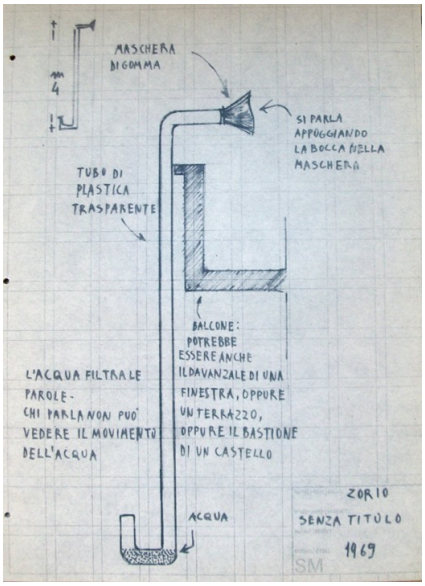
199. G. Zorio, *Senza titolo [Fluidità radicale]*, 1970 [fotogrammi] (G. Schum, *Identifications*)

200. G. Zorio, *Confine* fluorescente, 1970
(Love, P.J. 1970)



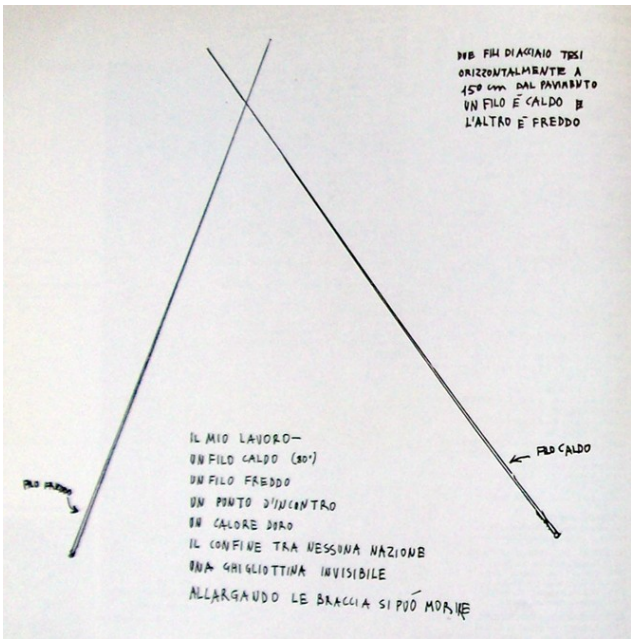
201. G. Zorio, *Confine* fluorescente, 1970
(Torino 1970c)

202. G. Zorio, *Il confine è quella linea...*, 1970
(Siegelaub 1970, p. 16)

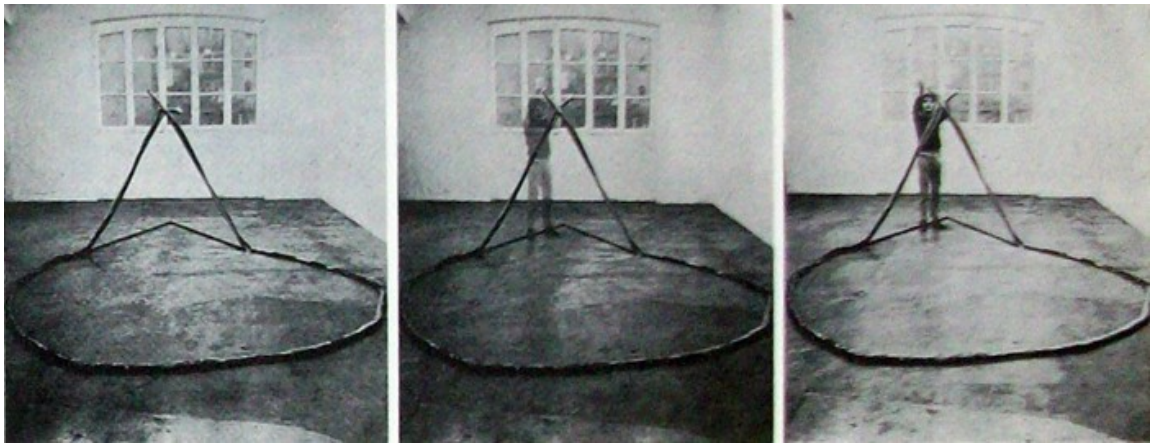


203. G. Zorio, *Senza titolo*, 1969
(Amsterdam 1969, pnn)

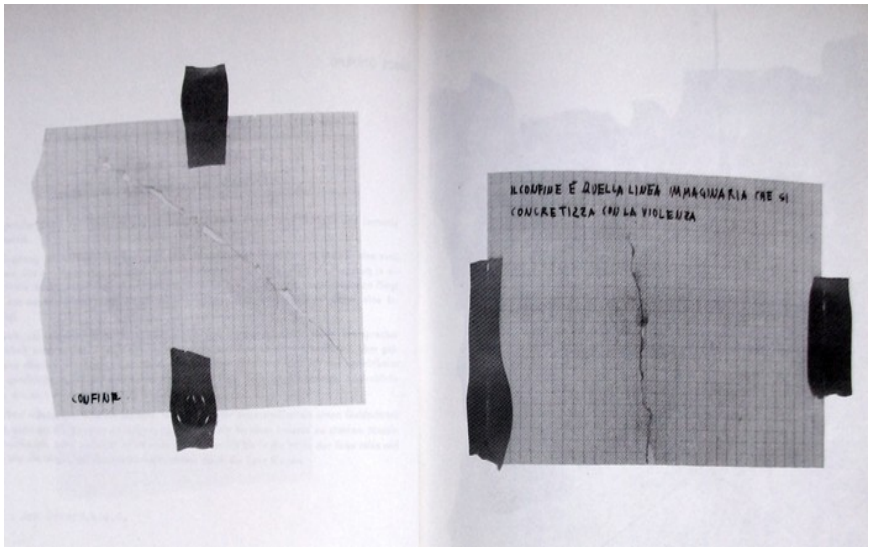
204. G. Zorio, *Trascinando un po' di...*, 1969
(Bern 1969, cat. 127, pnn)



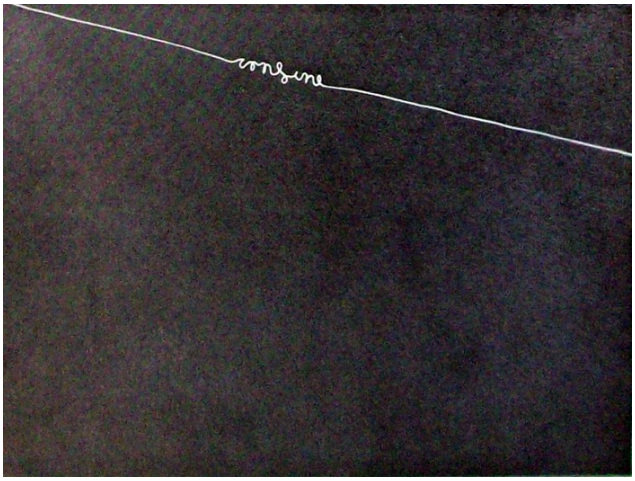
205. G. Zorio, *Forbice*, 1970
(Tokyo 1970, pnn)



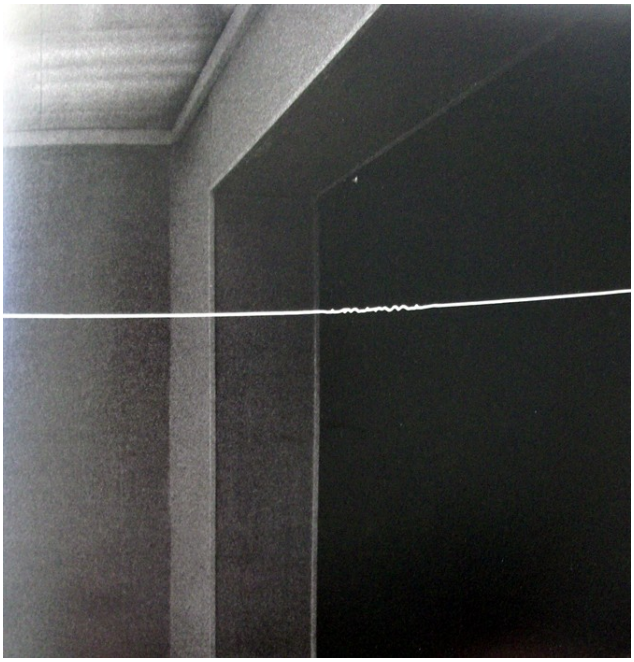
206. G. Zorio al lavoro su *Per purificare le parole* alla Galleria Sperone, 1969
(Tokyo 1970, pnn)



207. G. Zorio, pagine del catalogo di *Processo di pensiero visualizzati*, 1970
(Luzern 1970, pnn)

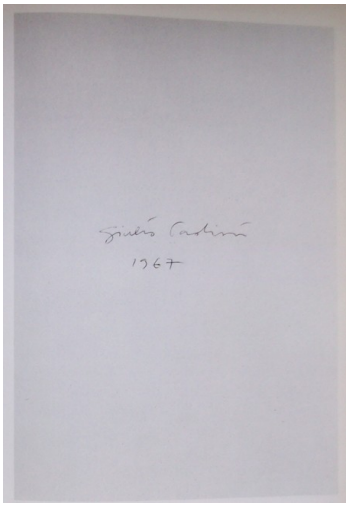


208. G. Zorio, *Confine* incandescente, 1970
(Trini 1970n, p. 47)

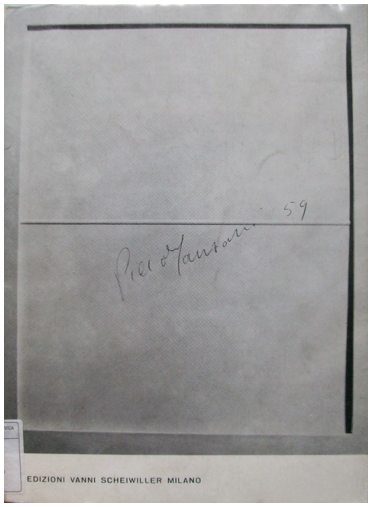


209. G. Zorio, *Confine* incandescente, 1970
(*Vitalità del negativo*; foto di Ugo Mulas, part.)

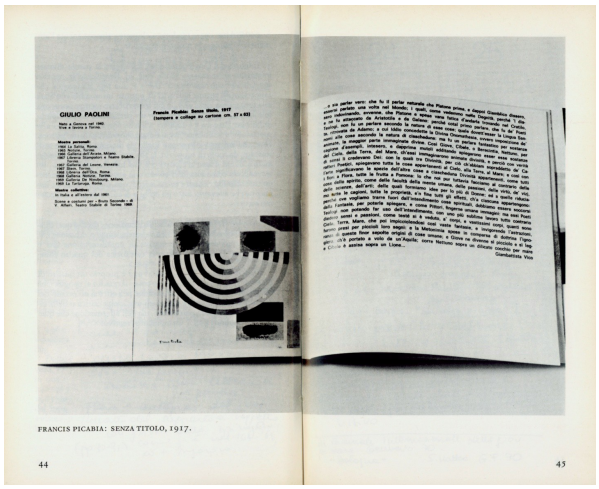
XI. Giulio Paolini



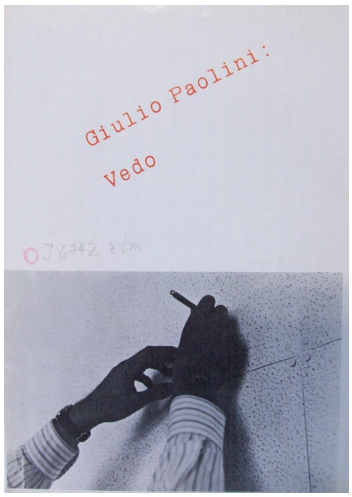
210. G. Paolini, pagina del catalogo di *Processi di pensiero visualizzati*, 1970 (Luzern 1970, pnn)



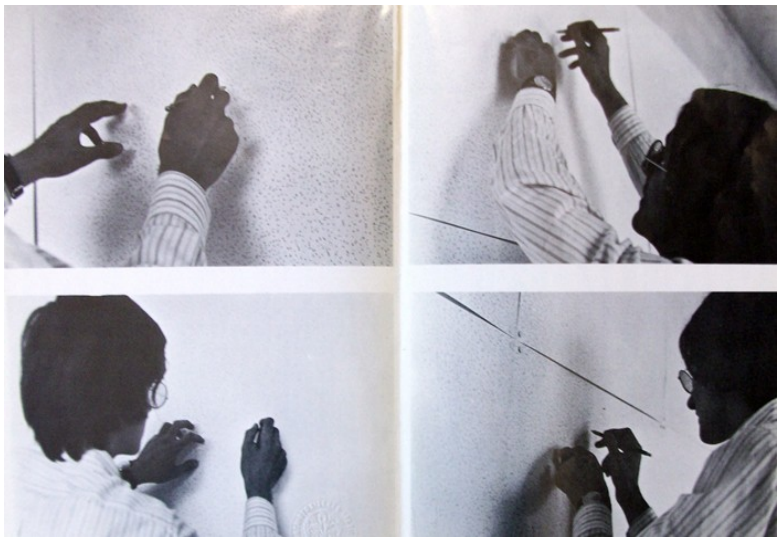
211. P. Manzoni, *Achrome*, 1959 (copertina di Agnetti 1967)



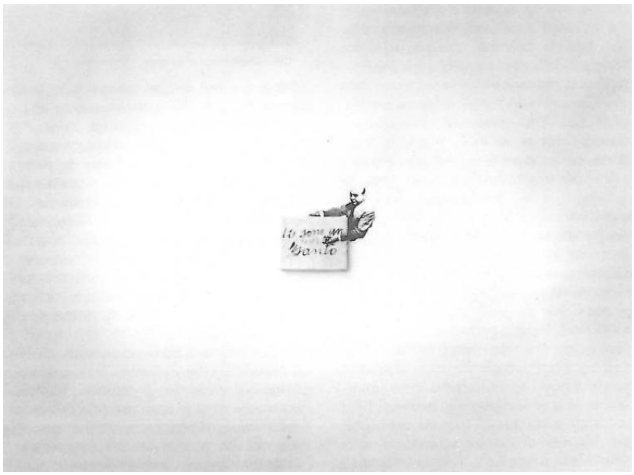
212. G. Paolini, *Francis Picabia, Senza titolo, 1917*, 1970 (pagine di Bologna 1970, pnn, riprodotte in Paolini 1975, pp. 44-45)



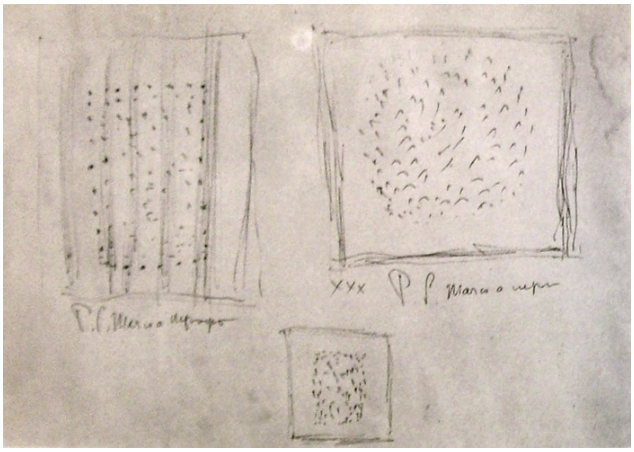
213. G. Paolini, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 (Torino 1970b)



214. G. Paolini, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969 (Torino 1970b)



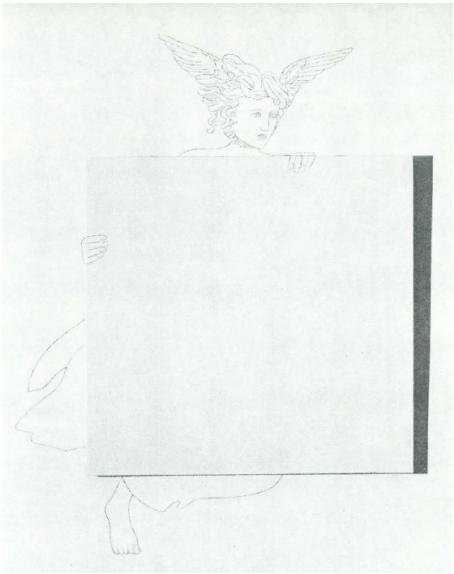
215. G. Paolini, *Io sono un santo*, 1969
(Baj-Melotti-Paolini 1970, p. 26)



216. L. Fontana, *Concetto spaziale* [studi]
(De Bartolomeis 1967, p. 159)

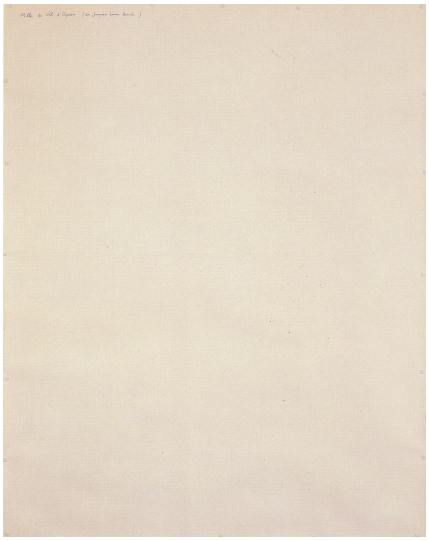
217. G. Paolini,
Io (frammento di una lettera), 1969

218. G. Paolini, *Una copia della luce*, 1969
(Torino 1970b)



219. G. Paolini, La dea Iride, 1970
(Trini 1970d, p. 51)

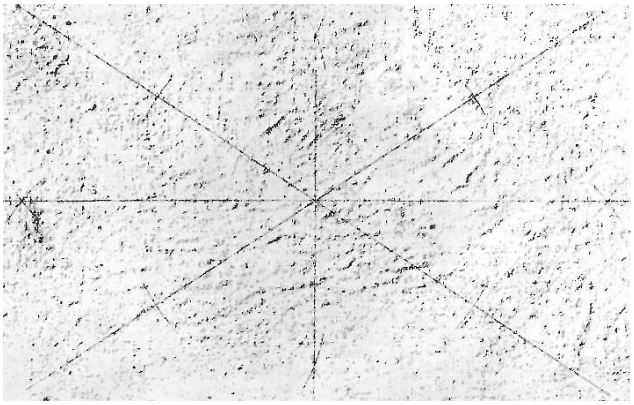
220. C. Grondona, *Medusa alata*
(copertina di Emporium 1921)



221. G. Paolini, *Mlle du Val d'Orgnes (da Jacques-Louis David)*, 1969

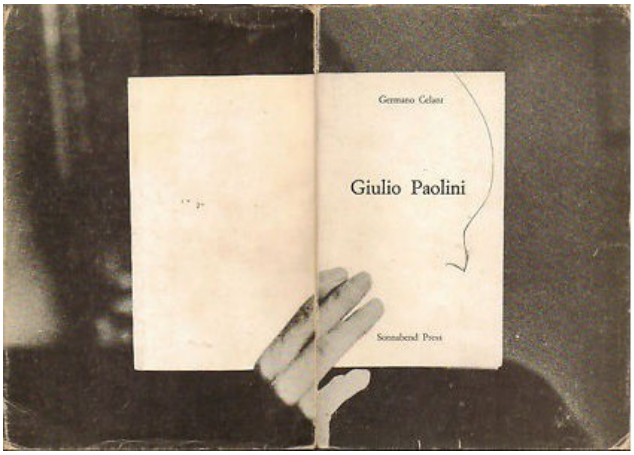
222. M. D. Villers (attr.), *Charlotte du Val d'Orgnes*, 1801

223. G. Paolini, *Elegia*, 1969 (Biennale di Venezia 1970; foto Alessandro Dal Prato)

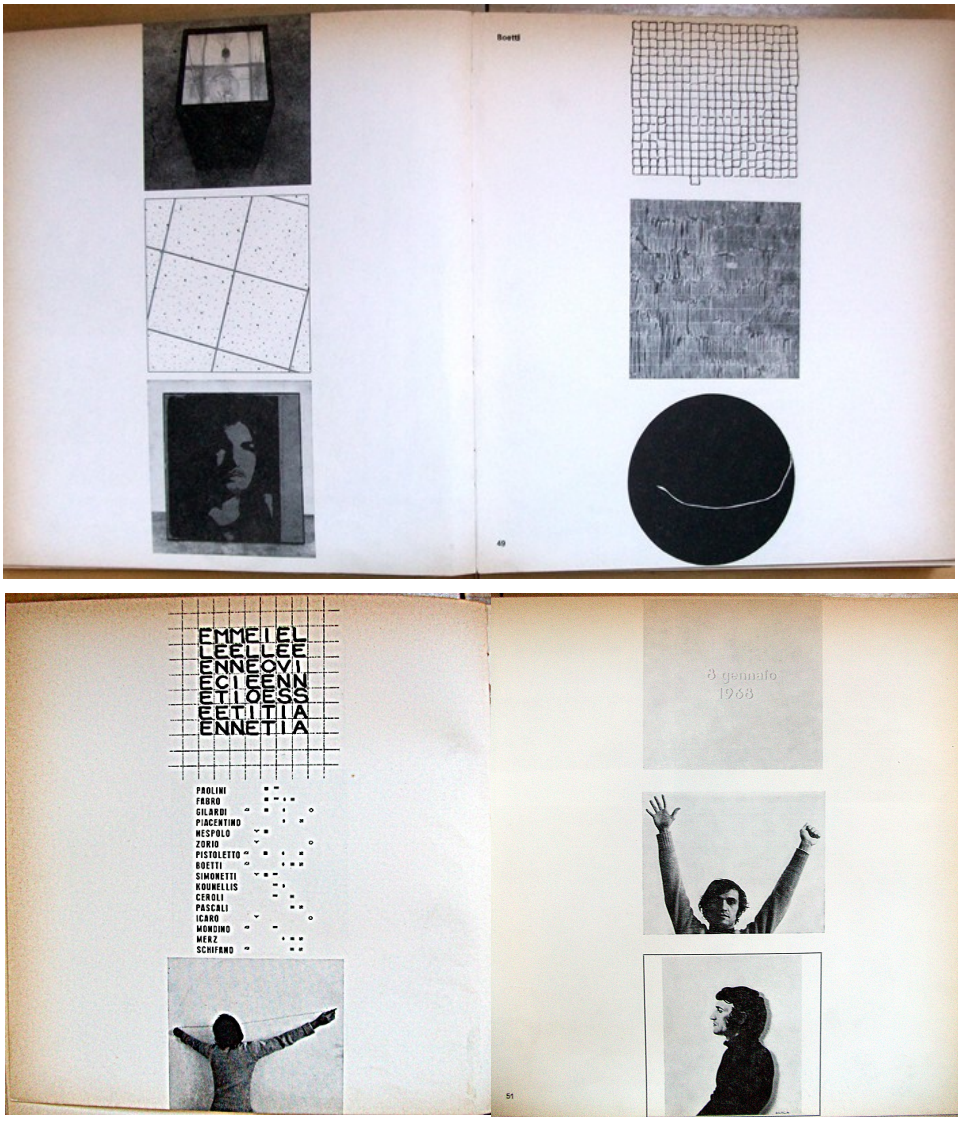


224. G. Paolini, *Un quadro*, 1970, part. (Catalano 1971, p. 31)

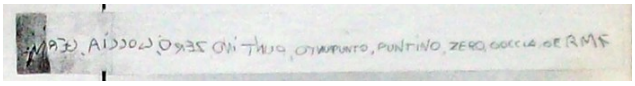
225. G. Paolini, *Apoteosi di Omero*, 1970-71 (Roma 1971b, pnn)



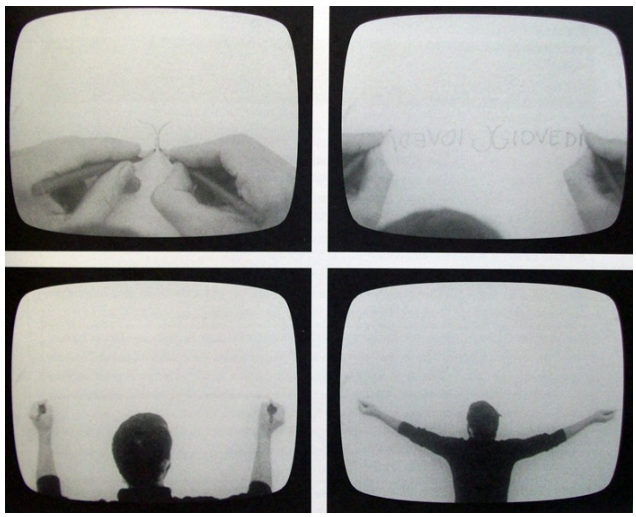
226. G. Paolini, *The Sens of the Past*, 1972 (copertina di Celant 1972o)



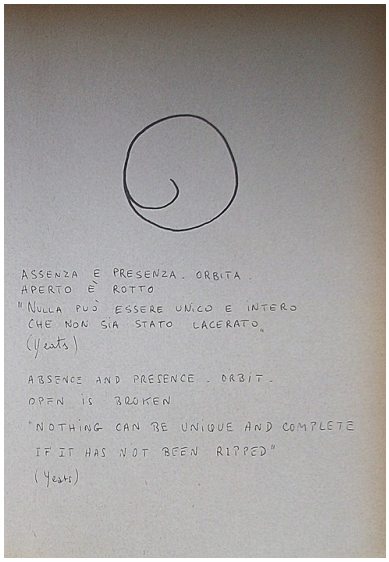
227. Pagine dedicate a Boetti
(Torino 1970c, pp. 48-51)



228. A. Boetti, *Punto puntino zero goccia germe*, 1970 (München 1971a, p. 117)

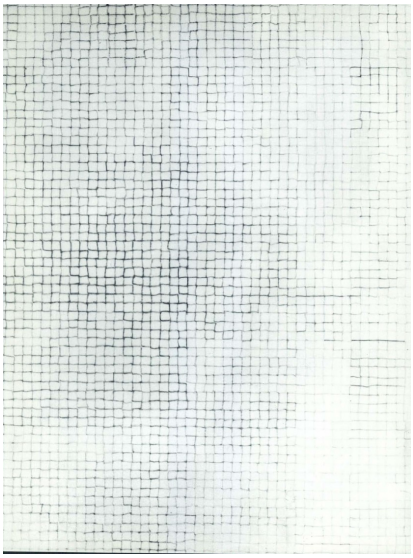


229. A. Boetti, *Senza titolo*, 1970 [fotogrammi]
(G. Schum, *Identifications*)

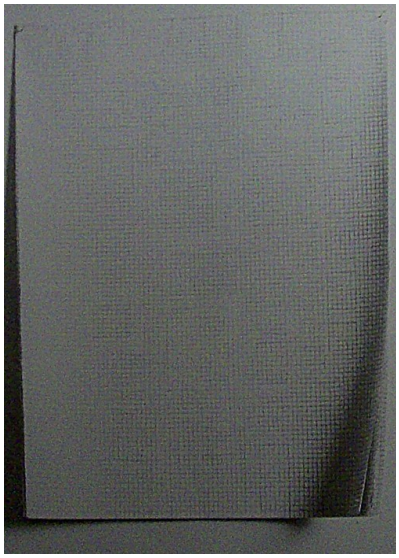


230. Pagina di Boetti nel catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* (Luzern 1970, pnn)

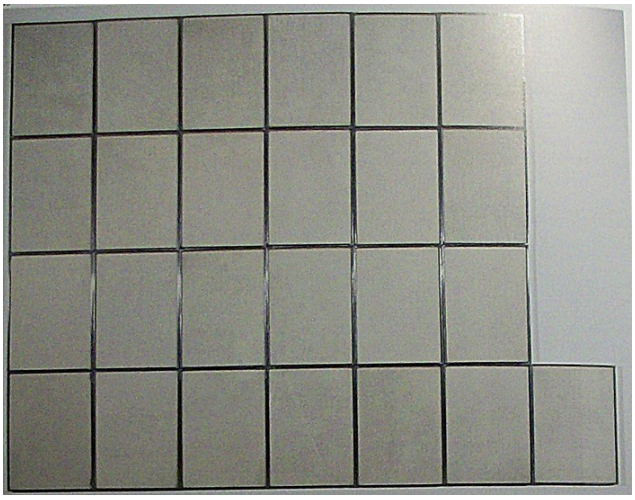
231. Boetti davanti a una copia del *Manifesto* da Toselli, 1970 (photo © Paolo Mussat Sartor)



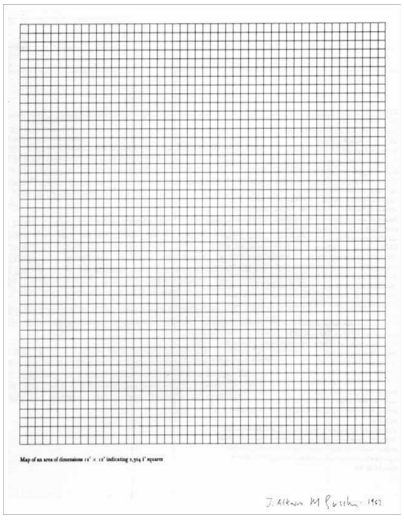
232. A. Boetti, *42 ore* [*Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, part.], 1969 (Trini 1969h, p. 50)



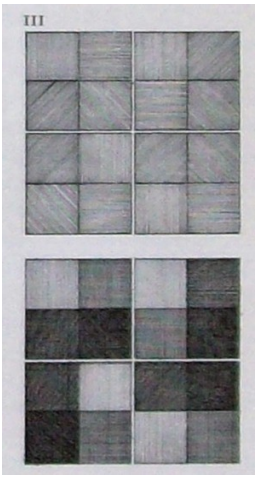
233. A. Boetti, *42 ore [Cimento dell'armonia e dell'invenzione]*, 1969 (New York 1974, p. 14)



234. A. Boetti, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, 1969

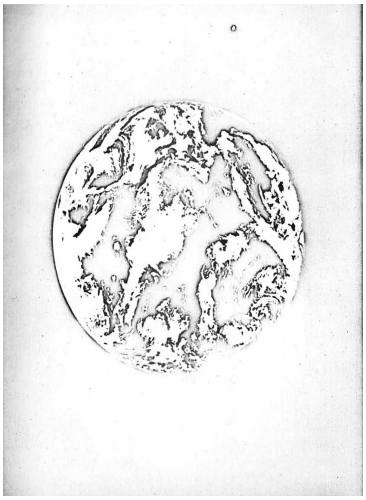


235. Art & Language, *Map of an area 12" x 12" indicating 2,304 ¼" squares (Map of itself)*, 1967



236. Sol LeWitt, *Drawing*, 1968
(LeWitt 1969)

237. A. Boetti, *Autoritratto*, 1969, part.

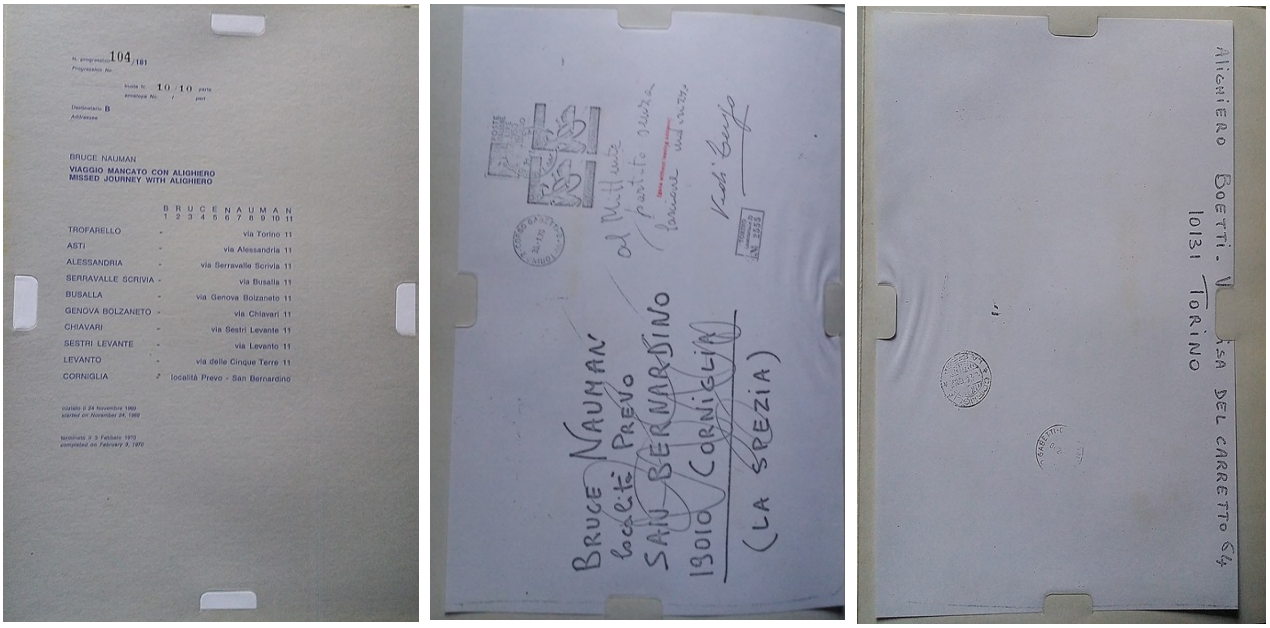


238. R. Morris, pagina dello *Xerox Book*, 1968
(Siegelaub 1968, pnn)

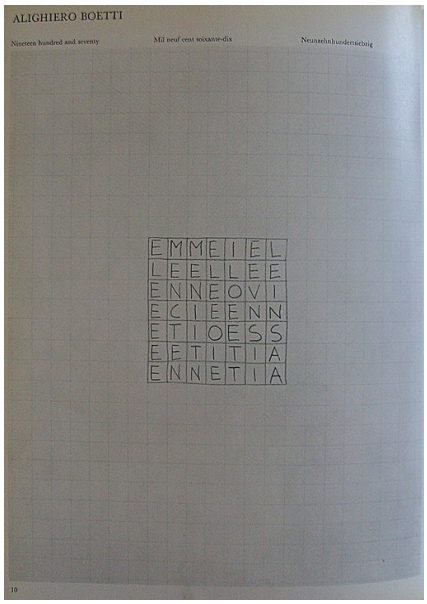
239. B. Munari, *Autoritratto*, 1967
(Munari 1968, p. 49)

240. A. Boetti, *Viaggi postali*, 1969-70

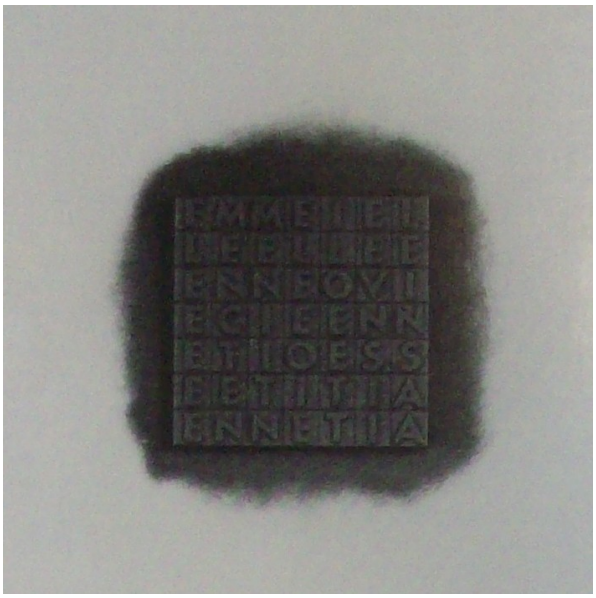
241. A. Boetti allestisce il *Dossier postale* (*Informazione sulla presenza italiana*; Roma 1971b, pnn)



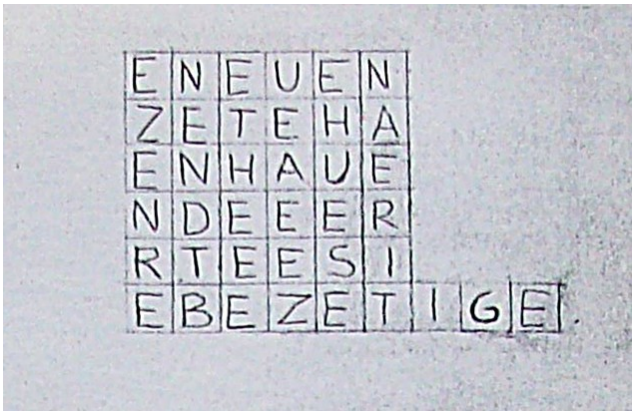
242. A. Boetti, fascicolo 104 del *Dossier postale* [Bruce Nauman], 1969-70



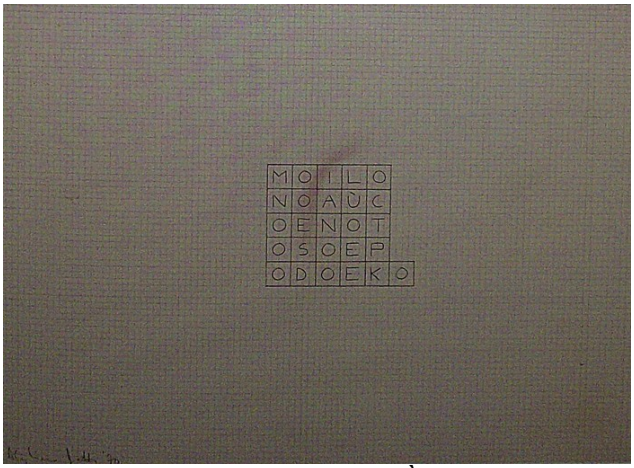
243. A. Boetti, *Ninteen hundred and seventy*, 1970 (Siegelaub 1970, p. 10)



244. A. Boetti, *EMME I ELLE ELLE E...*, 1970 (Trini 1970n, p. 42)



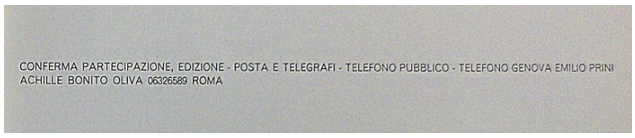
245. A. Boetti, *EN E U EN ZET E HA...*, 1970 (München 1971a, p. 116)



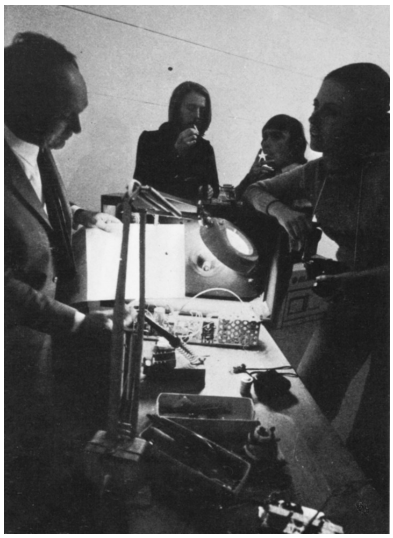
246. A.Boetti, *MO I LO NO A Ù CO...*, 1970

13. Epilogo

247. E. Prini, *Standard – L'U.S.A. USA*, 1969

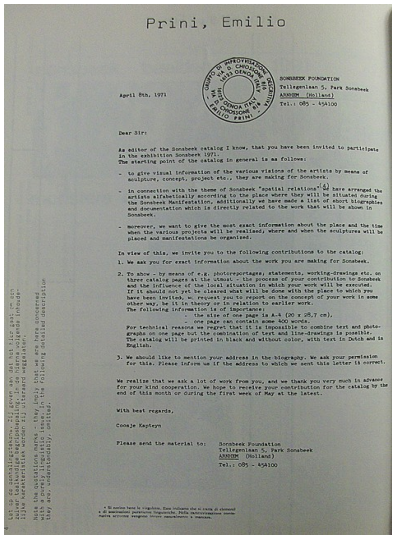


248. E. Prini,*Conferma partecipazione, edizione – posta e telegrafi – telefono pubblico – telefono Genova Emilio Prini Achille Bonito Oliva 06326589 Roma*, 1971
(Paris 1971, pnn)



249. E. Prini, C. Abate, Caso fotografico, 1971.
Foto di Claudio Abate

250. E. Prini, *Studio di un consumo. Monaco 1971, il caffè del Kunstverein*, 1971


Prini, Emilio

April 8th, 1971

Dear Sir:

As editor of the Sonsbeek catalog I know, that you have been invited to participate in the exhibition Sonsbeek 1971.
The starting point of the catalog in general is as follows:

- to give visual information of the various visions of the artists by means of sculpture, concept, project etc., they are making for Sonsbeek;
- in connection with the theme of Sonsbeek, "spatial relations" (1) have arranged the artists alphabetically according to the place where they will be situated during the Sonsbeek Manifestation, additionally we have made a list of short biographies and documentation which is directly related to the work that will be shown in Sonsbeek.
- moreover, we want to give the most exact information about the place and the time when the various projects will be realized; where and when the sculptures will be placed and manifestations be organized.

In view of this, we invite you to the following contributions to the catalog:

1. We ask you for exact information about the work you are making for Sonsbeek.
2. To show - by means of e.g. photographs, statements, working-drawings etc. on three catalog pages at the utmost - the process of your contribution to Sonsbeek and the influence of the local situation in which your work will be executed. If it should not yet be cleared what will be done with the place to which you have been invited, we request you to report on the concept of your work in some other way, be it in theory or in relation to earlier work.
   The following information is necessary:
   - the size of one page is A-4 (20 x 29,7 cm).
   - one page can contain some 500 words.
   For technical reasons we regret that it is impossible to combine text and photographs on one page but the combination of text and line-drawings is possible.
   The catalog will be printed in black and white, with text in Dutch and in English.
3. We should like to mention your address in the biography. We ask your permission for this. Please inform us if the address to which we sent this letter is correct.

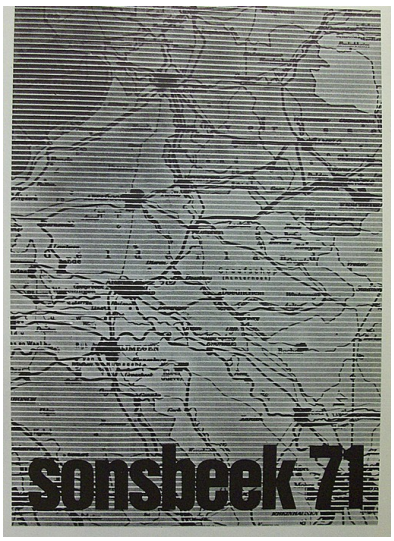
We realize that we ask a lot of work from you, and we thank you very much in advance for your kind cooperation. We hope to receive your contribution for the catalog by the end of this month or during the first week of May at the latest.

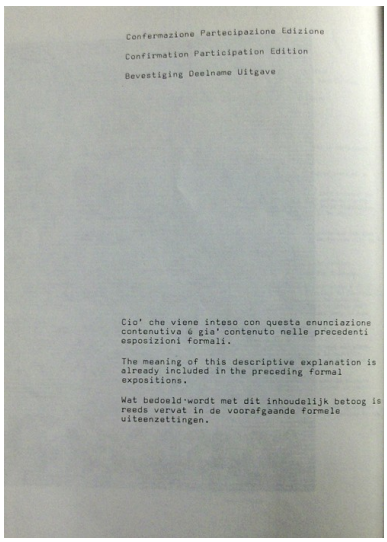
With best regards,

Coosje Kuyken

Please send the material to:

Sonsbeek Foundation
Utrechtseweg 96, Park Sonsbeek
ARNHEM (Holland)
Tel.: 085 - 454100




Confermazione Partecipazione Edizione

Confirmation Participation Edition

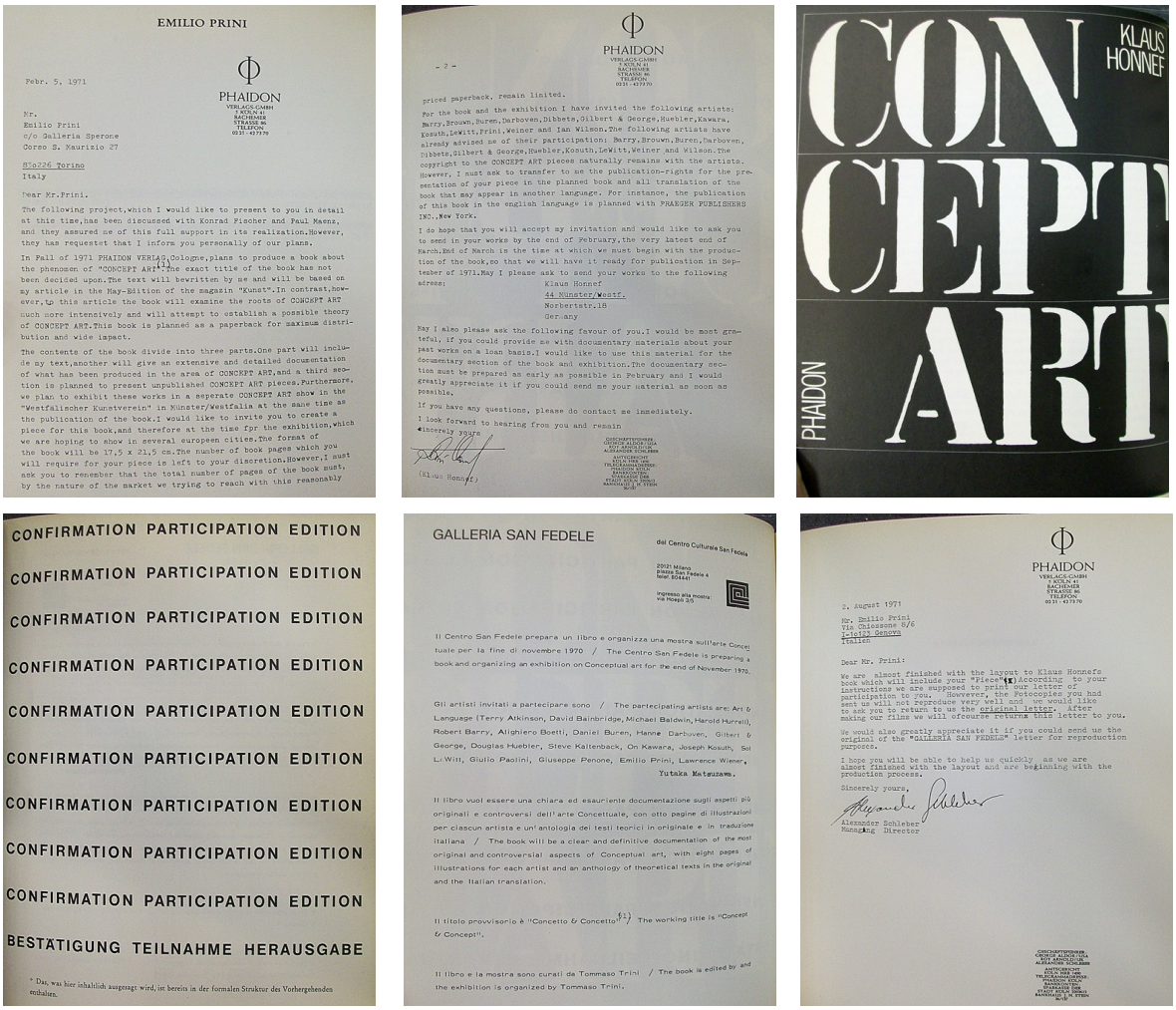
Bevestiging Deelname Uitgave

Cio' che viene inteso con questa enunciazione contenutiva é gia' contenuto nelle precedenti esposizioni formali.

The meaning of this descriptive explanation is already included in the preceding formal expositions.

Wat bedoeld wordt met dit inhoudelijk betoog is reeds vervat in de voorafgaande formele uiteenzettingen.

251. E. Prini, *Confermazione Partecipazione Edizione*, 1971
(Arnhem 1971, pp. 88-90)



252. E. Prini, *Confirmation Participation Edition*, 1971
(Honnef 1971, pp. 146-151)

253. E. Prini, *Conferma Partecipazione Esposizione*, 1970

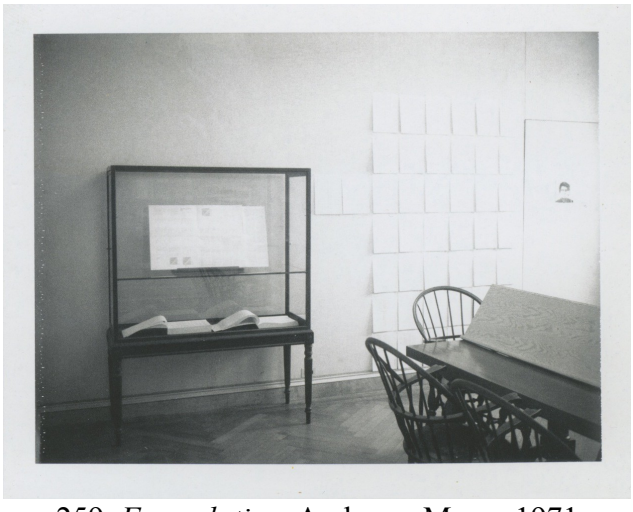
254. E. Prini, serigrafia di presentazione libro *Confermazione Partecipazione Edizione*, 1971

255. G.E. Sperone, L. Castelli e J. Kosuth
a Torino nell'estate 1969

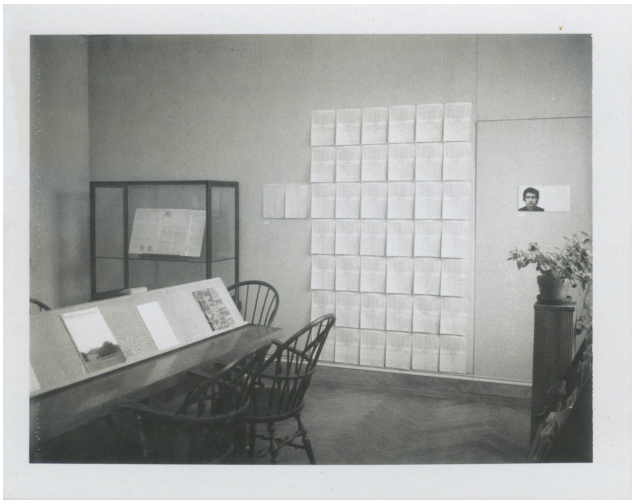
256. *Formulation*, Andover, Mass., 1971
Sul muro, da sin.: A. Boetti, G. Paolini
AGAA Archives, Andover

257. A. Boetti, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*,1970.
Non pubblicato nel catalogo generale. Courtesy Archivio Alighiero Boetti, Roma

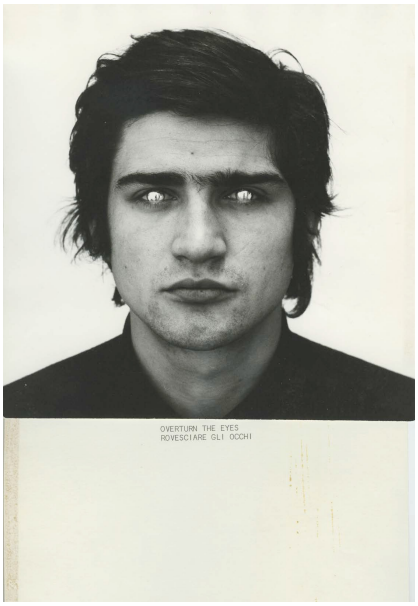
258. *Formulation*, Andover, Mass., 1971
Da sin. sul muro: Dibbets, Fulton, Brouwn
AGAA Archives, Andover



259. *Formulation*, Andover, Mass., 1971
Nella teca e sul muro: lavori di H. Darboven
AGAA Archives, Andover



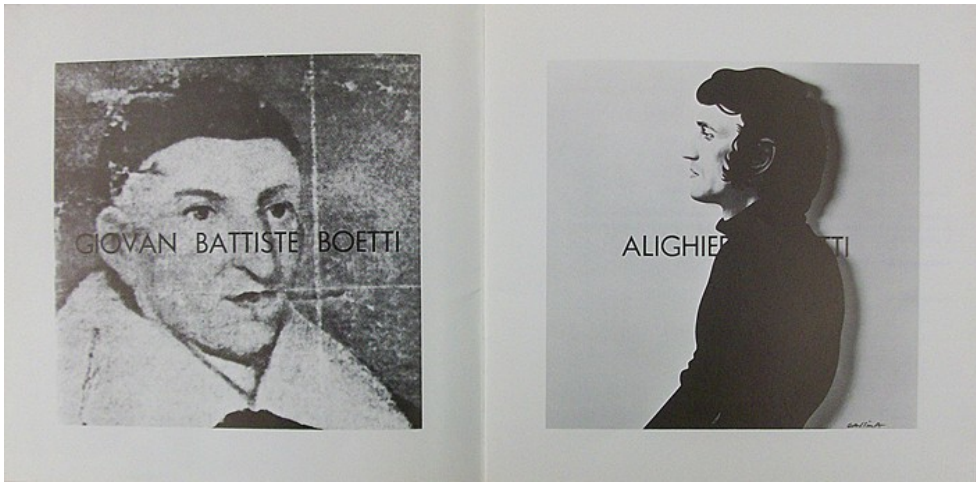
260. *Formulation*, Andover, Mass., 1971
Da sin. sul muro: H. Darboven, G. Penone
AGAA Archives, Andover



261. G. Penone, *Overturn the eyes*, 1970
AGAA Archives, Andover

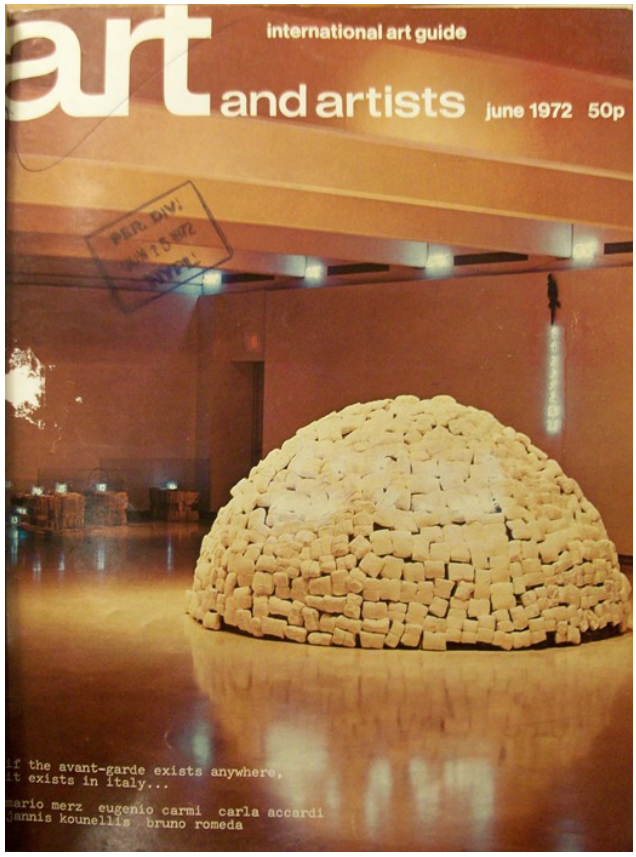
262. *Formulation*, Andover, Mass., 1971
D. Buren, Senza titolo, 1970
AGAA Archives, Andover

263. *Formulation*, Andover, Mass., 1971
D. Buren, Senza titolo, 1970
(Andover 1971, pnn)

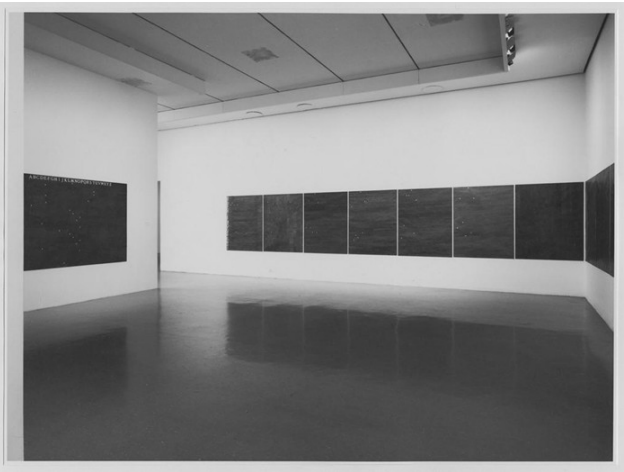


264. Pagine di A. Boetti nel catalogo di *Formulation*, 1971
(Andover 1971, pnn)

265. L. Fabro, *L'Italia*, 1968
(copertina di "Art and artists", maggio 1971)



266. M. Merz, mostra
al Walker Art Center di Minneapolis
(copertina di "Art and artists", giugno 1972)



267. Sala di A. Boetti alla mostra *Eight Contemporary Artists*, MoMA, New York 1974
MoMA Archives, New York

268. *Projects: Giulio Paolini*, veduta
MoMA, New York 1974
MoMA Archives, New York