

Università Ca' Foscari di Venezia  
Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.*  
*270/2004*)  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

# Arte e contestazione

Arte in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta

**Relatore**

Prof. Nico Stringa

**Correlatore**

Prof.ssa Stefania Portinari

**Laureando**

Martina Cappellesso

Matricola 825785

**Anno Accademico**

**2011/ 2012**

# **Indice**

<b>Premessa</b>	<b>p. 3</b>
<b>1 L'Italia rovesciata</b>	
1.1 Che fare?	p. 7
1.2 Arte e contestazione	p. 16
1.3 L'attivismo dell'arte italiana	p. 19
<b>2 Identità del critico</b>	
2.1 La battaglia delle idee	p. 26
2.2 Contestazione estetica Azione politica	P. 29
<b>3 La parola agli artisti</b>	
3.1 La stagione dell'esoeditoria	p. 42
3.2 Poesia visiva: un messaggio da rimandare al mittente	p. 44
<b>4 Fabio Mauri: la critica all'ideologia e l'ideologia come critica</b>	
	p. 62
<b>5 Arte povera: il libero progettarsi dell'uomo</b>	p. 73
<b>Conclusioni</b>	<b>p. 103</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>p. 109</b>

# Premessa

Il soggetto di questa tesi tratta le differenti correnti artistiche che si sono sviluppate in Italia durante gli anni della contestazione. Esistono già svariati volumi dedicati all'arte nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, prodotti di un recente *revival* di quel periodo. La mia analisi approfondisce la ricerca indagando la relazione esistente tra arte e contestazione, dove per contestazione si intende un movimento di opposizione e rinnovamento. La contestazione non va intesa solo come rivolta sociale, perché essa è stata nel corso dei secoli anche una sommossa culturale. Il processo di rifiuto del *vecchio* a favore del *nuovo* è infatti il motore dell'arte contemporanea. Questo per sottolineare che quando parlo di arte e contestazione negli anni Sessanta non intendo le opere che ritraggono i fatti sociali dell'epoca, ma una situazione più profonda dove necessità di rinnovamento in campo artistico e bisogno di evoluzione in campo sociale coincidono. È chiaro che l'artista può decidere di andare a occupare le fabbriche insieme agli operai, ma questa non sarà una contestazione artistica, bensì una contestazione sociale. Il compito dell'artista all'interno della società è quello di produrre un rinnovamento culturale grazie allo sviluppo delle sue ricerche. Trovo che questa sia uno delle funzioni più utili e importanti che il lavoro artistico può offrire. Nel corso degli anni Sessanta questo tipo di argomenti erano all'ordine del giorno, critici e artisti si scambiavano le opinioni ai tavolini dei caffè, durante l'inaugurazione delle mostre o tra le pagine delle riviste del settore. Il ruolo dell'artista nella società rappresenta una delle discussioni più diffuse nella nostra penisola, forse perché il nostro Paese è sempre stato un luogo di scontri sia sociali che intellettuali. Questa tesi è nata dalla lettura di un testo, che dona il titolo al lavoro, formato da una serie di scritti di intellettuali francesi; l'opera è pubblicata nel fatidico 1968, al suo interno è ricca di interventi contraddittori, ma proprio per questo rappresenta un documento valido sul quale impostare la riflessione del mio lavoro. Nel primo capitolo riprendo alcuni testi di questi critici, storici e scrittori, come Jean Cassou, Alain Jouffroy e Gilbert Lascault. I protagonisti di questi dibattiti sono ovviamente politicamente schierati, c'è chi lo dimostra di più e chi meno, ma ciò che colpisce è la volontà di ognuno di documentare quanto avviene in Francia e nel mondo in quel periodo. Nel corso del Novecento le discussioni intellettuali nate in territorio francese molto spesso si riflettono in territorio italiano e viceversa, nel momento in cui Jouffroy e compagni si interrogano sulla possibilità di un intervento di rinnovamento culturale che converga e diventi supporto all'intervento sociale, anche in Italia torna la "battaglia delle idee".

Sottolineo "torna" perché, come ho già detto, questo tipo di dibattiti sono una sorta di complemento alla storia dell'arte italiana, per esempio "Battaglia delle idee" viene definito quel particolare momento del dopoguerra italiano in cui si sviluppano una serie di discussioni in merito al rapporto tra intellettuale e

collettività. Questo perché i partiti politici cercano di controllare ogni settore vitale della società, *in primis* quello culturale, cioè dove risiede il potere delle idee e di conseguenza il controllo delle masse. Ciò introduce un'altra tematica fondamentale, ovvero il concetto di arte come ideologia, arte come veicolo di pensiero, che spesso si identifica nella classe dominante perché essa detiene i mezzi della produzione artistica. Nel secondo dopoguerra il Partito Comunista Italiano preme più di tutti per incanalare l'arte in una direzione giudicata, erroneamente, favorevole al partito e alla massa. Ma appunto, la prevedibile sconfitta del realismo socialista, è una conferma del fatto che l'arte è nata per essere libera e che il suo potenziale risiede proprio nella sua costante possibilità di rinnovamento. Quindi nel capitolo iniziale del mio lavoro mi occupo di questo filo conduttore della storia dell'arte (opposizione-rinnovamento) che trova nella cultura italiana un ottimo rappresentante. Dato che bisogna sempre puntare al futuro avendo ben chiaro quanto è successo nel passato, la mia analisi inizia con il sostenere il movimento futurista italiano come precursore di alcune tematiche e pratiche legate all'arte degli anni Sessanta. Il futurismo, movimento tuttora attuale, ha anticipato alcune pratiche artistiche della seconda metà del Novecento, come l'happening e ha compiuto i primi passi verso lo sconfinamento dell'opera oltre la tela. All'alba dei Settanta il concetto di opera d'arte subisce un'importante trasformazione, l'arte non è più solo una parola con la quale identificare un quadro, una statua o un'architettura, l'opera d'arte assume molteplici aspetti: diventa elemento di fruizione collettiva, viene creata attraverso la partecipazione del pubblico, esce dalla tela per invadere lo spazio sociale. Tutte queste caratteristiche le ritroviamo nelle manifestazioni artistiche dell'epoca, come "Volterra '73", "Campo Urbano" e, a partire dagli anni Settanta, nelle varie rassegne della Biennale di Venezia. Questa ultima manifestazione è protagonista degli eventi sessantottini, è la prima istituzione che viene contestata perché incarna da quasi un secolo una visione tradizionalista della storia dell'arte. La Biennale di Venezia all'epoca era l'istituzione culturale per eccellenza in campo artistico, la sua contestazione era quindi prevedibile; quello che importa è comprendere se in realtà a questo fenomeno di proteste generali è seguito un momento di proposte realmente innovative e non mere ripetizioni di slogan di partito.

Il secondo capitolo si interroga appunto su questa volontà di cambiamento nell'arte e nella società. Ho svolto la mia ricerca utilizzando un ampio numero di periodici dell'epoca: il giornale, in effetti, come strumento di comunicazione ha la capacità di fornire un approfondimento adeguato di alcune tematiche, dato che riporta le idee degli "addetti alla cultura" diventando nucleo d'origine delle discussioni utili all'evoluzione della conoscenza umana. All'epoca la necessità di comunicare comporta la fioritura di numerose riviste, dibattiti e convegni; in questo capitolo ho focalizzato l'attenzione sullo scambio di opinioni tra critici e storici dell'arte, recuperando quelle riviste che hanno avuto un ruolo fondamentale nella divulgazione delle nuove idee: sto parlando di "Nac", "Bit", "Quindici", "Flash Art", "Data". Di

particolare importanza è il dibattito che ospita la rivista del gallerista Fabio Sargentini: “Cartabianca”, diretta da Alberto Boatto, che dedica un numero speciale al tema della “contestazione estetica e azione politica”, argomento spinoso che il critico sarà costretto a proseguire in un’altra rivista, “Senzamargine”.

Il terzo capitolo ritorna a parlare degli artisti, o meglio, a far parlare gli artisti attraverso i loro scritti pubblicati in antologie “fatte in casa”, create dall’assemblaggio di fogli ciclostilati, e in riviste nate negli studi degli artisti. Questo fenomeno di circolazione delle idee in ambiente artistico e di lavoro collettivo alla creazione dell’opera, mi ha condotto allo studio di quella che è stata definita eseditoria, alternativa all’editoria tradizionale. Di questo background fanno parte riviste come “Téchne”, “Amodulo”, “Lotta Poetica”. Non è un caso se ho citato periodici legati all’ambiente della Poesia Visiva. Infatti il terzo capitolo si occupa dell’analisi di questo movimento, in particolare del Gruppo 70 di Firenze che ha impostato la propria poetica sulla corrispondenza tra opera d’arte e lotte sociali. Grazie a questa operazione, le loro tavole logoiconiche sono diventate strumento di denuncia contro la società dei consumi. L’ambiente artistico dell’epoca ha indirettamente assimilato le teorie della Scuola di Francoforte, delle analisi sociali di Herbert Marcuse, di Jürgen Habermas e soprattutto delle teorie del filosofo canadese Herbert Marshall Mc Luhan, autore della *Galassia di Gutenberg* (1962). In questo testo, Mc Luhan analizza il potere di dominio che detengono i mass media nei confronti della collettività. I poeti visivi, riflettendo sul potere dei mezzi di comunicazione, decidono di attuare una poetica di reazione a questo controllo culturale, impostando come loro pratica d’azione la guerriglia semiologica. Il percorso della Poesia Visiva, iniziato all’alba degli anni Sessanta, si espande a livello internazionale e acquisisce, con il passare del tempo, un aspetto sempre più compromesso con le lotte sociali dell’epoca.

Il quarto capitolo è interamente dedicato al lavoro di Fabio Mauri, l’artista nonostante presenti dei punti in comune con il pensiero che sta alla base delle ricerche poetiche visive, imposta il proprio lavoro artistico attraverso l’analisi dei meccanismi che caratterizzano l’ideologia. Mauri compie un ritorno nel passato per indagare l’ideologia al potere durante il periodo delle dittature, facendone emergere la falsità del messaggio e provocando una riflessione sul concetto di libertà e responsabilità. Fabio Mauri è un poeta e come tale sa sondare la profondità dell’animo umano, alla ricerca di quei meccanismi che spingono l’uomo verso l’abisso, per neutralizzarli.

L’ultimo capitolo presenta delle sostanziali differenze rispetto ai capitoli precedenti, ho trovato indispensabile inserire un capitolo dedicato all’arte povera. Questo movimento italiano, forse uno degli ultimi che è riuscito a espandersi a livello internazionale, ha rappresentato un punto di svolta nelle ricerche artistiche dell’epoca. Sarebbe errato definire tutti gli artisti dell’arte povera implicati nelle lotte sociali, è tuttavia indubbio che fu proprio quel clima di lotte e rinnovamento che contribuì alla nascita di

un nuovo linguaggio. L'arte povera, presentandosi come alternativa ai movimenti artistici degli anni Sessanta, nasce come gruppo formato da singoli artisti con intenti comuni, quali ad esempio: la denuncia del sistema mercificatorio dell'arte, costituitosi in una "mafia" di gallerie e premi che non permette la libera espressione artistica; il rifiuto dell'invasione delle icone pop per un ritorno al *gesto primitivo*; l'espressione dell'*energia pura* presente nei materiali primari che vengono utilizzati; l'importanza dell'*aspetto processuale* dell'opera e l'identificazione tra arte e vita. L'arte povera è chiaramente contestazione artistica, perché si presenta come novità rispetto alle formule artistiche dell'epoca, ma è anche contestazione sociale in quanto permette lo sviluppo di una nuova *forma mentis*, invita lo spettatore a riflettere sull'opera, sulla realtà e sulla propria vita. L'arte povera è un nuovo modo di essere al mondo.

Questo studio non pretende di essere esaustivo; attraverso la mia ricerca voglio stimolare una riflessione in merito al rapporto dialettico esistente tra arte e vita sociale, riportando quanto avvenuto all'alba degli anni Settanta, in un momento in cui tutto sembrava essere rimesso in discussione.

Data la decisione di utilizzare come documentazione soprattutto riviste dell'epoca, ho dovuto affrontare un paziente lavoro di ricerca e fruizione dei periodici, non sempre facili da recuperare perché non tutti presenti nelle biblioteche, ma spesso di proprietà privata.

Voglio dunque ringraziare tutte le istituzioni culturali, fondazioni e biblioteche che hanno permesso, attraverso la divulgazione del loro patrimonio, la stesura di questa tesi. In particolare la Biblioteca Nazionale di Milano, la Biblioteca Nazionale di Firenze, la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna e l'Istituto Gramsci della medesima città, inoltre, per quanto riguarda l'ambiente veneziano, voglio ringraziare specialmente la Biblioteca di Ca'Pesaro e la Biblioteca e l'Archivio della Biennale di Venezia.

## Capitolo I

### L'Italia rovesciata

Un bagliore dorato, un incresparsi e rifrangersi della luce nella dura materia, una forma che pende dal soffitto, sorretta da un sottile filo legato a una delle estremità, un equilibrio precario per una superficie che riflette preziosità e irrequieto dinamismo: è *L'Italia rovesciata* (1968) di Luciano Fabro. Un'opera d'arte che ha una potente forza evocativa, in grado di cogliere lo spirito di un paese in un delicato momento storico, un'Italia che risplende e quasi acceca con il peso della sua cultura, ma anche un paese percorso dalla rivolta, trasformato in laboratorio sperimentale e innovativo, in grado di minare il sistema costituito in ogni area della società, insomma, un'Italia rovesciata.

Gli anni a cavallo tra i Sessanta e i Settanta hanno rappresentato un momento di lacerazione e forti contrasti a livello mondiale. La necessità di un cambiamento radicale del vivere quotidiano è emersa come urgenza, spinta dall'evolversi degli eventi nel percorso storico. Dopo il boom economico degli anni Cinquanta, il modello italiano della *Dolce vita* ha cominciato a precipitare, rivelando il lato oscuro del vivere quotidiano dietro al quale si celava un sistema di manipolazione sociale che la cultura stessa, sotto forma di ideologia, contribuiva a preservare.

Lo spirito di eversione dell'epoca, sviluppandosi in ogni campo culturale, ha indotto gli intellettuali ad analizzare le strutture della società, per comprenderne a fondo i meccanismi e in alcuni casi riutilizzarli, modificandone gli scopi. Davanti ad una cultura tradizionalista e conservativa, anche il mondo artistico si sente chiamato in causa. Nell'ambiente intellettuale si sviluppa una riflessione sul ruolo dell'arte all'interno della società, sulla figura dell'artista e sul bisogno di rinnovamento della situazione culturale. La parola d'ordine è ripartire da zero, ma cancellare il passato, soprattutto nella penisola italiana, è particolarmente difficile. Il passato è una sorta di nido della cultura, una dimensione a cui fare costante riferimento. Tuttavia è proprio questo meccanismo di creazione del nuovo attraverso il vecchio



L. Fabro, *L'Italia rovesciata* (1968)

che preclude qualsiasi reale innovazione e produce una sopita insoddisfazione in ogni settore culturale. Ci sono momenti in cui lo spirito critico lotta per venire alla luce, questo momento sembrava giunto. L'Italia del dopoguerra aveva affrontato il trauma della seconda guerra mondiale, la ricostruzione era ripartita dalle macerie, ma anche se politicamente l'Italia aveva voltato pagina, la cultura conservava le stesse fondamenta che avevano provocato la distruzione. Nel corso degli anni Sessanta si avvertì la necessità di abbattere nuovamente questi “nuovi edifici”, ma questa volta estirpando dalle radici un sapere asfissiante a causa del costante controllo esercitato sulle masse e sterile nella sua incapacità di proporre un rinnovamento. La nuova creazione, dunque, non poteva esistere senza portare all'interno di sé un rifiuto dell'esistente, un carattere geneticamente sovversivo dell'opera, prodotta all'interno del sistema che intendeva modificare. Questa volontà distruttrice e al contempo creatrice alimenta la contestazione.

In tale periodo di fermenti si scopre una possibile rilettura della realtà, la comprensione dei meccanismi dei mezzi di comunicazione di massa svela aspetti negativi e positivi del loro utilizzo. Nel mondo



**Venezia 1968, Archivio Alberto D'Amico**

dell'arte si accende la miccia di un impegno diverso, fioriscono dibattiti, convegni, riviste, opuscoli che affrontano la problematica del linguaggio e si inseriscono nel clima rivoluzionario mondiale, ispirandosi a idee e dibattiti incentrati su temi civili e sociali provenienti da altri paesi. Si riscopre l'entusiasmo della ricerca, quello che fu il cuore della vitalità delle avanguardie artistiche. Se l'opera d'arte, come sosteneva

Roberto Longhi, è un rapporto, in quegli anni il rapporto che viene individuato come

motore della ricerca artistica è il rapporto tra arte e vita. Come dichiara Fabro: “Non c'entra la forma, non c'entra il colore. Ti ripeto, io l'esperienza non la faccio col quadro, lo specchio, la struttura; io la faccio vivendo, guardando le cose, prendendo possesso. Quando vivi ti interessa tutto. Ti parlavo di entrare in atteggiamento attenzionale.”<sup>1</sup> L'artista prende dunque coscienza del suo essere al mondo e cerca di comprendere a fondo i rapporti che lo legano a questo spazio collettivo. È il momento in cui compaiono i cosiddetti “fenomeni di sconfinamento”, ovvero l'arte per stabilire un contatto, una vicinanza con la vita reale, va oltre quei limiti che le erano stati precedentemente imposti. È il momento della comparsa di un'arte che diventa reale, non solo per la trasformazione dei supporti tradizionali

<sup>1</sup> L. FABRO, in C.Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 56.

come tela e marmo in un essere vivente che compie un'azione, ma anche per la scelta, per molti, dell'abbandono dell'individualismo artistico al fine di creare un'esperienza collettiva. La XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1972 si intitola "Opera o comportamento", come sottolinea il titolo della manifestazione la scelta di dividere la tematica in due campi distinti del fare artistico ha comportato l'invito di due differenti curatori per questa Biennale: da un lato Francesco Arcangeli, che nel discorso introduttivo del catalogo assegna il primato di opera d'arte all'intramontabile rettangolo di tela, il quadro; dall'altro Renato Barilli, che svela l'esistenza di un altro modo di fare arte, ovvero la presenza dell'arte comportamentale.<sup>2</sup>

Per quanto l'opinione di Arcangeli possa rivelarsi profetica, dato che a distanza di pochi anni, dopo tanto *furor* nelle ricerche artistiche, il classico supporto della tela tornerà in auge, non si può non



**La Triennale occupata, Milano 1968**

considerarla sulla soglia degli anni Settanta, come inattuale. Arcangeli, incentrando il proprio discorso attorno alla tematica della durata dell'opera, presenta una panoramica di pittori più legati al tradizionale concetto di pittura<sup>3</sup>, ovvero non riesce ad individuare chi, pur restando nell'ambito della pittura da cavalletto, cerca di instaurare un dialogo con le linee di ricerca contemporanee, facendo da tramite tra tradizione e innovazione. Guadagna così terreno Barilli che, divenuto paladino del "comportamento", intavola

il proprio discorso riallacciandosi alla tematica dell'Arcangeli, dimostrando come anche nell'arte performativa si stia cercando di ampliare il concetto di durata dell'opera, di fissare il suo carattere momentaneo. Alla medesima Biennale di Venezia approda il video, nella duplice veste di documentazione dell'opera degli artisti che si esprimono attraverso l'happening o la land art e in quella di nuovo mezzo espressivo.<sup>4</sup> Nel corso degli anni Settanta il video diventerà lo strumento ideale per documentare i fatti dell'epoca, Gerry Schum, uno dei pionieri della video arte già alla fine degli anni

<sup>2</sup> M. CORGNATI, F. POLI, *Dizionario dell'arte del Novecento*, Mondadori, Milano 2008, p. 256:

"Arte comportamentale – performance: termine utilizzato specialmente negli anni Sessanta per indicare le esperienze artistiche basate non sull'oggetto-opera, ma sull'azione effettuata direttamente dall'artista o da altri soggetti (performers) da lui scelti. Caratterizza quindi l'evento creativo in se stesso spesso connotato da valenze multimediali. Antecedenti fondamentali sono gli spettacoli futuristi e dadaisti e svariate manifestazioni degli anni Cinquanta, come le Anthropometries-Spectacles di Yves Kline, le Sculture viventi di Piero Manzoni, gli eventi ideati da Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg e Jim Dine, gli spettacoli del movimento Fluxus e del gruppo Gutai e le esperienze di body art."

<sup>3</sup> Tra questi Giuseppe Guerreschi, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Ennio Morlotti.

<sup>4</sup> Cfr. L.DURANTE, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale di Venezia 1968-2008: dal videotape a internet*, in *Arte in videotape*, a cura di Cosetta G. Saba, Silvana editoriale, Milano 2007, pp. 214-237.

Sessanta, ipotizza la nascita di un legame tra videoarte e televisione: tale connessione verrebbe utilizzata, in linea con i dibattiti dell'epoca, come strumento di democratizzazione e veicolo di messaggio per le masse. Anche il settore della videoarte può così contribuire al superamento del meccanismo mercificatorio dell'arte, bloccando quel ciclo elitario che obbliga l'opera a passare dalle mani dell'artista agli spazi della galleria per poi approdare al museo.

La "imprecisione" della XXXVI Biennale è riflessa perfino nel titolo "Opera o comportamento", Luciano Caramel sostiene infatti che sarebbe più corretto parlare di "Opera e comportamento"<sup>5</sup>, perché proprio di questo si tratta. Secondo lui il lavoro artistico non ha più un contorno prefissato, non è qualcosa di chiuso, è un'opera aperta che comunica con il mondo. Non solo l'opera, ma anche la figura dell'artista di conseguenza si trasforma, perché egli si assume la responsabilità della sua comunicazione e gli intellettuali cercano di superare il loro ruolo di "commessi" della classe dominante.

Lea Vergine, che nel testo *Attraverso l'arte: pratica politica-pagare il '68* fa della responsabilità e della coerenza di artisti e critici il punto fondamentale per un lavoro artistico strutturalmente politico, cioè quello che secondo la sua analisi deve essere l'arte contemporanea, descrive così quei concitati momenti: "si toccò con mano che tutti coloro che s'in teressavano di problemi a carattere estetico – sia



**La battaglia di Valle Giulia, Roma 1968**

sotto forma operativa e produttiva, sia sotto forma critica e divulgativa – erano tenuti a considerare la loro attività nell'ambito di una responsabilità situazionale ben precisa: fare dell'arte – o della critica d'arte – implicava scegliere la propria necessarietà e mettere a punto la propria funzione."<sup>6</sup>

In un mondo chiuso l'opera d'arte aperta diventa quindi rivoluzionaria.

L'arte non solo si propone di cambiare il proprio aspetto, ma vuole anche cambiare luogo; la polemica nei confronti delle istituzioni museali, delle rassegne programmate, nasce dal bisogno di abbattere i muri dei vecchi musei, colpevoli di rinchiudere le opere entro uno spazio ristretto. Questi contenitori della cultura sono accusati di ostacolare la comunicazione tra opera e pubblico, limitando il processo creativo e imponendo, in alcuni casi, un'interpretazione errata dell'opera. Il mondo artistico invade le città, piazze e strade diventano luoghi prediletti per la realizzazione di performance, luoghi scelti per la loro antica capacità di radunare la folla e quindi conseguentemente in grado di ampliare il pubblico e amplificare il messaggio. Queste

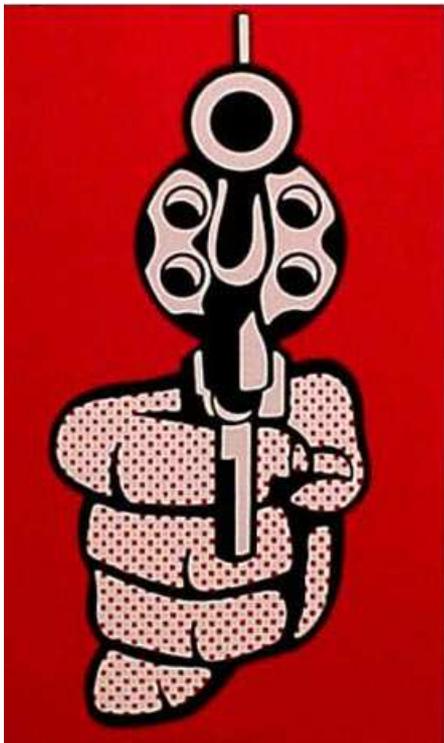
<sup>5</sup> Cfr. L. CAMEL, *Arte in Italia negli anni Settanta Opera e comportamento (1970-1974)*, Kappa edizioni, Roma 1999, pp. 11-27.

<sup>6</sup> L. VERGINE, *Attraverso l'arte: pratica politica-pagare il '68*, Arcana, Roma 1976, p. X.

performance diventano inoltre simbolo della lotta contro la mercificazione e lo svilimento dell'arte. L'eccessiva influenza del mercato nell'arte secondo questi artisti corrodeva e corrode da tempo la ricerca, poichè oltre a contribuire alla creazione di una ristretta élite che diventa proprietaria dell'opera, ma non sempre del suo significato, il mercato impone una direttiva alla ricerca artistica o stravolge il significato dell'opera stessa.<sup>7</sup>

L'artista diventa artista impegnato perché attraverso il suo "bagno nella realtà", rivolge un appello al pubblico per risvegliarne la coscienza. La base di partenza, dunque, è la riflessione sul quotidiano, attraverso l'osservazione e l'analisi della società si procede al suo svelamento, ma i procedimenti utilizzati dagli artisti sono differenti.

Nel caso degli artisti pop, la semplice registrazione delle immagini della società dei consumi ha



**R. Lichtenstein, *Revolver* (1967)**

prodotto tele che instaurano un rapporto ambiguo con il consumismo, a metà strada tra un atteggiamento di fascinazione e sudditanza psicologica dell'uomo moderno nei confronti dell'oggetto e una denuncia dello stato attuale delle cose. Mentre gli artisti americani utilizzano uno "sguardo freddo", sottolineando che il loro straniamento dal contesto non implica alcuna riflessione individualista, il movimento pop italiano, concentratosi specialmente a Roma, preferisce non distaccarsi dai retaggi culturali del paese o da nostalgie personali, dimostrando ancora una volta la difficoltà dell'artista italiano a superare quell'attaccamento profondo verso le proprie radici<sup>8</sup>.

Ma come dice Gilbert Lascault<sup>9</sup>: chi può sapere verso chi è puntato il celebre *Revolver* (1967) di Lichtenstein? L'atteggiamento dell'artista pop, inoltre, desacralizza l'immagine dell'artista-profeta, dato che egli non rivela niente al pubblico, e sulla sua

<sup>7</sup> Come dichiara Armando Pizzinato: "per il caso che mi riguarda non fu il maldestro elzeviro di Togliatti a mettermi in crisi, ma Peggy Guggenheim comprando per la sua collezione alla Biennale del '48 il mio *Primo maggio*": A. PIZZINATO, in A. NEGRI, *Pittori del Novecento in Friuli Venezia Giulia*, Magnus, Udine 2000, pp. 211-212.

<sup>8</sup> Come scrisse Alberto Boatto in un articolo comparso su "Letteratura": "È notevole il fatto che invece dell'assunzione diretta degli oggetti e delle immagini si ricorra ancora alla trascrizione, e vale a dire ai mezzi consueti della pittura. E nei casi in cui venga direttamente assunto l'oggetto o l'immagine, questi vengono cinicamente usati con il valore degradato di una citazione più o meno illustre." A. BOATTO, *XXXII Biennale di Venezia: la polemica, la realtà dei consumi, il dialogo Europa-America*, in "Letteratura", n. 69-71, maggio-ottobre 1964, pp. 151-158.

<sup>9</sup> Lascault dedica un intero capitolo a quello che viene definito "le regard froid", pop art e optical art. Nel caso dell'op art l'utilizzo di una macchina tecnologica per scopi ludici, secondo il critico, rappresenta un meccanismo invertito, un oggetto funzionale che perde la sua utilità, una parodia della società tecnologica. Cfr. G. LASCAULT, *L'art contemporain et la "vieille taupe"*, in *Art et Contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, pp. 63-64. Il critico si riferisce all'opera *Revolver* (1967) di Roy Lichtenstein.

opera si possono formulare solo ipotesi. Il new dada e la pop art hanno ottenuto la loro consacrazione alla XXXII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia nel 1964, quando il movimento negli USA era in auge da qualche anno.

E proprio la Biennale di Venezia, una delle massime istituzioni internazionali in ambito artistico, sarà tra i principali bersagli quando scoppierà la contestazione del Sessantotto.

Gli studenti iniziano ad occupare le università italiane già nel 1967, a cominciare da Pisa e Torino, la protesta dilaga poi nel Nord-Italia e una delle prime istituzioni culturali colpita da questa ondata di malcontento, dopo la Triennale di Milano e l'Università di Roma, è appunto l'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

La XXXIV Biennale di Venezia doveva introdurre una novità nella storia dell'esposizione e cioè oltre a presentare la consueta mostra tematica, l'istituzione voleva avviare la consuetudine di una mostra principale curata da professionisti del settore che invitavano una cerchia ristretta di artisti, selezionati in base al filo conduttore dell'esposizione, a esporre le proprie opere. La mostra del 1968 intitolata "Linee

della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture" fu curata da Guido Ballo e Umbro Apollonio.

L'inaugurazione della mostra principale, prevista per il 22 giugno 1968, è resa impossibile dal mancato invio delle opere da esporre da parte di collezionisti e gallerie d'arte, preoccupati dal



### Catalogo 34ª Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1968



timore di danneggiamenti visto il **34ª Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, 1968** diffondersi delle proteste in tutta la penisola. L'esposizione "Linee della ricerca..." verrà aperta in ritardo, il 10 agosto 1968, insieme alla mostra tematica dedicata ai quattro maestri del futurismo: Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini. Intanto l'apertura dell'esposizione internazionale e quindi dei vari padiglioni nazionali, si svolge regolarmente, a fine giugno, a porte chiuse, dato che la tensione accumulatasi nei giorni precedenti l'apertura è esplosa in uno scontro tra

manifestanti e forze dell'ordine in piazza San Marco. La decisione dell'istituzione di aprire l'esposizione nonostante le ampie lacune della mostra internazionale, viene contestata da alcuni membri della sottocommissione che si dimettono dall'incarico, tra questi il pittore Giuseppe Santomaso e il critico Giuseppe Mazzariol che difende così la sua scelta: "Dissentimento dalla posizione assunta dalla segreteria generale, perchè questa ultima intende presentare una biennale incompleta e insignificante rispetto al programma elaborato dalle commissioni generali."<sup>10</sup> Santomaso spiega: "la contestazione alla biennale è validissima. L'istituzione è regolata da uno statuto del 1939. Questo statuto prevede che il presidente sia scelto dal duce e che al consiglio partecipi un rappresentante dei gruppi universitari fascisti. Un paese non può accettare che ad una delle sue maggiori manifestazioni artistiche sia conservato un assetto in chiaro contrasto con lo spirito della costituzione. Speravo di operare in un clima di libertà. Le tre esposizioni potevano essere un trampolino di lancio per una nuova Biennale. Di fronte al vuoto creatosi intorno a questo settore sono venuti meno anche i significati delle scelte operate con gli inviti, limitando senso e valore all'intera rassegna della pittura italiana."<sup>11</sup> La situazione si complica a causa dell'intervento massiccio della polizia, i "cinesi", come vengono chiamati i contestatari, non occupano la Biennale, ma proseguono le manifestazioni di protesta durante tutto il periodo della vernice (18, 19, 20 giugno 1968), capeggiati da alcuni professori dell'Accademia di Venezia, tra cui il compositore Luigi Nono e il pittore Emilio Vedova. Intanto la protesta dilaga anche all'interno dei padiglioni: il padiglione italiano alterna sale vuote a sale trasformate in "campi di battaglia" dove gli artisti stessi coprono le proprie opere con teli, cartoni, girano i quadri verso le pareti, installano ostacoli o impediscono ai visitatori di entrare nelle sale. La maggior parte degli artisti italiani si ritira: Gastone Novelli, Pino Pascali, Achille Perilli, Rodolfo Aricò, Arturo Bonfanti, Luciano Gaspari, Giovanni Guerrini, Leoncillo, Gino Morandis, Mario Nigro, Giacomo Porzano annullano la loro adesione alla rassegna a causa di un clima intimidatorio e poliziesco. Poi si aggiungono Valerio Adami, Gianni Bertini, Gianfranco Ferroni, Livio Marzot, Carlo Mattioli, Guido Strazza, Gianni Colombo e Marcello Morandini, gli ultimi due hanno affisso accanto alle opere, già capovolte, il telegramma di rinuncia. Pistoletto, preannunciando il clima contestatario, ha rinunciato fin dal principio ad esporre alla Biennale e non ha mai inviato le proprie opere. Restano ad esporre solo Mario Deluigi, Mirko Basaldella e Giovanni Korompay; questo ultimo vuole ritirarsi dopo che una delle sue opere viene deturpata da uno sconosciuto che vi incide sulla tela una svastica<sup>12</sup>.

La Francia, uno degli Stati più promettenti, presenta solo le opere del presunto vincitore dell'esposizione: Arman. Gli altri artisti francesi – Jean Dewasne, Piotr Kowalski e Nicolas Schoffer –

<sup>10</sup> C. DEL CORTE, *Chi ha paura di piroetta?*, in "La fiera letteraria", 27 giugno 1968.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Cfr. F. DAL BASSO, *Inaugurazione*, in "La famiglia italiana", Napoli, 9 luglio 1968: "Korompay, uno dei suoi quadri è stato sfregiato con una svastica tracciata con una penna biro ed il pittore indignato per la mancata protezione delle sue opere ha fatto sapere al segretario...che non intende continuare ad esporre."

manifestano la loro solidarietà al commissario del padiglione Michel Ragon che rassegna le dimissioni al ministro della cultura André Malraux e spiegano inoltre “Nous refuson d'exposer sur la protection de la force de la police armée”<sup>13</sup>.

Il 19 giugno i quotidiani rendono noto che un gruppo di critici tra cui Vito Apuleio, Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giorgio de Marchis, Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo, Giuseppe Gatt, Corrado Maltese, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masini, Vittorio Rubiu, Tommaso Trini, Lorenza Trucchi, Marsia Volpi, Germano Celant, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Elda Pezzi, hanno firmato un documento di solidarietà con il commissario del padiglione francese. Hanno inoltre dichiarato di voler disertare l'inaugurazione della Biennale: “La biennale di Venezia come mostra Salon fondata sulla retorica dell'armonia delle nazioni nell'universalità dell'arte, è tipico prodotto del sistema culturale di cui gli attuali movimenti degli operai e degli studenti hanno precipitato e denunciato la crisi; e ci associamo quindi ad ogni richiesta di riesame radicale, non solo della modalità, ma delle strutture della manifestazione. Crediamo però che questo problema debba inquadrarsi nel più vasto conflitto che si è ormai delineato tra l'esplosione di profondi impulsi rivoluzionari e la dura, aggressiva reazione di destra.”<sup>14</sup> Il padiglione della Svezia intanto si veste a lutto coprendo le vetrate del suo edificio con drappi neri, giustificando la scelta con una scritta: “Sotto le condizioni presenti alla Biennale non vogliamo aprire la nostra esposizione”, mentre su una vetrata compare una scritta in gesso “la Biennale è morta”. Questi episodi della Biennale si inseriscono perfettamente nel clima incendiario del paese, dimostrando però, a battaglia conclusa, i limiti di questa veloce rivolta, infatti con l'apertura delle due mostre principali si calmano gli animi e avviene il classico ritorno alla normalità. L'unica decisione, proposta e approvata in quei giorni di protesta, che verrà mantenuta a lungo, è la soppressione dei premi, la consuetudine sarà ripristinata con l'istituzione del “Leone d'oro” solo nel 1986. I premi della Biennale, rappresentano infatti uno dei maggiori riconoscimenti nel mondo dell'arte e gli artisti ne richiedono l'eliminazione perché si rendono conto che l'istituzione non è in grado di conferirne autenticità. Il regolamento va rivisto, inoltre è chiaro che l'artista viene incoronato dalla stessa élite che ne acquista le opere. Ancora una volta l'arte viene collocata in un circuito chiuso. Secondo Calvesi “la denuncia della mercificazione non fa, in realtà, che cogliere al punto di sfocio la crisi del tradizionale ciclo di produzione e fruizione dell'arte.”<sup>15</sup> Il critico avverte “la necessità intrinseca di sostituire alla nozione dell'opera come prodotto finito una concezione dell'opera come processo in divenire.”<sup>16</sup> La nuova opera deve contenere al suo interno il superamento delle contraddizioni della società che l'ha generata, deve produrre una rinascita prometeica dell'arte.

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> *Biennale con le manette*, in “L'Ora”, Palermo, 19 giugno 1968.

<sup>15</sup> M. CALVESI, *Una Biennale sottosviluppata*, in “l'Espresso”, Roma, 7 luglio 1968.

<sup>16</sup> Ibidem.

L'ondata pop degli anni di benessere aveva travolto con grande entusiasmo il panorama artistico italiano, il pop americano aveva mostrato la trasformazione della società, un mondo dei balocchi entro il quale l'uomo viveva circondato da oggetti il cui consumo produceva un desiderio mai completamente appagato. Il sistema dell'arte stesso viene però inglobato in questo modo di vivere, l'opera d'arte viene a sua volta trasformata in oggetto da possedere, prolifera e arricchisce il circuito delle gallerie d'arte internazionali.

A seguito di questo momento sentito come un'invasione del superfluo, nell'agosto del 1968 viene pubblicata una dichiarazione firmata da Enzo Mari e Enrico Castellani dal titolo "Un rifiuto possibile", nella quale i creativi motivano il loro rifiuto a partecipare alle rassegne collettive di arte contemporanea (dalla "Biennale di Venezia" a "Documenta", da "Alternative Attuali" alla "Triennale di Milano"). Tali rassegne vengono infatti giudicate dagli artisti come iscritte nel circuito mistificatorio del mercato, sia le premiazioni che la divulgazione delle opere rientrano per loro in un programma precedentemente pianificato che ha come scopo la speculazione di mercato. "A chi obietta che questo patentamento culturale di una operazione com merciale è lo scotto da pagare per la divulgazione dell'arte e per lo studio dei suoi valori, rispondiamo che: a) i processi di patentamento deformano sempre, e comunque, le cose; b) le strutture sia economiche che statuarie non consentono una



**M. Schifano, *Compagni compagni*, 1968**

autentica e libera analisi dei problemi; c) le rassegne in questione vengono impostate da una categoria di persone condizionate da due fattori negativi. Il primo è l'inadeguatezza dei mezzi critici. Il secondo è che la situazione attuale obbliga la maggior parte di loro ad operare ai fini di una angosciosa competizione individuale."<sup>17</sup> Mari e Castellani proseguono il discorso accettando la partecipazione a mostre individuali, dato che questo tipo di esposizioni comportano una piena assunzione di responsabilità da parte dell'artista, che può rendere pubblici i compromessi necessari alla realizzazione e fruizione delle opere.

---

<sup>17</sup> E. MARI, E. CASTELLANI, *Un rifiuto possibile*, in L. VERGINE, *Pratica politica...* op.cit., p.52.

Dibattiti e dichiarazioni come questi proliferano alla fine degli anni Sessanta, i tecnici del mestiere vengono esortati a esprimere la loro opinione dalle numerose e spesso effimere riviste del settore.

## Arte e contestazione

Il concetto di contestazione è spesso intrinseco al progresso artistico, l'arte si sviluppa attraverso un duplice meccanismo di affermazione/negazione di concetti, il cui superamento è interno alla contestazione. La contestazione è stata una delle caratteristiche principali dei movimenti dell'avanguardia storica, non rappresenta una passiva opposizione, al contrario coinvolge attivamente l'artista che diventa portavoce di un'istanza innovatrice. Tutto ciò è conforme al ruolo specifico dell'arte di proporre universi alternativi nei confronti dell'esistente.<sup>18</sup>

La cultura occidentale di fine Ottocento aveva adottato un linguaggio di evasione dalla realtà, effetto della disillusione causata dagli sconcertanti risultati dei moti del '48 e dalla catastrofica conclusione della Comune parigina, era stato inoltre un momento molto importante per il ripensamento del ruolo dell'artista nella società, complice la sparizione della committenza tradizionale e la "perdita di ruolo" dell'artista. L'arte arriva all'appuntamento con il nuovo secolo carica di spiritualismo, misticismo erotico e simbolismo. È compito delle avanguardie far riemergere la carica eversiva propria dell'arte, addormentata dalla creazione di paradisi artificiali e esotismi. Un compito che le nuove leve accolgono con gioia, colpendo a suon di colori, linee e teorie il punto di vista della classe dominante.

“- Vigliacchi! – gridai, voltandomi verso gli abitanti di Paralisi, ammassati sotto di noi, massa enorme di obici irritati, già pronti per i nostri futuri cannoni. - Vigliacchi! Vigliacchi!... Perché queste vostre strida di gatti scorticati vivi?... Temete forse che appicchiamo il fuoco alle vostre catapecchie?... Non ancora!... Dovremo pur scaldarci nell'inverno prossimo!... Per ora, ci accontentiamo di far saltare in aria tutte le tradizioni, come ponti fradici! ” inveisce infatti Filippo Tommaso Marinetti nel 1909 in *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*<sup>19</sup>. Primo fra tutti il movimento futurista dunque, grande macchina partorita dalla mente di Marinetti, l'instancabile portavoce di un movimento destinato a scuotere gli animi europei, proclamando dalle pagine del “Figaro” l'avvento di una nuova era. La necessità di un nuovo modo di essere al mondo produce una violenza distruttiva verso tutto ciò che rappresenta le convenzioni sociali dell'epoca<sup>20</sup>, ivi compresi luoghi di cultura come musei e biblioteche. Il programma del futurismo non si limita all'abbattimento del conservatorismo, immagina un rinnovamento positivo della società, attraverso la creazione di un uomo nuovo che nasce dal rifiuto di quello passato.

---

<sup>18</sup> Cfr. F. MENNA, in *D.P.V. : Der politische Ventilator*, Milano, Achille Mauri, Anno I, n. 1, 1 novembre 1973.

<sup>19</sup> F. T. MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 2001, pp. 14-26.

<sup>20</sup> Cfr. M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 47-51.

Uno dei manifesti programmatici nel quale emerge tutta l'irruenza e lo spirito di ribellione del movimento è proprio *“Uccidiamo il chiaro di luna”*. Nel testo i poeti incendiari si incontrano per distruggere e poi creare, ma si rendono conto che sono ancora contaminati da quel “mondo fradicio di saggezza”, per cui si fanno aiutare dai pazzi e dalle belve nella costruzione del loro binario proiettato verso il futuro. L'entusiasmo contagioso si espande in tutto il mondo, la nuova era della velocità e dell'elettricità è arrivata, la luna passatista viene sconfitta da trecento lune elettriche. Luigi Ballerini attacca però questo manifesto, tacciando di tradizionalismo o sintattico e decadentismo l'opera di Marinetti<sup>21</sup>; bisogna ricordare infatti che Marinetti proviene proprio dal filone decadentista, e partendo da questi presupposti è ovvio intravedere germi simbolisti nella produzione marinettiana, fin all'interno della storia di *Mafarka il futurista*<sup>22</sup>, ma seguendo, passo dopo passo, gli sviluppi del poeta, si può intravedere la linea dialettica del suo lavoro e dunque l'apporto fondamentale che il movimento futurista e *in primis* la figura di Marinetti ha dato per lo svecchiamento della cultura italiana. Marinetti è partito da posizioni pessimiste, un testo teatrale come le *Roi Bombance* del 1905 ne è pervaso, ma egli ha poi saputo fare *tabula rasa*, respingendo il pessimismo per approdare ad una volontà rigeneratrice. Il futurismo è una rinascita della cultura italiana dalle macerie delle vecchie istituzioni.



**Filippo Tommaso Marinetti**

Ballerini ha ragione nell'individuare il limite di questo movimento dell'avanguardia nel “non riuscire a immettere le proprie realizzazioni tecnico formali in un ambito fruitivo altro da quello nel quale si generava”, ma di questo impedimento si può etichettare buona parte dell'arte contemporanea.

In seguito nasce Dada, sovversivo già nella sua denominazione, questo movimento sfida le regole della logica borghese producendo opere che rivoluzionano il mondo dell'arte e il concetto stesso di opera d'arte. Ma la differenza tra il dadaismo e le altre avanguardie è costituita dal nichilismo di base del movimento di nome Tzara. Se Dada è negazione, è negazione assoluta, infatti la sua opposizione non vuole gettare le basi per nuove proposte, ma solo irridere la società al grido di “Dada vi seppellirà”. Dada rinuncia al futuro e a ogni mitologia rivoluzionaria, sferza con le sue opere e i suoi spettacoli ogni

<sup>21</sup> Cfr. LUIGI BALLERINI, *La piramide capovolta*, Venezia, Marsilio, 1975, pp. 20-35.

<sup>22</sup> *Mafarka il futurista* fu pubblicato un anno dopo la nascita del manifesto futurista, il romanzo denuncia la sua origine simbolista-decadente, ma l'autore riesce, attraverso l'innesto di idee futuriste, ad abbandonare l'esotismo iniziale del racconto per trasformare il protagonista in un costruttore di uccelli meccanici. Come scrisse De Micheli: “Il genio di Marinetti non si fermava davanti a nessun ostacolo. Assistiamo in tal modo alla motorizzazione del decadentismo” M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 61.

aspetto della vita contemporanea. Questo nichilismo estremo spinge Giovanni Lista a ipotizzare la non appartenenza di Dada all'avanguardia, se "essere all'avanguardia vuol dire porre nella realtà le basi e i segni anticipatori di un futuro da realizzare".<sup>23</sup> Dada è quindi una forza liberatoria dell'uomo, che nega qualsiasi valore, è ribelle, ma non propositivo.

Citiamo poi anche il surrealismo, un movimento artistico che ha cercato di realizzare due rivoluzioni, infatti non solo si è occupato di tematiche che facessero emergere i lati più nascosti dell'uomo e della società, proclamando la liberazione dell'uomo e dei propri desideri, ma ha anche stretto dei legami concreti con la lotta sociale, arrivando a intitolare il proprio organo divulgativo *Il surrealismo al servizio della Rivoluzione*. In un documento apparso su "Rivoluzione surrealista" del 15 ottobre 1925 i surrealisti dichiarano: "è importante che nel nostro tentativo non si veda altro che la fiducia che accordiamo a certo sentimento che ci è comune ed esattamente il sentimento della rivolta, di quella rivolta su cui si basano le sole cose valide."<sup>24</sup> Il gruppo di Breton voleva contemporaneamente *changer la vie e transformer le monde*. Gli aspetti di opposizione e innovazione presenti nell'arte della prima metà del XX secolo non vengono abbandonati nella seconda fase del "secolo breve", Jean Cassou evidenzia in un intervento del 1968 la funzione critica dell'opera d'arte, critica non solo nei confronti della propria area di appartenenza, ma anche verso la società: "Cette création qui, ainsi, se multiplie et prolifère, elle est, ne l'oublions pas, d'autant plus efficace qu'elle comporte une virulence critique. Virulence qui ne se traduit pas seulement en propose et en théories, mais qui se manifeste par les oeuvres produites, dont la seule existence, dont la seule présence, dont la seule qualité constituent, par elles-mêmes, une accusation, une mise en cause, une contestation de l'art contemporain, de ses maniere, de ses thèmes, de la conception du monde de laquelle il était tributaire, et enfin de la société qui s'était fondée sur cette conception du monde. Ainsi la part négatrice de tout art est-elle une exigence de sa positivité. C'est une condition organique de son existence. Il se pose en s'opposant."<sup>25</sup> La contraddizione dalla quale nasce l'opera d'arte, quella negazione che, secondo Cassou, è propria della creazione, è per l'intellettuale francese il vero motore dell'arte.<sup>26</sup>

Partendo proprio dal concetto di negazione Gilbert Lascault, nel dibattito sessantottino, espone le proprie idee in merito all'arte contemporanea, egli interviene nel dibattito sostenendo che l'opera nel momento in cui compare è già *question*, ovvero è già un interrogativo nei confronti del mondo, qualcosa che con la sua sola presenza instilla il dubbio e fa riflettere sul sistema costituito. Alcune opere nel loro apparire denunciano il senso di vuoto della realtà contemporanea, quindi sono l'apparizione di una

---

<sup>23</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *Dada libertario e libertino*, in *Dada: l'arte della negazione* catalogo della mostra a cura di G. LISTA, A. SCHWARZ, R. SILIGATO ( Roma, Palazzo delle Esposizioni ), De Luca, Roma 1994, pp. 20-35.

<sup>24</sup> *La rivoluzione prima di tutto e sempre!*, in "Rivoluzione surrealista", n. 5, anno I, 15 ottobre 1925, pp. 113-116.

<sup>25</sup> JEAN CASSOU, *Art et contestation*, in *Art et contestation...* op. cit., pp. 7-22.

<sup>26</sup> "Connaitre la beauté d'un tableau ou d'un poème, c'est connaitre l'énergie qui s'y tient concentrée et qui n'est si vive qu'en vertu de la force de contradiction qui l'anima à son départ." Ibidem.

negazione e “lorsque le vide apparait, lorsque la négativité n’est pas seulement pensée, mais mise en acte et exposée, l’ordre établi est contesté.”<sup>27</sup>

### **Attivismo dell’arte italiana**

Giovanni Lista, analizzando il movimento Dada, avanza l’ipotesi della nascita del gruppo di Tzara dall’unione dei temperamenti artistici di tre nazioni differenti: Italia, Francia, Germania .<sup>28</sup>

Egli individua l’attivismo come una delle caratteristiche principali dell’arte italiana, partendo dalla constatazione che un gran numero di artisti italiani hanno partecipato all’epopea risorgimentale, egli ravvisa nel romanticismo italiano uno dei momenti principali in cui l’artista decise di intervenire nella società. “In altre parole, l’arte italiana ha integrato in realtà la cultura romantica come modello di comportamento... Il romanticismo della classe intellettuale italiana fu l’epopea del Risorgimento. L’artista italiano ha sperimentato il romanticismo nell’azione, indossando l’uniforme dei garibaldini.”<sup>29</sup>



**I futuristi: Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni, Severini**

---

<sup>27</sup> G. LASCAULT, *L’art contemporain...* op. cit., p. 68.

<sup>28</sup> Cfr. GIOVANNI LISTA, *Dada e l’avanguardia*, in *Dada. L’arte della negazione...* op. cit., p. 40: “Dada ha assimilato tre modelli dell’avanguardia storica, e soprattutto lo ha fatto coscientemente, seguendo una logica evolutiva ineluttabile e precisa. Dapprima la marginalità dell’individuo e la turbolenza del gruppo che rifiutano il sistema dei valori borghesi, cioè un modello culturale di marca squisitamente francese, o piuttosto parigina, che Dada ha adottato in tutte le sue espressioni: ironia corrosiva, rovesciamento parodistico, scetticismo e refrattarietà alla retorica dei valori dominanti. Poi la mitologia regressiva associata all’effervescenza culturale del cabaret come luogo di incontri e di dibattiti, cioè un modello culturale tipicamente tedesco nella misura in cui rifiutava la modernità industriale e escludeva l’egemonia ideologica, volendo invece verificare le possibilità di scambio tra le ricerche di una modernità primitiva, e puntando sulla provocazione diretta solo in ultima istanza, come possibilità di confronto tra le idee e la realtà. Infine l’attivismo socio-culturale in quanto azione politica in senso lato per l’affermazione dell’avanguardia, cioè un modello culturale assolutamente italiano che, adottato da Tzara, fu la mossa vincente del dadaismo.”

<sup>29</sup> Ivi, p. 46.

L'Italia di fine Ottocento e inizio Novecento sarebbe dunque percorsa dal sentimento della ribellione, partendo dalla Milano scapigliata che tenta di superare il provincialismo del paese e arrivando alla Milano industriale cantata a piena voce nelle serate futuriste.<sup>30</sup>

Il futurismo ha fatto dell'attivismo il suo cavallo di battaglia, le energie di F.T. Marinetti spinsero le linee della ricerca artistica verso tutti i campi culturali, riconoscendo nella tecnologia il futuro dell'uomo e comprendendo il potere che i mezzi di comunicazione esercitano sulle masse. Marinetti attraverso la sua instancabile attività di diffusione del movimento, dimostrò di avere in parte compreso quelle che poi saranno le teorie diffuse decenni dopo da Marshall McLuhan.<sup>31</sup> Il novità dell'epoca, ma ha divulgato un messaggio che fu anticipatore dei movimenti artistici della seconda metà del Novecento.

Ecco perché le analogie tra movimento futurista e arte degli anni Sessanta sono molte.

*In primis* il rapporto tra arte e vita: il gran merito dei futuristi fu l'aver lanciato una proposta di rinnovamento integrale della cultura in tutti i campi, non in una sola specifica attività. I futuristi sono riusciti a creare l'uomo futurista, concependo per questa nuova creatura, sintesi della modernità, ogni aspetto della vita. Il futurismo voleva abbattere il confine tra arte e realtà, nel 1919 era nato persino un manifesto del partito politico futurista, in cui venivano presentate proposte concrete per lo Stato italiano. L'atto creativo diventava politico, l'arte si inseriva nella storia per partecipare alla vita dell'uomo e contribuire alla creazione del futuro. Enrico Castellani affermerà decenni dopo che "l'artista è quello che sarà l'uomo domani, io, uomo politico cerco di accelerare questo processo."<sup>32</sup> Marinetti, caffeina d'Europa, era diventato l'uomo futurista che declamava nelle sue poesie, pensava davvero di fare una rivoluzione e purtroppo aveva identificato questo momento nella guerra mondiale. I futuristi partecipando al divenire dell'uomo offrivano una soluzione per creare il futuro.

---

<sup>30</sup> "Dalla scapigliatura al Futurismo. La linea della materia, e la linea della rivolta, o della ribellione. Ovvero: dalla Milano dei Navigli alla Milano delle fabbriche e della rivoluzione industriale. Dalla furibonda Milano del secondo Ottocento alla Milano della modernità. La rivolta che nasce a Milano con il gruppo degli Scapigliati è specchio profondo e febbrile di una cultura che sente di poter ambire a un ruolo di avanguardia nella cultura europea, e che si strazia perché non ce la fa, a causa di un'eredità oggettivamente periferica e provinciale del primo Ottocento che non può essere scavalcata per pura forza di volontà": F. CAIROLI, *La storia dell'arte raccontata da F.C.*, Electa, Milano 2001, p. 453.

<sup>31</sup> Cfr. RENATO BARILLI, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 247: "Uno dei grandi meriti di Marinetti è di avvertire con piena coscienza che un discorso limitato alle singole arti è restrittivo, si sta imponendo una nuova condizione antropologica, sul filo dei portati della tecnologia, che fa sentire i suoi esiti in ogni ambito; da qui la necessità di emettere manifesti a raggiera, in ogni settore di attività creativa. L'impostazione marinettiana è traducibile secondo parametri che saranno proclamati dal secondo Novecento. Egli avverte bene che i media sono il fulcro della nostra condizione umana-culturale, che cioè bisogna promuovere un programma di Understanding Media, come proclamerà McLuhan, che quindi la tradizionale mappa delle arti deve "morire" a vantaggio di una più estesa condizione di esperienza estetica, ovvero i sensi devono essere praticati in regime "freddo", di sinestesia, di allargamento, fino a fondere i vari ambiti tra loro, o comunque fino a riscrivere la mappa dei generi."

<sup>32</sup> E. CASTELLANI, in C. LONZI, *Autoritratto...* op. cit., p. 184.

Sono d'accordo con Lista quando afferma che "il compito storico della rivoluzione culturale futurista fu quello di associare arte e vita in funzione di arte e rivoluzione, creando così l'avanguardia."<sup>33</sup> Marinetti fu tra i primi, nelle pagine di *Poesia* data a parlare di avanguardia, il vocabolo l'ha desunto dalla terminologia bellica, alla quale spesso attingeva per carpire termini adatti all'immagine aggressiva del futurista. Termini simili ricompariranno sul finire dei Sessanta inseriti in differenti contesti, la parola "guerriglia" compare spesso negli scritti del gruppo della Poesia Visiva, come nel celebre manifesto dell'Arte Povera. Quello che il futurista aveva creato non era tanto il lessico, quanto il concetto di arte utilizzata come arma.

Proprio per il loro interesse ai vari aspetti della vita quotidiana, i Futuristi furono i primi a sostenere "fenomeni di sconfinamento" in campo artistico, le celebri "serate futuriste" possono essere considerate dei primi happening, in cui un istrionico Marinetti, declamando le proprie poesie e coinvolgendo il pubblico presente in sala, intro duceva sul palco gli amici futuristi che attraverso *cascade d'ilarità e scorci di cinismo* proclamavano il loro credo. Il rapporto con lo spettatore era fondamentale per la buona riuscita di tali serate, il pubblico non restava passivo, reagiva agli stimoli provenienti dal palco. Comicità, eccitazione, stupore portavano molto spesso a concludere le serate con un can-can di tafferugli che venivano infine sedati dalle forze dell'ordine, come testimoniano i giornali dell'epoca.

Lo stesso Marinetti aveva teorizzato l'importanza del pubblico nel manifesto sul "Teatro di varietà" del 1913: " Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti impreveduti e dialoghi bizzarri con gli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti. Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora colla fantasia degli attori, l'azione si svolge a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea."<sup>34</sup> Immaginando il momento culmine della battaglia tra artisti e pubblico come non vedere in quel caos di grida, pugni, ortaggi volanti la nascita di un happening. Il pubblico diventa uno degli elementi chiave per la creazione dell'opera, l'attività dell'artista futurista può essere associata ad analoghi interventi fatti all'interno di un contesto urbano sul finire degli anni Sessanta, performance che prevedono il coinvolgimento del pubblico, che vivono della risposta dell'osservatore. Mi riferisco a rassegne come "Campo Urbano", realizzata da Luciano Caramel nel 1969 a Como dove il *leitmotiv* dell'evento era " il rapporto tra collettività e artista attraverso lo spazio urbano." Come dichiara il curatore nel fascicolo dedicato all'evento "la manifestazione è nata dall'esigenza di portare l'artista a diretto contatto con la collettività di un centro urbano, con gli spazi in cui essa quotidianamente vive,

---

<sup>33</sup> G. LISTA, *Dada...* op. cit., p. 24.

<sup>34</sup> F. T. MARINETTI, *Il teatro di varietà*, in *Manifesti del futurismo*, a cura di V. BIROLI, Abscondita, Milano 2008, p. 106. Il "Manifesto futurista sul varietà" fu pubblicato dal "Daily mail" il 21 novembre 1913.

con le sue abitudini, le sue necessità... Non si è trattato della consueta commissione di un prodotto già determinato, ma invece dell'invito ad un impegno nella ricerca di un rapporto reale tra gli artisti, gli abitanti di una città e la città stessa. Ciò ha portato di conseguenza a porre gli artisti davanti a quesiti fondamentali che investono il senso stesso dell'arte e il problema della sua funzione oggi: come, ad esempio, quello delle loro possibilità di risposta alle necessità della collettività; quello delle scelte opportune ad una presenza non marginale o solo decorativa nella società attuale; quello dell'opportunità di adottare soluzioni effimere o permanenti, radicali o parziali, eversive o riformistiche.”<sup>35</sup>

Per comprendere le aspettative e le idee alla base dei progetti elaborati dagli artisti, ci sono utili alcune considerazioni di uno dei partecipanti alla manifestazione, Valentina Berardinone: “Il senso di un intervento operativo dell'artista in una collettività deve risiedere, soprattutto, nella carica di sollecitazione e di provocazione che egli riesce a determinare nell'ambiente dato. Lo scopo è quello di suscitare negli altri il dubbio sui valori codificati, di spezzare l'abitudine ad una certa iconografia, generare quindi una situazione di disorientamento e anche di imbarazzo, che è poi l'inizio verso un discorso nuovo.”<sup>36</sup> La provocazione, la reazione, la messa in discussione dei valori cardine della cultura italiana erano “il condimento” delle serate dei giovani futuristi, l'ulteriore passo compiuto dagli artisti



**U. Mulas, “Campo Urbano”, Installazione U. La Pietra, 1969**

sulla soglia dei Settanta è stata la volontà di produrre l'opera insieme agli spettatori, ma diversamente dall'operare delle serate futuriste, l'intervento non nasce da due fazioni opposte, bensì scaturisce come voce corale da un *unicum*: “Sentiamo tutti la necessità di abbattere il diaframma che separa l'artista dalla collettività, si vorrebbe poter giungere ad un tipo di vero lavoro corale in cui non vi

fossero più attori da un lato e spettatori dall'altro, ma tutti insieme generatori di nuove esperienze” scrive la stessa Berardinone.<sup>37</sup>

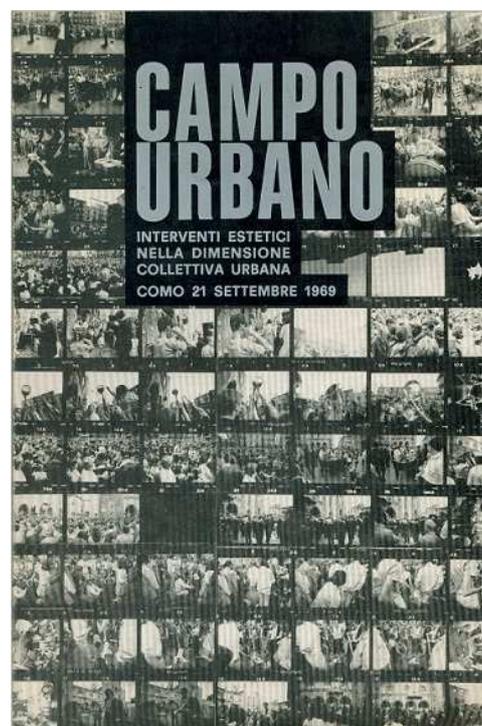
<sup>35</sup> Comunicato stampa, “Campo Urbano”, *Campo urbano: interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo mostra a cura di L. CAMEL, U. MULAS, B. MUNARI (Como), C. Nani, Como 1969, s.p.

<sup>36</sup> V. BERARDINONE, in “Campo Urbano”... op. cit., s.p.

<sup>37</sup> Ibidem.

Quello che hanno fatto gli artisti di “Campo Urbano” nel mese di settembre del 1969 è stato “offrir à la cité entière un bain esthétique”, un happening generale al quale l’intera città ha partecipato, tuttavia la breve durata dell’evento non ha lasciato al pubblico la possibilità di appropriarsi delle opere e quindi di contribuire alla loro realizzazione. L’ampliamento di questo tipo di happening collettivo che si espande in tutta l’area urbana e ricorda le grandi feste realizzate dalle corti in epoche passate, è stato secondo Michel Ragon il maggio parigino: “Pendant près de deux mois, la Sorbonne, l’Odéon, le Quartier Latin tout entier, furent des happenings permanents”.<sup>38</sup>

Un altro evento culturale che ha utilizzato l’opera come elemento dialogico tra artista e pubblico, è stato “Volterra ’73”, curato da Enrico Crispolti. L’azione artistica svoltasi a Volterra tra luglio e settembre del 1973 non è stata di tipo specificatamente performativo, come nel caso di “Campo Urbano”. La manifestazione “nata originariamente come progetto di una mostra di sculture in una città, si è subito trasformata in qualcosa di diverso: in intervento nel contesto urbano, sia in senso monumentale, sia in senso sociale, attraverso ambientazioni, arredi urbani, ma anche visualizzazioni diverse.”<sup>39</sup> Il risultato è stata la scelta, da parte degli operatori, di impostare l’intervento in due modi differenti “quella per un intervento sostanzialmente agnostico, ritenendo impossibile un qualche rapporto sociale attraverso l’intervento ambientale-monumentale; e quella di un’utilità sociale di sollecitazione culturale e quindi, in senso lato politica attraverso l’intervento stesso, sia monumentale, sia di azione o di indagine strutturale.”<sup>40</sup> Nel secondo caso le opere, collocate in un contesto vivo, interagivano con l’ambiente



“Campo Urbano”, catalogo, 1969

modificandolo. In questo modo non era solo il “paesaggio” a risultare diverso, l’opera spezzava il ciclo dell’abitudine ed invitava i cittadini a riflettere sullo spazio urbano e dunque sulla loro quotidianità. Come sosteneva Ugo La Pietra “Copro una strada, ne faccio un’altra, trasformo gli spazi originari, cambio le condizioni di comportamento.”<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Ragon prosegue il discorso immaginando la trasformazione dell’happening in festa, una festa dove studenti e poliziotti sono mascherati. “Il n’est pas jusqu’aux batailles entre policiers et étudiants qui n’aient pris un aspect de happening et de fête. Comme pour ajouter à cette impression, les forces de police s’étaient costumées. Elles ne ressemblaient plus aux forces de police ordinaires des villes sans joie, mais s’étaient transformées en une armée de Théâtre, avec tous les accessoires classiques du théâtre: boucliers, pasque, heaumes. Les policiers banaux s’étaient métamorphosés en gladiateurs. Par la même, ils se coupaient encore plus d’une jeunesse qui avait adopté, elle, les costumes du loisir: blue-jeans et chemisettes, espadrilles, pasque de motocyclistes.”: M. RAGON, *L’artiste et la société*, in *Art et contestation...* op. cit., p.23-40.

<sup>39</sup> E. CRISPOLTI, *Volterra 73*, Centro Di, Firenze 1974, s.p.

<sup>40</sup> Ibidem.

La manifestazione ha scatenato un dibattito su due differenti livelli, prima tra gli operatori che si sono posti il problema in merito a come comunicare ai cittadini le scelte compiute dagli artisti, poi, una volta individuati i canali comunicativi, si è sviluppato il dialogo con la città che, a modo suo, ha risposto.

I fenomeni di sconfinamento in campo artistico si moltiplicarono nella seconda metà del Novecento, come già sottolineato, proprio grazie alle avanguardie, ancora una volta il gruppo futurista ha condotto la ricerca oltre le forme “classiche” dell’arte. Gli artisti cercavano di accompagnare l’essere umano nella conquista delle stelle, utilizzando ogni aspetto del sapere umano e coinvolgendo tutti i sensi.

Fabrizio Fabbrì analizzando alcune produzioni teatrali di Marinetti, in questo caso il “Manifesto del Teatro Sintetico Futurista”, individua le linee guida per la creazione di situazioni/accadimenti: “la fisionomia delle brevi composizioni marinettiane ne rispecchiava molti aspetti attraverso azioni sincopate e veloci, da piccoli eventi consumati in una rapida scintilla di tempo, tra azioni svolte da performer e altre puramente immateriali e sonore. Con *Le basi* l’uso di una tavola che nasconde il busto degli interpreti ne metteva in risalto le gambe, e del resto, già subodorando una gestualità da Body Art, “Gli attori devono cercare di dare la massima espressione agli atteggiamenti e ai movimenti delle loro estremità inferiori.”<sup>42</sup> L’aspetto performativo delle azioni futuriste non viene proposto solo in luoghi pubblici come il teatro, le piazze, le strade, ma anche in luoghi privati come la cucina. Sfogliando il “Manifesto della cucina futurista” e tutto il ricettario correlato, si scopre che anche l’arte culinaria può trasformarsi in una divertente performance, anticipatrice di chi ha successivamente scelto il banchetto come momento artistico quali nomi Manzoni e Spoerri. Recita infatti il testo: “Aerovivanda: Si serve dalla parte destra di chi mangia un piatto contenente delle olive nere, dei cuori di finocchi e dei chinotti. Si



**La cucina futurista**

serve dalla parte sinistra di chi mangia un rettangolo formato di carta vetrata, seta e velluto. Gli alimenti debbono essere portati direttamente alla bocca con la mano destra, mentre la mano sinistra sfiora leggermente e ripetutamente il rettangolo tattile. Intanto i camerieri spruzzano sulle nuche dei commensali un profumo di garofalo mentre giunge dalla cucina un violento conrumore di aeroplano contemporaneamente ad una dismusica di Bach”.<sup>43</sup> L’abolizione della forchetta viene invocata dai futuristi al fine di scoprire il piacere tattile, il coinvolgimento dei sensi dell’artista e dello spettatore compare spesso in alcune parti delle teorie marinettiane, il

<sup>41</sup> U. LA PIETRA, in *Campo Urbano...op. cit.*, s.p.

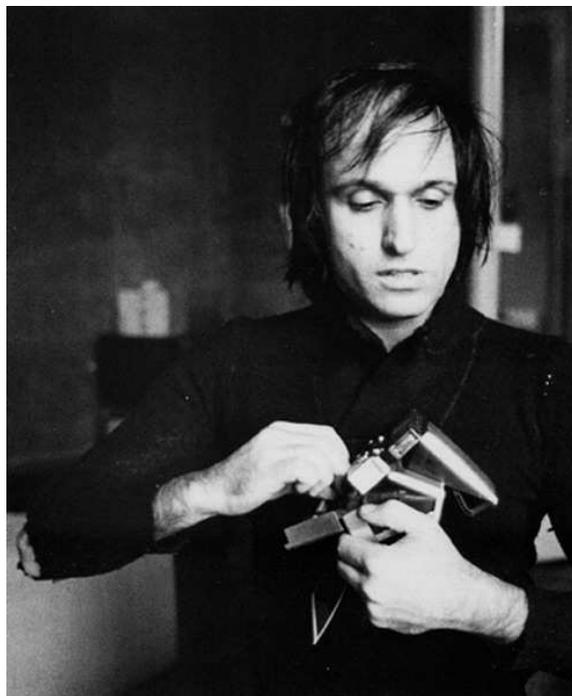
<sup>42</sup> F. FABBRI, *Il buono il brutto il passivo, le tecniche dell’arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2011, p. 22.

<sup>43</sup> FILLIA – MARINETTI, *La cucina futurista*, Viennepierre, Milano 2007, pp. 208-209.

senso del tatto si manifesta concretamente nella realizzazione delle *Tavole tattili*.

Altro importante aspetto del movimento dell'avanguardia che verrà poi riproposto negli anni Sessanta, sarà il potere delle immagini. Nel manifesto del maggio del 1913 Marinetti parla dell'immaginazione senza fili "libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura"<sup>44</sup>. Le immagini scorrono senza soluzione di continuità tra le righe dei testi, la forza evocativa dell'analogia diventa una bomba lanciata nel sistema della scrittura, crea scompiglio. Vengono ignorate le regole della letteratura tradizionale, stravolte le norme sull'espressione del contenuto e sull'impostazione della pagina. Il procedimento mentale di accostamento di parole in libertà risponde ai rapporti esistenti tra pubblico e poeta, non servono punti e virgole divisorii per spiegare cose per cui basterebbe un'occhiata per intenderle. La mente del poeta genera un flusso continuo di immagini, un procedimento che si trasforma nella mente del lettore in una sequenza filmica. Frammenti estrapolati dalla realtà e reinseriti nella comunicazione tra artista e pubblico acquistano un significato diverso, l'artista compie un'azione di estetizzazione del quotidiano. Nel 1971 Mario Schifano realizza *Umano non umano*, una pellicola costituita dall'assemblaggio di immagini tratte dalla vita quotidiana dell'epoca, il loro susseguirsi continuo alterna immagini di vita privata e vita collettiva; il battito di un cuore, quello che era un suono onomatopeico sulla pagina, commenta e unisce il duplice aspetto della vita dell'essere umano. Davanti alla videocamera si alternano figure conosciute e sconosciute dell'epoca, compare Sandro Penna che legge, seduto sul suo letto, alcune sue poesie - come nei testi marinettiani il film entra nella letteratura, qui la letteratura entra nel film:

"Ecco gli operai sul prato verde  
a mangiare: non sono forse belli?  
Corrono le automobili d'intorno,  
passano le genti piene di giornali  
ma gli operai non sono forse belli?  
E così è finita."<sup>45</sup>  
L'arte è qui, non è altrove.



**Mario Schifano**

<sup>44</sup> F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà* (11 maggio 1913), in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 2001, pp. 65-80.

<sup>45</sup> La poesia è recitata da Sandro Penna nella sequenza di *Umano non umano* di Mario Schifano. L'ultima frase non fa parte della poesia, è una semplice constatazione di Penna.

## Capitolo II

### L'identità del critico

#### “La battaglia delle idee”

La peculiarità dell'arte italiana, come già evidenziato, risiede nel suo costante coinvolgimento con la società contemporanea, soprattutto la sua particolare attenzione per le lotte sociali, è semplice individuare la linea rossa che percorre la storia dell'arte del bel paese.

La sostanziale differenza tra i due momenti di maggiore convergenza tra storia dell'arte e storia italiana, come il secondo dopoguerra e gli anni della contestazione, va ricercata nei protagonisti dei dibattiti che si svolsero nei due periodi. Se infatti dal 1948 in poi l'evoluzione delle ricerche artistiche interessa i partiti politici, i quali sono i primi ad alimentare la discussione in merito all'arte presente e futura scatenando un dibattito culturale, negli anni Sessanta gli artisti cercano di liberarsi dalla zavorra dell'opinione di partito per elaborare una loro forma autonoma di ricerca.

Gli elzeviri pubblicati nelle terze pagine delle testate più lette dagli italiani, come “Rinascita”, “Il Resto



A. Pizzinato, *Un fantasma percorre l'Europa*, 1949

del Carlino”, “Paese sera” ospitano le cosiddette “Battaglie delle idee”.

Nel 1948 Roderigo di Castiglia, alias Palmiro Togliatti, attacca apertamente il nascente filone dell'arte astratta italiana del dopoguerra<sup>46</sup>, tanto che resta a lungo il ricordo dei “fulmini di Togliatti”, per favorire lo sviluppo dell'arte realista di stampo sovietico. Si forma così una profonda crepa all'interno dell'arte contemporanea, con due opposti schieramenti: realisti contro astrattisti.

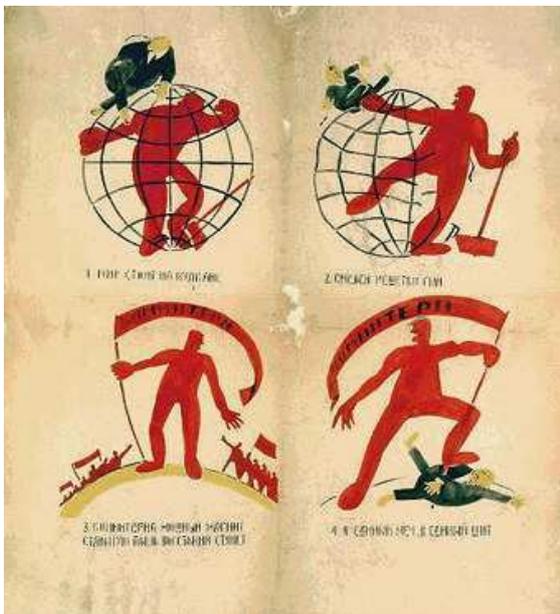
Ciascun gruppo è formato da artisti che

<sup>46</sup> Il 17 ottobre 1948 viene inaugurata a Bologna la “Prima mostra Nazionale d'Arte Contemporanea. L'esposizione all'Alleanza della Cultura propone un'esauriente panoramica dell'arte del dopoguerra in Italia, cioè di tutte le correnti di arte moderna che in quegli anni si erano consolidate nel nostro paese. La mostra, sorta con i migliori propositi, scatenò in poco tempo una vivace polemica dato che gli stessi artisti furono giudicati negativamente da Palmiro Togliatti che le definì “una raccolta di cose mostruose”: “Permetteteci soltanto di dirvi che non comprendiamo nulla delle vostre studiate, fredde, inespressive e ultraccademiche stravaganze, e che esse di nulla parlano a noi e alla comune degli uomini, se non forse di un non raggiunto equilibrio intellettuale e artistico.” R. DI CASTIGLIA, postilla a *Per una nostra segnalazione*, in “Rinascita”, n. 12, anno V, 1948, p. 524.

partecipano ai numerosi premi culturali, ricordiamo il premio Marzotto o il premio di Suzzara e da critici e intellettuali che sostengono il loro gruppo alimentando moltissimi dibattiti<sup>47</sup>, tra cui il più celebre resta lo scambio di opinioni tra Elio Vittorini, direttore del “Politecnico”, e Palmiro Togliatti in merito al rapporto tra intellettuali e partito<sup>48</sup>.

Il ruolo delle riviste nei dibattiti culturali è stato sempre centrale, il giornale è il mezzo di informazione per eccellenza, non è dunque un caso che negli anni che stiamo esaminando vedano la luce molte riviste culturali. In un momento di estrema urgenza comunicativa, di proposte alternative ai canali tradizionali, aumenta la ricerca di nuovi spazi sia fisici che mentali, la collettività vuole riappropriarsi delle strade e delle piazze e al contempo costruire nuovi spazi espressivi. Come sostiene Mangano nella sua attenta e puntuale analisi delle riviste dell’epoca, “di questa cultura le riviste costituiscono inevitabilmente la condensazione ideologica e la zona di scambio critico con la cultura ufficiale.”<sup>49</sup>

I giornali diventano un laboratorio di pensiero per la cultura politica della nuova sinistra, questo periodo



**Vladimir Vladimirovič Majakovskij, “Finestre” per la ROSTA – Agenzia Telegrafica Russa, 1919-1920**

di scambio di opinioni e di collaborazione tra intellettuali è fondato sulla speranza della possibilità di democratizzazione delle idee attraverso le riviste. È naturale che fioriscano moltissime riviste legate a un mezzo di comunicazione privilegiato come la ricerca artistica, riviste nuove non solo nei contenuti ma anche nell’aspetto grafico, che colpiscono per i colori accesi e per il gioco di parole e immagini che si presenta già in copertina. L’immaginazione collegata al potere della parola diventa la ricetta ideale per questo tipo di piccole pubblicazioni, il livello iconico aumenta progressivamente tra le pagine, le riviste contribuiscono a dare l’informazione accompagnando i testi con fotografie, fino a introdurre pagine di fumetti che illustrano concetti, un

metodo desunto dalle tecniche degli avanguardisti russi, tra cui ricordiamo le vignette di Majakovskij per le tabelle della ROSTA, l’Agenzia Telegrafica Russa.

Scorrendo velocemente la cronologia delle riviste comparse negli anni a cavallo tra i due decenni, colpisce il numero di bollettini artistici e culturali nati con lo scopo di dare informazioni culturali: nel marzo del 1966 a Genova nasce “Modulo” con la collaborazione di Umbro Apollonio, Max Bense,

<sup>47</sup> Per esempio il “Fronte Nuovo delle Arti” di Giuseppe Marchiori e gli “Otto” di Lionello Venturi.

<sup>48</sup> Nel 1946 Mario Alicata pubblica su “Rinascita” un articolo di critica nei confronti dell’impostazione del dibattito culturale, adottata dal “Politecnico” di Vittorini, critica che viene interpretata come la scomunica del PC nei confronti del giornale.

<sup>49</sup> A. MANGANO, *Le riviste degli anni Settanta*, Massari Editore, Grotte di Castro 1998, p. 11.

Gillo Dorfles e Germano Celant, mentre a Roma compare il primo numero di “Nuovi argomenti”. Il 1967 è un’ottima annata per le riviste destinate ad accendere dibattiti infuocati nell’ambiente della critica: in marzo compare il primo numero di “Bit”, a maggio è la volta di “Che fare?”, a giugno esce “Quindici” creatura del “Gruppo 63” e poi “Flash Art” di Giancarlo Politi, per concludere a dicembre con “Pianeta fresco” di Fernanda Pivano e Allen Ginsberg. Tutte riviste nate nella metropoli milanese, luogo di scambi e contatti tra gallerie pubbliche e private e il panorama artistico d’oltralpe.

Nel marzo 1967, dicevamo, nasce a Milano “Bit”, nove numeri complessivi per questa rivista dalle dimensioni ridotte, che da subito vuole imporsi come novità rispetto al modello classico di divulgazione del sapere. La direttrice è Daniela Palazzoli, i collaboratori sono Celant, M. Diacono e Tommaso Trini, la rivista ha una vocazione internazionale e multidisciplinare, sviluppa particolare interesse per quelle tematiche sociali che esploderanno nel ’68. L’arte è indagata come processo da inserire nel clima della contestazione contro i valori del mondo capitalista, essa diventa valore aggiunto della società con la quale dialoga. A questo scopo si abbandona una struttura comunicativa dalla rigida organizzazione per una comunicazione disgregata, molto vicina a pubblicazioni politiche alternative come i fogli contestatari; inoltre la grafica e i colori, di forte impatto, risentono delle influenze psichedeliche della cultura Beat. Come sostiene Celant, “*Bit* oppone alla pacata immagine delle riviste tradizionali, una informazione cruda, contaminata dalla realtà.”<sup>50</sup>

Seppur di breve durata, come la gran parte delle riviste dell’epoca, “Bit” rappresenta un documento sulla crisi della società e sugli stimoli che la contestazione produce nel campo delle arti visive.

Qualche mese più tardi vede la luce “Quindici”, giornale-manifesto del “Gruppo 63”, organo di controinformazione politica che si presenta fin dall’editoriale d’esordio come elemento creatore di disordine. Rivista di tipo letterario, vede progressivamente scomparire le tematiche alla letteratura, per diventare un manifesto di cronaca contemporanea, dalle cui pagine-murales si affacciano Viet Cong e studenti ribelli. Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco propongono attraverso le colonne della stampa una cultura alternativa, di certo non scevra da polemiche, tanto che dopo qualche anno “Quindici” fermerà le pubblicazioni per dissidi interni ed è stato un periodico spesso criticato da altre riviste nate in quegli anni. La principale accusa riguarda la sua superficialità nel dare le informazioni e quindi l’incapacità a filtrare e analizzare a dovere gli impulsi provenienti dalla realtà, contribuendo così ad aumentare la confusione in merito alla linea da seguire e rendendo mercificabile tramite slogan e immagini, atti di protesta concreti.<sup>51</sup> In merito al problema dell’intellettuale e la lotta da ingaggiare si scontrano Sanguineti e Eco, il primo incita gli operatori di cultura a partecipare attivamente alle proteste<sup>52</sup>, Eco risponde interrogandosi sulle metodologie che l’intellettuale deve adottare, dichiarando

---

<sup>50</sup> G. CELANT, *Identité italienne: L’art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou, Paris 1981, p. 186.

<sup>51</sup> Per esempio nella rubrica *Franco tiratore* in “Quaderni piacentini”, n. 34, maggio 1968.

<sup>52</sup> Cfr. E. SANGUINETI, *Vietato vietare*, in “Quindici”, n. 12, 15 settembre 1968.

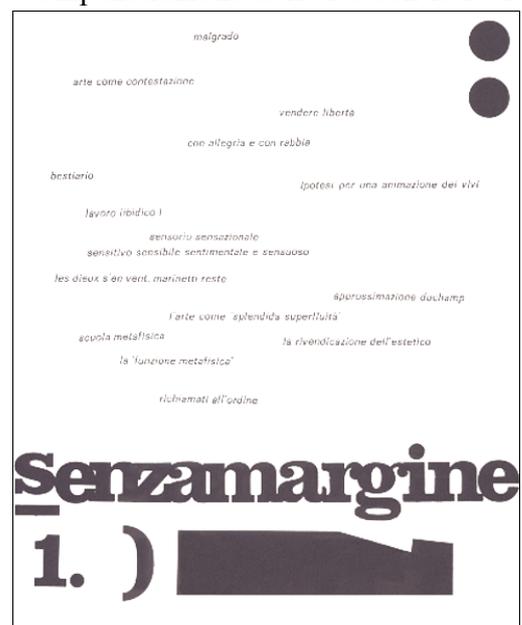
perplexità nei confronti delle azioni pratiche di protesta come le occupazioni di istituzioni culturali da parte di artisti che, se decidono di bloccare lo svolgimento della Triennale, di certo non rinunciano ad esporre in galleria d'arte. Gli artisti in questione compiono un errore, secondo il critico, individuando come loro luogo di lavoro l'istituzione culturale, perché non occupano la propria mostra come un operaio occupa la propria fabbrica. L'uomo di cultura deve individuare cosa fare "L'intellettuale non deve 'suonare il piffero alla rivoluzione', ma nel senso che, se c'è la rivoluzione, o c'è stata, esso non deve commentarla a pifferate, ma deve suonare il piffero in modo tale che, dopo quella suonata, a qualcuno venga voglia di fare la rivoluzione, o venga in mente un modo in cui farla. Si rifiuta il piffero che commenta la rivoluzione, non quello che la inventa. Cosa sia questo piffero e come vada suonato, non lo sappiamo con esattezza."<sup>53</sup>

Il mestiere di cui si devono occupare gli operatori di cultura è quello di "immaginare nuove forme di sollecitazione immediata della collettività. Devono arrivare alla collettività, mentre l'occupazione delle infrastrutture corporative, limitate ai soli intellettuali, non arriva. E dunque al massimo l'azione in quegli spazi ristretti può valere solo come prova generale, tutti persuasi che non è lì che si gioca la partita."

## Contestazione estetica e azione politica

Gli anni che stiamo analizzando rappresentano un momento storico particolare per la critica d'arte, l'orientamento della critica nel panorama artistico dell'epoca tende a una sostanziale rottura con l'oggetto a favore di una poetica dell'atto, per una maggiore compenetrazione dell'arte con la realtà e dunque partecipazione negli eventi. Ma ancor più complicato è il senso di rifiuto e negazione della critica che si sviluppa in seno alla società, in quanto essa rappresenta uno strumento culturale al servizio della classe dominante. La ribellione studentesca ha prodotto una contestazione nei confronti di qualsiasi categoria di lavoratori, quindi anche dei critici, come ricorda Trini, apertamente insultati durante la protesta alla Triennale.

La categoria degli intellettuali viene messa in discussione perché partecipa del sistema dell'industria della cultura e giudicata indifferente a una possibile rivolta sociale. Si sviluppa quindi una crisi d'identità del critico d'arte che



"Senzamargine", n.1, 1969

<sup>53</sup> U. ECO, *Vietando s'impara*, in "Quindici", n. 12, 15 settembre 1968.

attraverso dibattiti collettivi cerca di stabilire quale sia il ruolo e la sua funzione nella società che sta mutando. Nel marzo 1968 nasce, con il benestare del gallerista della galleria L'Attico di Roma, Fabio Sargentini, la rivista "Cartabianca" che ha vita breve, ma intensa. "Cartabianca" nel suo complesso è costituita da cinque numeri, i primi tre diretti da Alberto Boatto, gli ultimi due da Adele Cambria, l'impostazione della rivista cambia nel corso della sua esistenza, tanto che la rottura operata tra terzo e quarto numero porterà Boatto a proseguire le sue ricerche con la creazione, all'inizio del 1969, di un ulteriore giornale: "Senzamargine". L'editoriale del primo numero individua da subito la linea d'azione che il giornale intende adottare, dichiarando che "questo primo numero porta la data del marzo 1968 e di questa data 'Cartabianca' intende assumere la situazione, gli orientamenti, i propositi e perfino gli umori. Ciò equivale ad una dichiarazione di esplicita compromissione."<sup>54</sup> La redazione del giornale decide di scegliere il tempo presente come suo interlocutore, interagire con un'epoca carica di tensioni rappresenta una scelta coraggiosa a favore di una linea di apertura alla ricerca e alle nuove sperimentazioni in campo artistico. Inoltre la redazione auspica la possibilità di un'azione di decentramento del potere e di creazione di gruppi di lavoro autonomi con idee e principi diversi, egli vede nel sistema di assimilazione del nuovo la sconfitta della ricerca artistica che, una volta inglobata, viene privata della sua carica critica. Ciò che invece non può bloccare il continuo evolversi della ricerca è il progredire per gruppi distaccati.<sup>55</sup> Alla rivista collaborano moltissimi critici e storici dell'arte dell'epoca come Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Filiberto Menna... il numero della rivista più interessante per quanto riguarda lo sviluppo di un dibattito tra intellettuali del settore è il terzo numero, uscito nel novembre 1968, dedicato alla "Contestazione estetica e azione politica". Questa prima parte del dibattito vede la partecipazione di Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Menna e Tommaso Trini, la discussione proseguirà in seguito nel già citato "Senzamargine" con la partecipazione di Giulio Carlo Argan e Alberto Asor Rosa. L'editoriale del terzo numero, che vuole motivare la scelta di affrontare collettivamente



**"Cartabianca", numero speciale, Novembre 1968**

<sup>54</sup> *Editoriale*, "Cartabianca", n. 1, anno I, marzo 1968.

<sup>55</sup> *Ibidem*: "Arrivare a produrre alcune chiarificazioni e un paio di scissioni, sino a far precipitare in parti questo potere accentratore, risulterebbero azioni oltremodo meritorie. Più modestamente il nostro programma potrebbe essere così formulato: operiamo affinché non si continui a stare tutti insieme pur non stimandoci affatto, ma affinché ciascuno ritrovi e lavori con i propri amici."

questo argomento, individua la genesi della discussione negli avvenimenti mondiali che “pongono numerosi interrogativi a tutti”. La risposta alla questione principale del dibattito, cioè il ruolo dell’arte nella società attuale, prende atto del fatto che “l’arte e la cultura non stanno all’esterno, ma dentro gli avvenimenti. Con funzioni non di commento e neppure di testimonianza, ma di partecipazione al complesso meccanismo della loro produzione. Un secondo risultato: l’arte e la cultura possiedono strumenti propri, autonomi, ma che immettono in tutto, sollevano ogni altro problema. Da qui un impegno d’apertura, di compromissione, di coinvolgimento.”

Individuata l’implicazione dell’arte negli eventi della società, ciò su cui la figura del critico riflette sono i metodi di partecipazione alla lotta.

Alberto Boatto, nel suo intervento di apertura alla discussione, individua come motore di una politica rivoluzionaria “la qualità dell’uomo che essa riesce a garantire”, egli riconosce la lotta creatasi nella sua epoca come opposizione elementare dell’essere contro l’avere, come urgenza biologica. È per questo che compie un’analisi di tipo antropologico del fenomeno, determinando come *telos* finale il bisogno dei giovani di riappropriarsi del senso e della decisione della propria vita. Ciò che questo risveglio collettivo ha ottenuto è stato il coinvolgimento di tutte le facoltà dell’uomo e dunque la trasformazione dell’azione politica stessa in azione estetica e culturale. Partendo da queste considerazioni, il formarsi e prevalere di un’estetica dell’atto risulta un passaggio naturale nel percorso della ricerca artistica. “Non esiste oggi legittimazione possibile per ciascuna disciplina se non la capacità a tradurre nelle forme violente di un evento tangibile quelle necessità biologiche soffocate attualmente dalla società.”<sup>56</sup> Il dramma della quotidianità, secondo il critico, consiste nella subordinazione dell’essere umano all’oggetto e alla progressiva scomparsa della persona. La ricerca artistica punterà dunque al contrario, cioè alla soppressione dell’oggetto o meglio, alla sua progressiva trasformazione in essere vivente. L’oggetto nel corso dell’azione artistica dovrà cedere il passo all’uomo che, attraverso la sua metamorfosi, svelerà la natura di un mondo in costante divenire. La centralità che in questo modo riacquista il soggetto non va vista come un trionfo dell’individualismo, al contrario, dato che l’evento richiede la partecipazione di un pubblico va fissato come fenomeno collettivo, ciò che Boatto chiama “stato di complicità”. “Si procede così per sodalizi – scrive - , catene di compagni, comunità, il cui movimento non è solo di allargamento quantitativo ma d’innalzamento selettivo e qualificativo, nella certezza che non ci si può più difendere né innalzare da soli ma soltanto assieme. Così si va profilando la formazione delle aristocrazie comunitarie, in un certo senso, fondate ad un tempo sull’io e sul noi, nel cui seno le esigenze esistenziali e vitali del soggetto risultano compresenti con le esigenze sociali.”

La coralità di questo tipo di azioni estetiche non riguarda solo la figura del creatore e cioè dell’artista, ma coinvolge anche il critico che deve incontrare la comunità: “la mia parola non è esterna ma sta

---

<sup>56</sup> A. BOATTO, *Evento come avventura*, in “Cartabianca”, n. 3, anno I, novembre 1968, pp. 2-8.

dentro all'evento estetico, ne rappresenta il momento della consapevolezza, della ricerca e delucidazione del senso." La dilatazione spaziale dell'opera che compie l'artista verrà riproposta in termini letterari anche dal critico, che contribuirà così all'esperienza totalizzante dell'opera. La conclusione di Boatto porta all'individuazione di una futura società libera, che per il momento si risolve in una controsocietà, la quale alimenta delle scelte avventurose che rappresentano "il tentativo di pareggiare la violenza e l'imprevedibile fatalità degli eventi, non già con la previsione, ma con lo scatto attivo dell'invenzione."

Achille Bonito Oliva (ABO) approfondisce ulteriormente il ruolo del critico: per lui l'intellettuale realizza il suo comportamento estetico attraverso il linguaggio. Il critico non può più agire secondo la triade opera-critica-mercato dove, in accordo con quanto già sosteneva Boatto, l'opera viene assorbita dal mercato e prosciugata della mentalità eversiva della iniziale progettazione. La critica in questo sistema chiuso agisce da strumento di "mistificazione di una libera fruizione dell'arte in una situazione oggettiva di non libertà", questo tipo di critica che funge da mediazione viene definita transitiva. Secondo lui le conseguenze di un simile operare sono state ovviamente negative per la ricerca artistica, incanalatasi nel vicolo cieco della fantasia interrotta. In seguito "l'artista di fronte all'invadenza-violenza del mondo si assottiglia su se stesso e rinuncia a sottrarre i materiali dalla realtà circostante."<sup>57</sup> Continuando questo processo di riduzione, l'artista individua nel gesto un possibile meccanismo di conoscenza, fino a far coincidere se stesso con la sua creazione e trasformare il suo corpo in un segno. Da un lato "il rapporto così serrato tra l'artista e la sua produzione non lascia spazio per una eventuale mercificazione", dall'altro "quello che conta non è tanto il sistema linguistico in cui il gesto è realizzato, ma il susseguente sodalizio di comprensione che si realizza attraverso questo gesto tra artisti e critico e il resto della comunità. Una comprensione che attiva un'esperienza comune, l'unica possibile come connettivo dei due comportamenti creativo-riflessivo." Bonito Oliva sottolinea la conseguente mutazione temporale tra momento creativo e riflessivo, infatti mentre prima la realizzazione dell'opera, una volta conclusa, era seguita dalla riflessione critica che la interpretava, ora si tratta di creare un raccordo tra i due momenti per realizzare un prodotto unico "che manifesta l'intenzionalità di una nuova etica pubblica. L'eticità qui è costituita dalla volontà di effettuare un comportamento pubblico, dove la trasparenza è data dalla diretta testimonianza della propria presenza permanente." In questo modo la critica non deve più mediare, "la critica si pone come intransitivo critico, in quanto riflette soltanto la propria attività saldata nell'operazione dalla partecipazione alla globalità progettante." L'oggetto è infine scomparso a favore di "un'umanità intersoggettiva dei partecipanti del gesto estetico". Tuttavia la libertà, raggiunta grazie all'attività estetica, viene costantemente minacciata dall'interesse del sistema a mantenere le divisioni e a separare l'artista dall'opera e questa dal pubblico.

---

<sup>57</sup> A. BONITO OLIVA, *Intransitivo critico*, in "Cartabianca", n. 3, anno I, novembre 1968, pp. 8-13.

L'intellettuale deve intervenire a favore di una percezione orizzontale dell'opera e non verticale, istituendo un processo di conoscenza dialettica dove individualità e socialità agiscono nel presente.

L'analisi del processo artistico condotta da Maurizio Calvesi porta all'individuazione di due principi contrapposti: da un lato il principio d'ordine tipico della società antica nella quale l'arte è la riflessione sul mito sulla ciclicità, dall'altro il suo contrario, ovvero l'estetica del disordine comune all'età contemporanea. Gli interventi estetici del presente puntano a mostrare senza veli il processo creativo e dunque il divenire del mondo e la sua progressiva disgregazione, un'estetica che si pone come metafora di una negatività che coincide con la perdita dei valori nel mondo reale. In questo caso il critico deve interpretare la metafora attraverso il suo strumento personale, il linguaggio, per partecipare al compito dell'opera d'arte che non è di tipo disgregativo diretto nei confronti delle strutture della società, ma essa riproduce, tramite la metafora, la situazione attuale della società e contribuisce a propagarla. L'arte assume dunque un ruolo di disgregazione indiretta del sistema.<sup>58</sup>

Germano Celant formula una dura critica alla sua categoria: siamo "sempre pronti, teoricamente, ad una lettura del reale, messi in contatto con la realtà siamo incapaci di affrontarla o non abbiamo strumenti per agirla. La nostra incidenza rimane infatti a livello di comunicazione di consumo, serve come scarico per una continua perpetuazione dello status attuale, riduce la nostra azione a impegni di corte."<sup>59</sup>

Praticamente artisti e critici non fanno altro che "erodere gradualmente ogni situazione eversiva, la attuiamo, la levighiamo, la oggettualizziamo in un altro da sé per renderla da situazione in progresso in situazione in decesso."

A questo ciclo controproducente, nel quale Celant vede bloccato ogni tentativo eversivo di critici e artisti, l'operatore culturale deve rispondere con il rifiuto dell'alienazione dell'uomo nell'oggetto a favore di un'identificazione con la processualità degli eventi: "non più pensare e fissare, percepire e presentare, sentire e bloccare al tempo stesso la sensazione materializzandola in un oggetto che aggiunga energia al sistema, ma agire e togliere energia, mescolarsi alla realtà, attraverso il proprio corpo e la propria dimensione mentale, sino all'annullamento totale." La chiave vincente risulta dunque l'esteticità in atto, legata a un recupero di rapporti tra artista e pubblico, consapevoli che l'arte può solo sensibilizzare le masse attraverso la sua perform-azione contribuendo ad accelerare il processo di crisi del sistema.

Filiberto Menna sviluppa una sua linea di pensiero coerente con il testo da lui pubblicato nel medesimo anno *Profezia di una società estetica*; egli ritrova nella condizione di partecipazione richiesta dalla società a lui contemporanea la stessa condizione intellettuale dell'avanguardia, ovvero la necessità di un impegno culturale. Ciò che più preme a Menna è individuare questo impegno non nella sua accezione di impegno ideologico-politico, ma di impegno mediato tra apporto tecnico e ideologico, dove l'esteticità

<sup>58</sup> Cfr. M. CALVESI, *Arte come processo*, in "Cartabianca", n. 3, anno I, novembre 1968, pp. 13-14.

<sup>59</sup> G. CELANT, *Critica come evento*, in "Cartabianca", n. 3, anno I, novembre 1968, pp. 14-16.

sia “un fattore indispensabile e fondamentale per l’edificazione di una società autenticamente libera.”<sup>60</sup>

Il compito del critico, nonostante la sua negativa posizione di sradicato all’interno della società, è dunque quello di ribadire l’importanza di un punto di vista estetico nella costruzione di una società migliore minacciata da considerazioni solamente politiche o tecniche.

Trini cita *in primis* la responsabilità dell’intellettuale e dunque l’impossibilità di limitare il proprio campo di indagine a fenomeni estetici, ma il dovere di allargarlo a fatti extra-estetici. Dato per certo il coinvolgimento dell’intellettuale, bisogna proporre una linea strategica per “portare in profondità la crisi a livello strumentale e professionale, elaborare insieme con gli artisti nuovi modelli di comportamento e di esperienza, partecipare in prima persona alla lotta rivoluzionaria.” Approvando il superamento della dimensione politica attraverso quella estetica, ipotizzata da Menna, Trini parla di socialità dell’arte non di tipo orizzontale, cioè di diffusione capillare dell’opera e partecipazione di massa, ma di stampo verticale dove l’opera produce una somma di auto-liberazioni individuali.

A causa di contrasti nella linea editoriale adottata da Boatto, “Cartabianca” sospende le pubblicazioni e le riprende l’anno successivo con un direttore diverso, ma la ricerca non si ferma. Boatto, ancora più motivato nella sua ricerca dopo quella che lui definisce “espropriazione culturale”<sup>61</sup>, decide di proseguire la discussione sul primo numero della rivista, poi numero unico, “Senzamargine”, comparsa nella primavera del 1969.

Primo a intervenire è Giulio Carlo Argan, il critico inizia la propria riflessione da un’analisi della società molto simile a quella compiuta da Boatto in “Cartabianca”, ovvero presenta una società che nella sua ribellione manifesta una volontà di libertà e non-repressione, di ritorno all’essere umano come se ancora una volta la contestazione fosse il frutto di una necessità biologica di sopravvivenza. Argan immagina una rivoluzione pre-ideologica, ma che non esclude la possibilità di un’ideologia, il grande rifiuto semmai va visto nei confronti della casa dell’ideologia, ovvero del partito. Considerando i recenti cambiamenti che avvengono in ambito artistico in merito al concetto di opera d’arte, la contestazione dell’oggetto dimostra che è possibile un’altra via di fare arte, esterna al sistema capitalistico, dato che l’arte per essere arte non deve produrre opere d’arte intese come oggetti mercificabili.

---

<sup>60</sup> F. MENNA, *L’ideologia estetica*, in “Cartabianca”, n. 3, anno I, novembre 1968, pp. 16-18.

<sup>61</sup> *Malgrado*, editoriale in “Senzamargine” n. 1, anno I, 1969, p. 5: “Come ogni altra categoria di lavoratori anche noi intellettuali siamo soggetti ad uno statuto che sanziona una condizione di separatezza, per cui non siamo in possesso di quegli strumenti di lavoro che pure rappresentano il risultato esatto del nostro impegno e delle nostre idee. Ad un certo momento abbiamo subito i contraccolpi di questo statuto negativo e, con un’azione di forza, com’è sempre nello stile dei proprietari, siamo stati espropriati di Cartabianca. Così nello spazio fra l’espropriazione e la creazione di un nuovo strumento di lavoro, il gruppo è passato da Cartabianca a Senzamargine. Si continua dunque convertendo però l’incidente in una lezione, che ci riconferma sulla necessità di una prassi artistico-culturale la più svincolata da qualsiasi condizionamento; ciò che presuppone poi l’esercizio di una libertà non astratta ma concreta, in possesso di strumenti come dei più larghi “marginari” di operazione.”

“Se l’arte è il modello del processo che dà luogo all’esperienza estetica, è artistico ogni procedimento che miri a questo scopo e lo consegua.”<sup>62</sup> Dato che in un sistema tecnologico capitalistico qualsiasi forma artistica che non sia una produzione da tramutare in prodotto economico viene scartata a priori “per conseguenza ogni attività estetica che non si risolva in produzione di merce artistica ha carattere contestativo.”

Il successivo intervento è di Alberto Asor Rosa, egli elabora alcune considerazioni in merito alla tematica della contestazione artistica in controtendenza rispetto ad altri intellettuali precedentemente intervenuti sulla questione. Asor Rosa afferma l’inesistenza di una contestazione di tipo artistico: “l’arte quando protesta difende soltanto il proprio diritto ad esistere. Della realtà sociale circostante, del mondo diviso in classi, poco gliene importa ... Guardate in filigrana l’arte moderna, e ci troverete, sia pure rovesciato, tutto il mondo d’oggi, niente di meno, ma neanche niente di più, poiché la forma artistica non sa e non può sapere il modo con cui quel mondo si spezza. È la stessa storia delle utopie. Il sogno della diversità si traduce sempre in riconferma di una perenne identità.”<sup>63</sup>

Asor Rosa individua chiaramente il rischio della produzione dell’arte in un sistema capitalistico: “il tipo di condizionamento psicologico e sociale, cui è pervenuto questo sistema, è in grado di fare tranquillamente di ogni evasione un momento di solida garanzia del proprio status.” Prosegue introducendo il problema tanto dibattuto dell’oggetto artistico trasformato in merce, un dato di fatto da analizzare nei suoi meccanismi originari, arrivando alla conclusione che “l’oggetto d’arte si vende, proprio perché suggerisce un’ipotesi di libertà, proprio perché vende libertà.” Il gioco è fatto, gli artisti producono una visione di libertà che viene addomesticata e fa parte di quel gioco di equilibri tipici del mercato, che consentono la continuità del sistema. L’analisi di Asor Rosa termina con un amaro responso: “l’oggetto artistico continua a dar piacere a chi lo contempla. È un piacere che dà illusioni, dunque non appartiene al rango dei sentimenti politici. È un piacere che si vende, dunque non ha nulla di seriamente contestativo. È un piacere puro, e basta, una pausa vuota tra un momento e l’altro del nostro impegno politico quotidiano.” Ma forse proprio questa pausa può essere un momento di riflessione.

Nei primi anni Sessanta, un’altra rivista nata in questo tumultuoso decennio, “L’uomo e l’arte”. Propone una discussione, questa volta estesa anche agli artisti, sull’annosa questione del rapporto tra arte e società. Riprendo di seguito gli interventi più interessanti per comprendere il punto di vista dei critici e lo spaesamento di fronte alla difficile situazione che devono affrontare.

Crispolti introduce il proprio intervento affermando *in primis* che l’opera d’arte rifluisce sempre nella società, compito del critico è decidere quale atteggiamento adottare nei confronti di questo rapporto tra arte e società. Egli può accettare un “perbenismo di moda” e favorire la fruizione delle opere oppure

---

<sup>62</sup> G. C. ARGAN, *Contestazione estetica azione politica*, in “Senzamargine”, n. 1, anno I, 1969, pp. 6-8.

<sup>63</sup> A. ASOR ROSA, *Vendere libertà*, in “Senzamargine”, n. 1, anno I, 1969, pp. 8-11.

puntare ad “una ricerca proiettata a scavare, demitizzare, contestare.” La seconda via, che è quella che il critico intende seguire, non appartiene a un linguaggio specifico, è una condizione: “non esiste un linguaggio contestatorio, esiste la condizione contestatoria di un momento linguistico. Così naturalmente non esiste una corrente o tendenza contestatoria, esiste una condizione contestatoria di una corrente.”<sup>64</sup> Crispolti comprende come il medium utilizzato dall’artista sia tra i più efficaci per questa operazione “esattamente l’artista-operatore figurale possiede nell’immagine lo strumento per una potenza di comunicazione visiva, e di risonanza di tale comunicazione, quale forse risulta ineguagliabile. Ed è proprio questo il suo strumento di contestazione, di rapporto dialettico entro la società alla quale appartiene, e per la quale alla fine opera.” Il reale problema è insito nel passaggio tra artista e pubblico, il momento della ricezione dell’opera risulta sfalsato perché mediato da istituzioni vecchie e non in grado di offrire un messaggio privo di manipolazioni, bisogna dunque agire sulle strutture pubbliche. Sottolinea che “Il mito dell’incomprensione dell’arte moderna, dell’arte attuale, è l’estrema difesa di un sistema e di una politica culturale che esattamente intendono impedire l’attuarsì di un dialogo, che sarebbe un dialogo sulla contestazione del sistema stesso. Tanto è vero che l’incomprensione supposta come limite “metafisico” è soltanto invece una sostanziale mancanza di informazione, di partecipazione nozionale, di conoscenza insomma.”

Alain Jouffroy riprende il *j’accuse* nei confronti del museo, imputato di essere una vetrina, luogo creato per isolare le opere d’arte e situarle nel circuito materiale del mercato che annienta quello che il critico definisce potere della parola. L’opera, nata per comunicare, diventa strumento di incomunicabilità o, peggio ancora, la sua espressione viene modificata per renderla parte attiva di un sistema di “imbroglio ideologico”. “In tal modo si è prodotto intorno alle opere un eccesso di parole, un eccesso di scritti che riproduce in realtà il fatto che ha generato questi eccessi: la perdita della parola propria delle immagine e degli oggetti.”<sup>65</sup> Il problema è la sostanziale impossibilità di reintrodurre le opere acquistate dal mercato nel circuito della vita quotidiana e romperne dunque l’isolamento per il quale non sono state create. La risposta di Jouffroy a questo dilemma è di tipo politico, si può solo rompere la vetrina, contribuire alla creazione di un mutamento sociale. Il programma proposto all’interno del settore artistico è una rivoluzione mentale che si dipinge, si proietta, si filma, Jouffroy propone l’abolizione dell’arte, così come è concepita in quel momento, per la sua riappropriazione e rinascita, per permetterle di riprendere la parola.

Interessante è l’intervento di Franco Castelli, direttore della rivista, che dichiara candidamente l’impossibilità di fare arte senza fare politica e riflette sulla responsabilità che l’artista ha in merito alle sue decisioni. Una scelta che per Ugo la Pietra rappresenta un’obiezione di coscienza in tutti i settori “a cominciare dalle proprie posizioni di privilegio, e al rifiuto di usare o di collaborare all’uso di strumenti

---

<sup>64</sup> E. CRISPOLTI, *Arte e società: interventi*, in “L’uomo e l’arte”, n. 2, maggio 1971, pp. 24-25.

<sup>65</sup> A. JOUFFROY, *Arte e società: interventi*, in “L’uomo e l’arte”, n. 2, maggio 1971, pp. 27-28.

oppressivi.” Una volta compiuto il primo passo di negazione, bisogna proseguire il percorso approfondendo la ricerca verso forme nuove scevre di contenuti tipici dell’ideologia dominante, in grado di contribuire al telos dell’arte cioè la liberazione dell’uomo.

La Pietra punta al risveglio della coscienza collettiva per liberare l’arte dal giogo dell’élite, grazie all’utilizzo di una strategia di intervento applicata a istituti universitari e laboratori culturali, non certo gallerie private o pubbliche, in grado di realizzare un’azione che possa insinuarsi a tutti i livelli della società.

Luciano Caramel, intervenendo sulla tematica del riconoscimento dell’arte nella società ammette che “privato di ogni reale necessità, il produrre artistico non sembra trovare altra reale legittimazione di quella che gli può derivare dall’inserimento nel processo di produzione-consumo e diviene perciò oggetto di una diffusa reazione, che è da intendere come reazione all’integrazione, all’asservimento alle leggi del profitto, in favore dell’apertura ad altre e più libere dimensioni operative”,<sup>66</sup> quelle stesse dimensioni operative che Richard Edward Miller Vittorio Fagone cita nella sua riflessione sul radicamento dell’opera d’arte all’interno della società che la genera.

In base agli studi dell’epoca, citando soprattutto il pensiero dell’antropologo Ruth Benedict che dichiara che “nessun individuo può sviluppare le proprie attitudini senza partecipare di una cultura”, Fagone segnala la possibilità di trattare l’opera d’arte non come una dinamica chiusa in sé. Egli moltiplica i punti di vista puntando ad un’interpretazione antropologica dell’opera d’arte, allargando così la ricerca a tutti quei fenomeni di arte popolare solitamente etichettati come folkloristici, ma espressione artistica di valori collettivi. L’opera d’arte nasce da un’azione di scambio tra artista e società, il gioco di relazioni presente nell’opera artistica viene inserita nella visione della storia dell’uomo come storia di trasformazioni e innovazioni. Risulta così possibile, secondo lo storico, “una riflessione critica che non separi la complessità delle motivazioni-ascendenze-determinazioni e le specifici nella struttura dell’opera. È una via che non porta alla vanificazione dello “specifico” artistico, bensì all’estensione di una conoscenza-conoscibilità-realtà di questo.”<sup>67</sup>

Nel complesso i critici avvertono dunque con difficoltà il loro ruolo in questo delicato momento, c’è chi sente il bisogno di annullare la propria persona nella totalità dell’opera, come Bonito Oliva, e chi nega il ruolo costruttivo della figura del critico, come Carla Lonzi in *Autoritratto*. Secondo Lonzi questa figura professionale esiste solo in quanto parte del sistema che si giova delle divisioni del lavoro: “la nostra società ha partorito un’assurdità quando ha reso istituzionale il momento critico distinguendolo da quello creativo e attribuendogli il potere culturale e pratico sull’arte e sugli artisti. Senza rendersi conto che l’artista è naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua struttura creativa”<sup>68</sup> il

<sup>66</sup> L. CAMEL, *Presenza e assenza*, in “L’uomo e l’arte”, n. 7, 1971, pp. 1-2.

<sup>67</sup> V. FAGONE, *Verso una nuova riflessione critica sull’arte*, in “L’uomo e l’arte”, n. 1, aprile 1971, pp. 12-14.

<sup>68</sup> C. LONZI, *Autoritratto...* op. cit., p. 236.

critico tende ad eliminare quel lato del rapporto tra artista e pubblico che è insito nella realizzazione umana, una trasmissione di creatività che la Lonzi ricerca più nel modo di vivere dell'artista che nella sua produzione.

Nell'ottobre 1970 NAC, Notiziario di Arte Contemporanea, riprende le pubblicazioni dopo una piccola



“Nac”, n. 1,2,3, 1970

pausa a seguito di un intervento di rinnovamento. La nuova rivista si presenta da subito come punto d'incontro per il dibattito tra critici e arte contemporanea. Nel primo numero del settembre 1970, Germano Celant pubblica un articolo dal titolo “Per una critica acritica”, destinato a scatenare un'ampia discussione nell'ambiente degli addetti ai lavori.

Celant attacca il metodo a lui contemporaneo di fare critica, secondo lo studioso la critica non deve più occuparsi dell'interpretazione dell'opera, perché commentandola ne modifica il senso originario e dunque la plasma a suo piacimento, mentre “l'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace.”<sup>69</sup> La critica non

deve più giudicare l'opera d'arte, deve essere appunto acritica, ma non per questo scomparire, semplicemente trasformarsi e diventare

complice dell'opera d'arte, entrare in un rapporto dialettico con l'opera, cioè “critica come evento in divenire con il lavoro artistico.” Compito del critico non deve essere più spiegare l'opera, “continuare infatti a commentare e pettegolare, giudicare e non conservare l'arte presente – prosegue Celant - vuol dire compiere un'azione reazionaria e repressiva, servire la nonarte”. Il critico deve vivere l'opera e garantirne la conservazione attraverso un serio lavoro di documentazione artistica. L'impegno operativo da attuare subito nel presente, compiendo delle scelte selettive, è utilizzare nuovi strumenti per documentare il panorama delle nuove ricerche artistiche. Il critico diventa quindi archivista, bibliotecario, documentarista di tutte quelle opere che ha deciso di preservare, egli trasforma i mezzi di informazione in mezzi di documentazione, contribuendo allo sviluppo dell'arte, ma lasciandola libera di esprimersi. La nuova critica raccoglierà le nuove tracce, quelle che Celant definisce residui dell'arte presente e passata; l'azione critica diventa scelta dei residui, un lavoro che comprende differenti livelli di selezione del materiale: residui come documenti dell'opera artistica, e poi residui dei residui cioè i commenti di critici e pubblico sull'esperienza artistica.

La nuova critica, secondo Celant, deve abdicare e diventare acritica dove “abdicare vuol dire gettare la maschera riconoscendosi come pettegola ed assassina, predatrice e oligarchica, rinunciare al proprio

<sup>69</sup> G. CELANT, *Per una critica acritica*, in “NAC”, n. 1, settembre 1970, pp. 29-30.

potere per mettersi al servizio dell'arte, annullarsi nel fattuale e restituire all'arte i territori occupati è essere acritica.”

Ovviamente le risposte a una simile proposta non si fecero attendere e già dal numero seguente di “NAC”, dell'ottobre 1970, compaiono le prime riflessioni riguardo alle teorie di Celant.

Secondo Aurelio Natali la difficoltà del critico sta proprio nell'impossibilità di sottrarsi al giogo della mercificazione, poco importa se la sua interpretazione dell'opera sia corretta o no, perché comunque la sua opinione serve ad alimentare il mercato dell'arte. Ma questo non significa che il critico debba rinunciare alla critica, perché qualsiasi operazione, quindi anche quella proposta da Celant, sarebbe comunque sfruttata per arricchire il mercato. Natali contesta a Celant più che il maldestro tentativo di aggirare il sistema mercificatorio dell'arte, il ruolo che il critico assegna all'artista, cioè di individuo libero e incontrollabile, dotato di ingenua purezza. Come sottolinea Natali l'artista è in primis un uomo e in quanto tale porta su di sé i segni del mondo al quale appartiene, volente o nolente, quindi “egli trascina con sé tutte le contraddizioni del mondo che lo ha prodotto”<sup>70</sup>. Compito del critico non sarà dunque farsi da parte per lasciare una presunta libertà d'azione all'artista, ma “individuare tutti i nessi politici, sociali, economici che possano trasformare la critica in un'arma per demolire un artificioso edificio culturale che tende a perpetuare il dominio di classe.” Qualche pagina più avanti compare l'intervento di Lea Vergine, la parte centrale dell'articolo esprime in modo chiaro e deciso la posizione di questa operatrice culturale, che invita a mantenere una coerenza del ruolo del critico: “Il critico vive oggi in uno stato profondamente conflittuale, sente che reso contare un gesto o emettere un parere di valore è del tutto insignificante rispetto alla dimensione dei problemi di fondo: reagisce proclamando le sue insufficienze, quasi ammette di non essere altro che la controfigura dell'artista... è ormai indilazionabile trovare un'ubicazione “altra” per il critico; ma essa non può certo scaturire da connivenze empatiche né da affinità tribali con gli artisti, né da una passiva sottomissione, né dall'estasi piccolo-borghese della propria irreparabilità: tutte pratiche illecite cui si approda spinti dal desiderio di espiare la propria intromissione nel mondo dell'arte, frequentato in veste d'amatore.”<sup>71</sup> Secondo Lea Vergine, una volta accettata la necessità di un nuovo tipo di fare critica in funzione di un nuovo modo di fare arte, non bisogna rinchiudersi in posizioni di difesa o subordinazione, ma partecipare a questa nuova fase diventando soggetti attivi del rinnovamento artistico. Il critico deve attuare un rifiuto costruttivo della società, individuare i meccanismi utili alla sostituzione del sistema vigente e proporre nuove soluzioni, in linea con l'idea di un'arte concepita come “rivoluzione della vita quotidiana”.

Nell'intervento dal titolo “Critici si nasce”, Marisa Volpi Orlandini dichiara l'impossibilità della morte della critica come si è sempre esercitata nel corso della storia, la critica deve restare fedele a se stessa proprio perché essa non ha mai, secondo la studiosa, imposto all'arte le proprie regole. La cultura

---

<sup>70</sup> A. NATALI, *Se la critica tace*, in “NAC”, n. 2, ottobre 1970, pp. 4-5.

<sup>71</sup> L. VERGINE, *Tra manierismo e masochismo*, in “NAC”, n. 2, ottobre 1970, pp. 7-8.

artistica, nata anche dall'esercizio di un lavoro critico, ha invece rappresentato l'ossigeno all'interno della società, "nella misura in cui si proponeva come un'alternativa al potere e alle istituzioni."<sup>72</sup> Decisamente opposta al processo critico è la posizione di Carla Lonzi, che dissente dalla visione di una critica indispensabile al fare artistico, poiché l'opera d'arte è pura intuizione e il lavoro della critica è divergente, in quanto fondato su un pensiero razionale. Lonzi individua l'intervento del critico come controproducente per l'opera stessa perché la priva della sua autenticità, facendola rientrare forzatamente in uno schema di idee da inserire all'interno della società. "Il commento del critico – prosegue Carla Lonzi – ma anche 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."<sup>73</sup>

La nascita di "Data" nel settembre 1971 pare dimostrare il superamento della crisi della critica e la proposta, da parte di molti critici dell'epoca, di un ritorno alla divisione di ruoli tra critico, artista e gallerista. Queste figure professionali del panorama artistico riprendono l'analisi e lo sviluppo di situazioni distinte, autonome ma comunicanti tra loro. la figura del critico ritorna Richard Edward Miller a concentrarsi su un ambito specifico, il suo pensiero non necessita più di abbracciare la totalità degli eventi culturali, egli focalizza la sua attenzione su una tematica della contemporaneità per approfondirla. "Data" documenta la volontà della critica di recuperare una visione d'insieme di quanto è accaduto negli ultimi anni in ambiente artistico, per ristabilire l'orientamento del mercato e offrire una precisa documentazione degli accadimenti.<sup>74</sup> In questo modo, secondo la testimonianza di Celant, la rivista deve avere la stessa funzionalità di una galleria d'arte, e quindi proporre novità e al tempo stesso documentare, cioè fissare il momento in cui l'opera d'arte si realizza.

La conservazione dell'evento artistico è un problema molto dibattuto in quegli anni perché, come sappiamo, l'opera d'arte non è più qualcosa di fisicamente concreto, essa può assumere i connotati di una forma fisica stabilita oppure essere un concetto, può estendersi all'ambiente extra-estetico captando nuovi stimoli, per poi ricreare l'esperienza in una nuova dimensione estetica. "Toutefois, justement, sur la base de ce caractère insaisissable de l'art, les infrastructures reprennent leur force, ces infrastructures écartées ou immobilisées mais jamais mise hors d'usage par 1968 et meme si nous devons avec une série de précautions linguistiques nous essayons d'en rétablir leurs fonctions respectives, par conséquent d'en activer à nouveau le marché et tout autre organisme de gestion et de propagande des merchandise. Rien ne change en substance" scrive infatti Celant.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> M. VOLPI ORLANDINI, *Critici si nasce*, in "NAC", n. 3, novembre 1970, pp. 4-5.

<sup>73</sup> C. LONZI, *La critica è potere*, in "NAC", n. 3, novembre 1970, pp. 5-6.

<sup>74</sup> " Elle ( "Data") affirme à nouveau la possibilité de traduire ou de déchiffrer les différentes situations, en se réservant uniquement l'engagement de les documenter au moyen de la proposition des données."

G. CELANT, *Identité italienne...* op. cit., pp. 370-371.

<sup>75</sup> Cfr. Ibidem.

“Data” si presenta come una rivista comprendente articoli di taglio monografico, correlati da un apparato fotografico, a sostegno delle ultime tendenze dell’arte contemporanea come arte concettuale, arte povera, nuova figurazione, body art... inoltre vengono registrate con attenzione le testimonianze e dichiarazioni degli artisti dell’epoca.

Nel capitolo successivo analizzerò questo aspetto tipico dell’arte degli anni Sessanta-Settanta, ovvero il punto di vista dell’artista attraverso le sue dichiarazioni, in particolare focalizzerò l’attenzione sul gruppo della Poesia Visiva.

## Capitolo III

### La parola agli artisti

#### La Stagione dell'esoeditoria

Parallelamente allo svilupparsi del dibattito dei critici, gli artisti esprimono le loro opinioni sul ruolo dell'arte all'interno della società pubblicando scritti e dichiarazioni in riviste autonome. Come abbiamo visto, in un arco di tempo molto breve viene creata all'interno del mondo artistico una fitta rete di contatti, che permetterà la nascita e divulgazione di giornali e quindi la circolazione delle idee. Questo fenomeno dell'editoria indipendente viene definito esoeditoria, per il suo carattere spiccatamente sperimentale di autoproduzione e per la volontà di appartenenza a circuiti esterni all'editoria tradizionale.

L'urgenza della comunicazione determina la partecipazione di diversi pittori, scultori, grafici e musicisti, nascono gruppi interdisciplinari, l'arte diventa un luogo d'incontro, aperto a stimoli e condivisioni. Un caso emblematico di come queste riviste prodotte in proprio sono il frutto della collaborazione tra diversi intelletti è l'esempio dei fratelli Spatola che nella loro cucina a Torino crearono la rivista "Geiger", nel 1967, assemblando vari materiali ricevuti per posta. "Ho cominciato a fare l'editore in casa fabbricando, nell'estate del 1967 un'antologia di poesia. L'antologia venne costruita sul tavolo della sala da pranzo falso impero – racconta Adriano Spatola – mettendo insieme migliaia di pagine stampate inviate da tutto il mondo. I buchi dell'impaginazione venivano riempiti con



"Geiger" n.2 (1968)

foglietti battuti a macchina da Tiziano in una serie infinita di ripetizioni. Rilegavamo il tutto con una grossa cucitrice da ufficio, in 300 copie. Poi incollavamo 300 copertine usando come presa due pesantissime lastre di ferro 35x70 recuperate da un'officina."<sup>76</sup>

La testimonianza di Spatola rispecchia l'atmosfera entusiasta presente nel circuito dei giovani artisti, dimostra il bisogno di comunicazione all'interno del proprio settore e di circolazione delle idee individuali per creare un dibattito collettivo. Il mondo

dell'arte sente la necessità di esprimersi, le discussioni nascono tra le pareti di casa e si espandono in tutto il paese.

<sup>76</sup> A. SPATOLA, in P. PETERLINI, G. MAFFEI, *Riviste d'avanguardia: Esoeditoria degli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano 2005, p.17.

Sul finire degli anni Sessanta Eugenio Miccini crea il periodico “Tèchne”, laboratorio in pieno sviluppo dal primo numero del 1969 al 1976, formato da un insieme di fogli ciclostilati, provenienti da ogni parte d’Italia, diversi per grafica, ma dai medesimi slanci propositivi e sperimentali. Come sostiene l’artista: “Era il momento del ciclostile...li, in quel foglio male stampato si sapeva che c’era qualcosa di nuovo. E il nuovo non poteva che disertare gli strumenti tecniche del potere, alle quali restava di competenza il consueto.”<sup>77</sup>

Queste riviste di artisti per artisti funzionano da detonatore nel mondo dell’arte. La collaborazione tra artisti ha come principio fondativo la divulgazione delle idee del singolo attraverso lo strumento editoriale e la loro progressiva democratizzazione. “È nella possibilità offerta dalla poetica dell’atto, entrata nel repertorio



“Tèchne” n. 5-6 (1970)

dell’arte contemporanea attraverso le sperimentazioni dei protagonisti della stagione informale, e soprattutto grazie all’evoluzione delle performance, che l’artista ha la possibilità di un’azione diretta e risolutiva del proprio rapporto con il mondo. E da questo punto di vista le riviste sono considerabili dei veri e propri atti. Atti di guerra, atti rivoluzionari che esprimono la volontà di riformulazione della realtà.”<sup>78</sup> Il progetto degli artisti che contribuiscono alla creazione di queste riviste prevede la diffusione delle idee attraverso un metodo sperimentato già dalle avanguardie artistiche, inoltre essi vogliono ampliare il raggio d’azione dell’operatore culturale grazie alla creazione di case editrici, convegni e spettacoli teatrali. Dato che il sistema dell’editoria tradizionale viene rifiutato perché considerato



“Tèchne” n. 7-8 (1970)

strumento al servizio della classe dominante, è necessario attivare meccanismi di autoproduzione per mantenere la propria autonomia di espressione. Tra le più note compaiono le edizioni “Tèchne”, “Factotumart”, “Amodulo” del gruppo dei poeti visivi, le Ed.912 di Emilio Simonetti e Daniela Palazzoli, a Genova nascono le edizioni di Oberto e a Milano di Ugo Carrega, così come a Napoli sono presenti quelle di Luciano Caruso. Per di più gli incontri tra operatori culturali non avvengono solo tra le pagine di carta, ma sono ricercati tramite convegni, un esempio è il Gruppo 70 nato a seguito del convegno “Arte e comunicazione”, organizzato nel 1963 a Firenze. Gli stessi poeti visivi, comprese le potenzialità della condivisione di idee, realizzano M.A.F.

<sup>77</sup> E. MICCINI, in “Tèchne”, n. 3-4, anno II, 1970, s.p.

<sup>78</sup> P. PETERLINI, G. MAFFEI, *Riviste d’avanguardia...* op. cit., p. 23.

(Manifestazioni Artistiche Fiorentine) e nel 1971 il centro Tèchne alle Cascine. L'importanza dello stare insieme non è solo tra pubblico e artista, ma in primis tra artisti di ogni settore.

## Poesia Visiva: un messaggio da rimandare al mittente

*Poesia Tecnologica* è il titolo del saggio che Lamberto Pignotti<sup>79</sup> pubblica nel 1962, dalle pagine della rivista "Questo e altro" l'artista proclama la necessità di un rinnovamento del linguaggio poetico. Secondo Pignotti per ottenere una nuova poesia, lontana da arcaici virtuosismi, bisogna abbattere il muro che separa la materia dalla contemporaneità. Grazie agli stimoli provenienti dal mondo tecnologico il linguaggio può rinascere, i nuovi poeti devono quindi adottare una terminologia moderna e riflettere su tematiche contemporanee per sviluppare un messaggio destinato ad un pubblico di massa. Eugenio Miccini<sup>80</sup>, in accordo con le idee di Pignotti, afferma: "potrei cominciare col dire: un fantasma si aggira per l'Europa; è il fantasma dell'arte tecnologica."<sup>81</sup> Secondo Miccini, anche lui impegnato in quegli anni nella ricerca di un linguaggio artistico più vicino alle masse, bisogna individuare gli strumenti adatti a trasformare i mass media in mass culture.

Il convegno "Arte e comunicazione" realizzato a Firenze nel 1963 rappresenta il primo passo verso la realizzazione di questa nuova poetica e l'inizio di un lungo sodalizio tra artisti dell'area toscana e lombarda che sperimentano nel campo della Poesia Visiva. Questo convegno costituisce il punto di partenza del Gruppo 70, questo movimento vede come iniziali protagonisti Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci e Luciano Ori. Successivamente vi partecipano Mirella Bentivoglio, Emilio Isgrò, Sarenco, Giuseppe Chiari e Michele Perfetti. La riflessione del Gruppo 70 vuole determinare il ruolo dei mezzi di comunicazione



Copertina Antologia Poesia Visiva, 1973

all'interno del sistema di controllo della società contemporanea. L'utilizzo dei mass media risulta essere il canale più efficace per la divulgazione dell'ideologia della classe al potere, la popolazione è costretta, volente o nolente, ad assorbire un preciso messaggio. Gli artisti, compiendo un'analisi dei vari medium, comprendono come attraverso questi mezzi venga veicolata una precisa dottrina; giornali, radio,

<sup>79</sup> Lamberto Pignotti è nato a Firenze nel 1926. Poeta, da sempre interessato alle tematiche verbo iconiche, egli è uno dei fondatori del Gruppo 70.

<sup>80</sup> Eugenio Miccini (Firenze 1927- Ivi 2007) è considerato uno dei "padri" della Poesia Visiva.

<sup>81</sup> E. MICCINI, *Trasformare i mass-media in mass-culture*, in "Marcatré", n. 11-12, anno III, 1965.

televisione sono strumenti di dominio. I poeti visivi, per contrastare la progressiva alienazione della popolazione, decidono di utilizzare gli stessi media per l'elaborazione della propria espressione, adottano quindi un linguaggio di critica interna al sistema.

Vittorio Fagone<sup>82</sup>, analizzando il contesto entro il quale la Poesia Visiva si trova ad operare, segnala l'abilità dei poeti visivi nel captare i segnali di insofferenza del pubblico, costretto a un ruolo di silenziosa comparsa. La Poesia Visiva propone una partecipazione attiva del pubblico alla creazione dell'opera e offre la possibilità di una comunicazione allargata reintroducendo la dialettica nel processo comunicativo. Secondo Pignotti nella società contemporanea si compie "una gigantesca operazione volta alla rapina e all'alienazione dei significati: parole e immagini che circolavano allo stato brado in natura vengono prelevati, contrassegnati con un marchio di proprietà e rimessi in circolazione. La poesia opera una riconquista della parola e dell'immagine rubata... la poesia visiva cerca di rubare ciò che è stato rubato: i rapporti fra le cose e le parole, fra i significanti e i significati: i segni, insomma. Ponendosi come una scuola di guerriglia semiologica, essa prospetta potenzialmente un'autentica rivoluzione culturale."<sup>83</sup>



E. Miccini, *L'Europa domani*, 1969

L'operazione compiuta da questi artisti negli anni Sessanta è definita guerriglia semiologica, una formula coniata da Umberto Eco, in base alla quale gli operatori culturali possono appunto contrastare il messaggio dei media utilizzando i loro stessi slogan, mettendone in luce le contraddizioni e quindi rendendo palese la falsità dell'ideologia al potere. Eco definisce così la tecnica della guerriglia semiologica: "esporre un messaggio a diverse modalità d'interpretazione, renderlo oggetto di discussione, aggiungere commenti o anche semplicemente interrompere."<sup>84</sup>

Il materiale prelevato dalla comunicazione quotidiana va rielaborato per agire a livello della fruizione, il mittente emette un messaggio che può essere interpretato in modo diverso dal destinatario, l'importante è rivelare la possibilità di un'interpretazione differente. Il messaggio di partenza viene perciò ripreso dai poeti visivi e distorto grazie a una inusuale associazione di immagini e parole. Ciò che avviene è una

<sup>82</sup> Cfr. V. FAGONE, *Tempi modi e luoghi della ricerca verboiconica in Italia*, in *Firenze la storia, la Poesia Visiva, un percorso internazionale, 1963-1968*, Opus Libri, Firenze 1990, pp. 19-20.

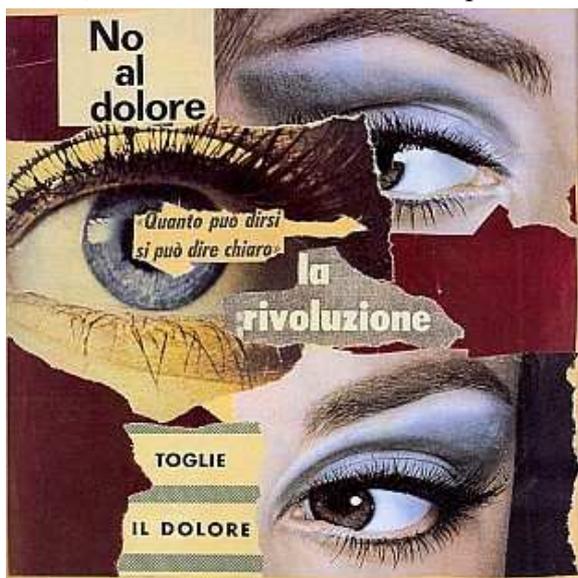
<sup>83</sup> L. PIGNOTTI, *Poesia visiva: verso una guerriglia semiologica?*, in *Poesia e/o poesia: situazione della poesia visiva italiana*, Sarmic, Brescia, Firenze 1972, s.p.

<sup>84</sup> U. ECO, *Per una guerriglia semiologica*, in *Il costume di casa*, Bompiani, Milano 1973, pp.290-299.

manipolazione critica di immagini e testi, proprio per contrastare l'accettazione acritica del messaggio dei media e spingere quindi il pubblico a riflettere sulla propria autonomia di pensiero e di azione.

La Poesia Visiva rielabora i testi della comunicazione di massa per fare in modo che la loro modifica contrasti il funzionamento degli strumenti di organizzazione del consenso, la comunicazione alienata e il dominio del mercato combattendo la "persuasione occulta" con la "dissuasione palese".<sup>85</sup> Secondo Lucia Marcucci<sup>86</sup>: "Poesia visiva, dunque, come merce cambiata di segno e, nella busta esplosiva, rimandata al mittente."<sup>87</sup>

Attraverso questo tipo di intervento gli artisti compiono un processo di negazione di quanto viene invece affermato dalla società, essi contrastano l'alienazione dell'essere umano, il suo "svuotamento concettuale" e, rifiutando l'annullamento dell'uomo nella miriade di oggetti di consumo e di messaggi pilotati, attuano un processo di "negazione della negazione". Il ruolo principale nella realizzazione di questa operazione è assegnato all'osmosi tra parola e immagine. La Poesia Visiva infatti non è solo parola, la creazione dei poeti visivi perderebbe la sua forza evocativa senza la presenza di quei simboli iconici che il cittadino medio ha imparato indirettamente a riconoscere perché sedimentati nella sua mente, ciò che Dorfles definisce "spazzatura iconica della nostra memoria". L'importanza dell'utilizzo



di due tipi differenti di segni, appunto la parola e l'immagine, sono il carattere distintivo del Gruppo 70 rispetto ad altri gruppi formati da letterati e artisti come il Gruppo 63, che incentrava la propria poetica sulla parola.<sup>88</sup> Secondo Pignotti la Poesia Visiva si fonda su "una lettura simultanea, totale, relazionale degli elementi verbali e iconici."<sup>89</sup> Per Rosanna Apicella, nota gallerista dello "Studio Brescia" e promotrice del gruppo dei poeti visivi, "la poetica di questa fondamentale ricerca del

**L. Pignotti, *La rivoluzione toglie il dolore*, 1965**

<sup>85</sup> Cfr. M. D'AMBROSIO, *Poesia visiva 1963-1988: 5 maestri: Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco*, Cooperativa La Favorita, Verona, 1988, pp. 11-21.

<sup>86</sup> Lucia Marcucci nasce a Firenze nel 1933, è una delle prime artiste a partecipare al Gruppo 70.

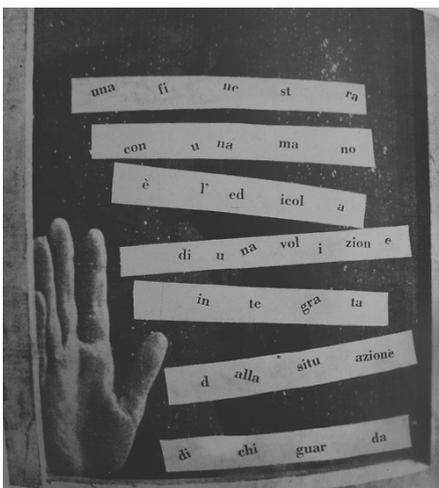
<sup>87</sup> L. MARCUCCI, in *Firenze la storia: la poesia visiva...* op. cit., p. 31.

<sup>88</sup> M. CORGNATI, F. POLI, *Dizionario dell'arte...* op. cit., p.266: Il Gruppo 63 è annoverabile "Fra i principali movimenti della neoavanguardia italiana, d'impronta soprattutto letteraria, nato nell'ottobre 1963 in occasione di un convegno a Palermo. Relativamente alle arti visive il Gruppo 63 insegue rapporti soprattutto con gli artisti dediti a una programmatica contaminazione fra scrittura e pittura, parole e immagini, pur senza accedere, e anzi, in alcuni casi, rifiutando l'uso simultaneo di questi due elementi per ottenere una sintesi unica." Il Gruppo 63 è formato da critici, poeti e scrittori, tra questi Luciano Anceschi, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Alberto Arbasino, Adriano Spatola; le loro principali testate di riferimento sono "Marcatré" e "Quindici".

<sup>89</sup> L. PIGNOTTI, *Poesia Visiva...* op. cit., s.p.

nostro secolo, consiste nell'aver sostituito all'unicum del codice tradizionale, l'incrocio di diversi codici.”<sup>90</sup>

Il collage viene individuato come strumento adatto a esprimere i concetti della Poesia Visiva, l'efficacità comunicativa del mezzo prescelto viene confermata nella prima mostra di “Poesia Tecnologica”, svoltasi a Firenze presso la galleria “Il Quadrante”, tra dicembre 1963 e gennaio 1964, alla quale partecipano Antonio Bueno, Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Silvio Loffredo, Eugenio Miccini, Alberto Moretti e Lamberto Pignotti. L'esposizione vede l'attiva partecipazione di artisti provenienti da ogni settore artistico, a sottolineare il carattere spiccatamente multidisciplinare di questa nuova espressione artistica. Il collage è il mezzo ideale perché attiva una comunicazione immediata tra artista e pubblico, ripristina la manualità dell'artista nel momento della creazione concreta dell'opera, inoltre fa acquisire peso fisico alle parole collocandole in uno spazio. Il primo a recuperare questa tipologia espressiva dalle avanguardie è stato Corrado D'Ottavi, che nel 1960 pubblica la tavola *Stima e colori solidi* nella rivista “Ana Eccetera”.<sup>91</sup>



**S. Maria Martini, *Schemi*, 1962**

La tavola presenta al suo interno gli elementi basilari della Poesia Visiva: stralci di parole, alcune singole altre a gruppi, collocate in ordine sparso orizzontalmente e verticalmente tra ritagli monocromi di diverse forme. Va inoltre citato l'apporto delle ricerche compiute a Napoli da Stelio Maria Martini e Luciano Caruso, il primo realizza nel 1962 una serie di tavole intitolate *Schemi*, le quali possono definirsi le prime tavole logoiconiche, Martini crea un assemblaggio di parole e immagini ritagliate dai giornali dell'epoca per esprimere le proprie idee artistiche.

La Poesia Visiva del Gruppo 70 attraverso il metodo del collage non ricerca l'astrazione, al contrario, fa chiaro riferimento ad elementi esistenti, ma li decontestualizza; di conseguenza il pubblico deve riconoscere gli oggetti presentati, essere colto dallo straniamento nel vederli inseriti in un altro contesto e successivamente riflettere sulla nuova associazione. In questo modo il fruitore passa da un atteggiamento passivo ad un atteggiamento attivo, che mette in moto la sua coscienza critica sfruttando la carica ironica delle opere. Si può dire che i poeti visivi non creano la forma, ma la prelevano dalla realtà per modificarla.<sup>92</sup> Proprio per la varietà del materiale linguistico e visivo rielaborati, Pignotti rinomina la Poesia Visiva anche

<sup>90</sup> R. APICELLA, *La poesia visiva come strumento dei linguaggi ritrovati*, in *Poesia e/o poesia...* op. cit. s.p.

<sup>91</sup> M. GAZZOTTI, *Rivoluzione in parole. Nascita e sviluppo della poesia visiva in Italia*, in *La parola nell'arte, ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra a cura di M. GAZZOTTI, J. TROP (Rovereto, Mart), Skira, Ginevra-Milano 2007, pp.313-317.

<sup>92</sup> “I poeti visivi abbandonano l'elaborazione diretta della forma per assumere e comporre forme già esistenti”: L. VINCA MASINI, *Luciano Ori 1963/1970*, catalogo della mostra a cura di L. VINCA MASINI, (Firenze, Galleria d'arte moderna Il Fiore), Firenze 1971, s.p.

Collage Largo o Poesia Tecnologica, con lo scopo di differenziare questo tipo di lavoro da un normale collage.

Il “saccheggio” compiuto dai poeti visivi ai danni di ogni tipo di comunicazione percepibile dalla massa, quindi pubblicità, quotidiani, rotocalchi, fumetti, permette la creazione di quelle che vengono definite tavole logoiconiche, di incredibile impatto visivo. L’utilizzo di un linguaggio tecnologico come quello dei giornali, spinge Pignotti a parlare, appunto, di Poesia Tecnologica, portatrice di rinnovamento, in primis di se stessa, proprio grazie all’adozione di un linguaggio contemporaneo. La sapiente riorganizzazione di ritagli selezionati e riassembleti nel metodo del collage creano un corto circuito emozionale nel pubblico e invitano alla riflessione su quanto si ha davanti ai propri occhi ogni giorno. L’attenzione ai problemi della società e agli avvenimenti della realtà quotidiana è l’elemento fondamentale che lega questo gruppo. L’arte del Gruppo 70 è arte politica, gli artisti dichiarano esplicitamente il loro rifiuto nei confronti di un sistema giudicato mistificatorio e alienante. Il processo di rinnovamento del linguaggio va di pari passo con la volontà di modificare la società, gli artisti del Gruppo 70 decidono di aderire tramite le loro opere alla vita quotidiana e di coinvolgere la popolazione nelle loro osservazioni. Risulta quindi indispensabile la partecipazione del pubblico alla lettura di queste opere, che non potrebbero esistere senza un fruitore che riconosca verbo e icona e dalla loro unione generi una propria conclusione. Inoltre quella che noi definiamo “lettura” è un meccanismo particolare di percezione simultanea di immagine e parola.

Lea Vergine definisce la Poesia Visiva come “pittura da leggere o poesia da guardare”, in realtà il processo di fruizione non ammette divisione tra i due termini, l’opera va percepita nella sua interezza perché parola e immagine si sono fuse in un unicum che non avrebbe senso scindere, ciò che viene definito singlossia da Rosanna Apicella<sup>93</sup>.

Con il passare degli anni dalla formazione del primo gruppo la carica ideologica di questo tipo di operazione aumenta progressivamente, la terminologia comunicativa della fine degli anni Sessanta prorompe nelle ricerche verbovisuali, proclamando rivoluzioni, utopie, insurrezioni e uragani. Miccini descrivendo il processo di produzione e il ruolo che ha la poesia visiva all’interno della società, non ha dubbi nell’inserirla all’interno di un contesto politico ed egli stesso utilizza metafore belliche in voga agli inizi del secolo: “La Poesia Visiva si scontra con il nemico indirettamente: la Poesia Visiva non si nasconde nei monasteri durante l’infuriare della guerra e neppure passa nelle file del nemico: è un cavallo di Troia... La Poesia Visiva, dunque, è guerriglia: e, in quanto tale, si serve non solo della parola o dell’immagine, ma anche della luce, del gesto, insomma di tutti gli strumenti “visibili” del comunicare, e deve necessariamente e progressivamente tendere a trasformare i propri mezzi in quelli delle comunicazioni di massa fino ad impadronirsene per trasformare con essi la società stessa. È vero,

---

<sup>93</sup> R. APICELLA, *La poesia visiva come strumento dei linguaggi ritrovati*, in *Poesia e/o poesia...* op. cit. s.p.

gli eroi, sono talvolta patetici. Ma non crediamo ci sia nulla di patetico in questa dimensione “maniacale” storica che sta vivendo tutta la cultura d’avanguardia. La Poesia Visiva, agisce nel cuore del sistema che tutto esorcizza e rende, al limite, contraddittorio e precario. Ma c’è in essa una forza che le viene dalla sua utopia, dalla sua previsione ideologica di una nuova dimensione antropologica, dal tentativo, quindi, di riavvicinare e ricongiungere, agendo sulla coscienza dell’uomo, l’estetica e la vita.”<sup>94</sup> Questo obiettivo è lo stesso che hanno condiviso molti artisti del Novecento, tematiche come il risveglio della coscienza e il cambiamento del mondo fanno parte del linguaggio dell’avanguardia. La Poesia Visiva si fa promotrice di una critica attiva della società, invita il cittadino ad una maggiore coscienza collettiva e lo fa appropriandosi di qualsiasi mezzo di comunicazione in grado di metterlo in contatto con la massa. Il Gruppo 70 sviluppa la propria azione, lavorando in équipe, su due livelli: quello della “didattica rivoluzionaria” rappresentato dal sarcasmo con il quale erode le contraddizioni del sistema, e il livello utopico entro il quale prospetta un possibile rinnovamento sociale.<sup>95</sup>

Già nei primi anni Sessanta, profetizzando le battaglie future, i poeti visivi proclamano la loro fede nel



L. Pignotti, *Divampa la guerriglia nel linguaggio*, 1966

cambiamento della società, nel 1965 Lamberto Pignotti dichiara in una sua tavola “La rivoluzione toglie il dolore”, mentre occhi imbellettati di donne osservano lo spettatore cercando quasi la conferma a questa affermazione. In seguito con la tavola del 1966 *Divampa la guerriglia nel linguaggio* Pignotti riflette sul progressivo depauperamento della vita quotidiana, sull’utilizzo distorto che si fa di parole e immagini e sul compito della poesia visiva di riappropriarsi di queste ultime. Isgrò a sua volta decide di denunciare la situazione, diventando

testimone di questo svuotamento attuato dalla società, così come fa Alain Arias Misson<sup>96</sup> nella sua opera *Vide* (1966) dove protagonista è un uomo con il corpo perforato al centro e quindi privo di una parte di se stesso. Emilio Isgrò<sup>97</sup> attraverso le sue celebri *Cancellature* (1964) vuole inoltre illustrare

<sup>94</sup> Estratto da comunicazione di Miccini e Perfetti al 5. BITEF internazionale di Belgrado sul tema *Nuovi aspetti della poesia visiva internazionale*. E. MICCINI, *Situazione della poesia visiva...* Op. Cit., s.p.

<sup>95</sup> Cfr. N. BALESTRINI, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia 1970, p. 64.

<sup>96</sup> Alain Arias-Misson è nato a Bruxelles nel 1936. Rifugiatosi in America durante la seconda guerra mondiale, torna in Europa negli anni Sessanta, qui si interessa al rapporto tra immagini e poesia. Al 1968 risalgono i primi *Public poem*, azioni provocatorie che sintetizzano le relazioni esistenti tra poesia, scrittura e azione.

<sup>97</sup> Emilio Isgrò, nato nel 1937 a Barcellona Pozzo di Gotto (Messina), si trasferisce negli anni Cinquanta a Milano. Nel 1964 realizza le prime *Cancellature*, opere che dimostrano la sua partecipazione alla corrente della Poesia Visiva.

come la poesia non sia più parola, ma segno, dimostrando la sua adesione alle idee dei poeti visivi che propongono un nuovo modo di fare poesia facendo interagire universi segnici solitamente separati.

I poeti visivi grazie all'uso critico dei nuovi metodi di scrittura, generati dalle forme di comunicazione dell'industria culturale, creano un meccanismo di contro comunicazione. Essi manifestano uno spiccato interesse per tutte quelle forme espressive che hanno un forte coefficiente estetico perché vogliono decentrare l'informazione estetica e rivalutare la responsabilità dell'artista nei confronti della società.

Nel 1971 nasce "Lotta Poetica", organo di diffusione della Poesia Visiva a livello internazionale, nato dalla collaborazione tra Sarenco<sup>98</sup> e l'artista belga Paul De Vree<sup>99</sup>, che aveva diretto ad Anversa la rivista di poesia sperimentale "De Tafelronde". Al periodico collaborano (oltre a Miccini, Marcucci, Perfetti, Ori) Gianni Bertini<sup>100</sup> che ha abbandonato l'esperimento di "Mec" per raggiungere Sarenco, e alcuni artisti internazionali come Jean François Bory<sup>101</sup>, Alain Arias Misson e Herman Damen. La rivista mensile ha lunga vita, nasce infatti nel giugno del 1971 e termina nel novembre 1987<sup>102</sup>, la copertina resta identica nel corso dei primi dodici numeri della prima serie della rivista, cambia solo il colore della grafica, l'immagine iniziale presenta la canna di un fucile abbracciata da Gianni Bertini e puntata contro il lettore, una scelta efficace per il messaggio che il gruppo vuole diffondere.



**"Lotta Poetica", n. 1, 1971**

"Lotta Poetica" non è il primo esperimento in campo editoriale di Sarenco, l'artista aveva precedentemente pubblicato insieme a Enrico Pedrotti quattro numeri del periodico "Amodulo"<sup>103</sup>, una rivista che univa l'attività culturale del gruppo marxista-leninista

di Brescia ai nuovi fermenti in campo artistico e rappresentava una sfida contro la raccolta di poesia

<sup>98</sup> Sarenco è uno dei personaggi più eccentrici del gruppo dei poeti visivi. Nato nel 1945 a Vobarno (Brescia), nei primi anni Sessanta si avvicina alle ricerche poetico visuali. Sarenco diventa uno dei membri più attivi di questa corrente: instaura legami internazionali promuovendo la Poesia Visiva oltre i confini italiani, crea i periodici "Amodulo" e "Lotta Poetica", si impegna inoltre per fondare delle case editrici presso cui pubblicare i libri d'artista del Gruppo 70. Sarenco imposta la propria creazione artistica sul legame esistente tra arte e lotta sociale.

<sup>99</sup> Paul De Vree (Anversa 1909-1982) le sue ricerche approfondiscono la tematica della Poesia Visiva e sonora. Entra in contatto con gli artisti italiani grazie a Sarenco, con il quale collabora per la realizzazione di "Lotta Poetica". In Belgio ha fondato numerose riviste artistiche tra cui la più importante è "De Tafelronde" (1953-1982).

<sup>100</sup> Gianni Bertini, nato a Pisa nel 1922, negli anni Cinquanta entra in contatto con il movimento MAC a Roma. Compie numerosi viaggi in Europa per esporre le sue opere, in Francia si avvicina al movimento del Nouveau Réalisme. A Milano nei primi anni settanta fonda la rivista "Mec", di cui vengono pubblicati solo due numeri (il primo nel 1969, l'ultimo nel 1971), in seguito partecipa con Sarenco alla creazione di "Lotta poetica".

<sup>101</sup> Jean François Bory è nato a Parigi nel 1938, è uno dei più importanti esponenti della poesia Visiva in Francia.

<sup>102</sup> Nel corso degli anni vengono stampate tre serie di "Lotta Poetica": La prima serie esce per quattro anni consecutivi, dal 1971 al 1975, è formata da 50 numeri, i direttori sono Sarenco e Paul De Vree. La seconda serie inizia nel 1982, anno della morte di De Vree, è diretta da Sarenco e viene pubblicata fino al 1984. La terza serie è costituita solamente da due numeri, pubblicati nel 1987 e diretti da Sarenco e Miccini.

<sup>103</sup> Il primo numero di "Amodulo" compare il 1 novembre 1968, l'ultimo numero nell'aprile 1970.

concreta “Modulo”. Come si può comprendere dal titolo, “Lotta Poetica” si dichiara da subito come rivista impegnata del Gruppo dei poeti visivi, tanto che l’editoriale del primo numero, nel giugno 1971, si apre con una nota di Sarenco: Il titolo ‘Lotta Poetica’ è l’affermazione del nostro impegno, come poeti ed artisti in generale, ad impostare una battaglia continua a due livelli: a) a livello linguistico per la distruzione delle strutture culturali della società borghese. B) a livello politico a fianco dell’avanguardia della classe operaia e del movimento degli studenti. Contiamo, per realizzare questo scopo, su tutti i poeti e tutti gli artisti che si sentono dalla nostra parte, sulla nostra posizione.”<sup>104</sup> La rivista intende documentare l’operato dei poeti visivi e seguirne gli sviluppi in campo internazionale, tra le pagine compaiono analisi degli avvenimenti contemporanei e una riflessione sull’operato dell’artista in rapporto a essi, l’operatore culturale deve compiere una scelta di percorso tra la possibilità di avviare una ricerca artistica in termini di linguaggio senza prendere alcuna posizione nei confronti della società, oppure decidere di impegnarsi con i propri mezzi nella lotta sociale. Spesso nascono aperte polemiche con alcuni movimenti artistici reputati fine a se stessi o comunque portatori di messaggi della classe al potere, come nel caso degli articoli dedicati agli artisti concettuali, dove le loro opere vengono valutate come “momento di splendore dell’intellettualismo borghese”.<sup>105</sup> Secondo Bertini e Sarenco, mentre l’artista concettuale si limita a presentare la definizione presente nel dizionario di un oggetto, i poeti visivi cercano di capire cosa si nasconde dietro quella parola, quale linguaggio e chi esso rappresenta. Sarenco identifica le ricerche dell’avanguardia artistica come imprescindibili dal movimento dell’avanguardia rivoluzionaria.<sup>106</sup> La Conceptual Art, invece, è colpevole di avere inaridito il discorso artistico, prosciugando le caratteristiche vitali dell’opera d’arte, cioè quelle componenti ironiche e sociologiche che permettevano una critica attiva del linguaggio adottato dalla società. “Lotta Poetica” segnala con chiarezza le questioni cruciali per l’artista degli anni Settanta, soprattutto in merito al suo ruolo all’interno della società. La figura dell’artista in tempi antichi viveva delle commissioni della classe al potere, e anche in tempi moderni egli è al servizio di una determinata classe dominante, ma secondo i poeti visivi questa situazione può essere trasformata se si aggiunge all’opera una carica eversiva interna. Un metodo che lo stesso Pignotti approva: “la tecnica del cavallo di Troia e della pillola indorata è stata per l’occasione volutamente perfezionata dal poeta: se lo comprino e se lo portino pure a casa questo sofisticato gioiello i cari benpensanti! Prima o poi verrà il momento dell’esplosione fra le domestiche pareti e sarà un’esplosione non soltanto rumorosamente formale ma anche concretamente ideologica.”<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> SARENCO, *Editoriale 1*, in “Lotta Poetica”, n. 1, anno I, giugno 1971, p. 3.

<sup>105</sup> G. BERTINI & SARENCO, in “Lotta Poetica”, n.7, anno I, dicembre 1971, p. 16.

<sup>106</sup> Cfr. SARENCO, *Avanguardia artistica, avanguardia rivoluzionaria*, in “Lotta Poetica”, n. 2, anno I, luglio 1971, p. 5.

<sup>107</sup> L. PIGNOTTI, *Introduzione all’antologia della poesia visiva*, in *Firenze, la storia...* Op. Cit., p. 53.

I poeti visivi agiscono per svelare la realtà, non per ricreare un mondo ideale. Quindi anche se le loro operazioni artistiche possono sembrare dei giochi infantili, specialmente in fase di “tagliaggio”, in realtà essi contribuiscono a rendere pubblica una visione alternativa della società, questa scelta rappresenta una forte presa di posizione ideologica. È appunto questa la differenza tra il gioco dei poeti visivi e il carattere ludico di altri artisti a loro contemporanei che nella dimensione ludica intravedevano una possibile fuga dalla realtà.

Eugenio Miccini rispolvera un altro gioco, solitamente innocuo: il rebus. Questo gioco, dato l'utilizzo che ne fa l'artista, diventa provocatorio proprio perché oltre a stimolare i meccanismi mentali dello spettatore per la ricerca della soluzione, li sollecita ulteriormente per ottenere un risultato più complesso di un normale gioco enigmistico; Miccini offre degli spunti per una possibile soluzione, solo che egli fa riferimento a una realtà concreta e non inventata. Il Gruppo 70 attraverso le tavole logoiconiche, dichiara la terribile dinamica delle guerre moderne, vissute come grandi giochi di strategia elaborati dalla classe al potere. In *Un boato enorme* (1965 - Pignotti) un uomo sorride estasiato davanti all'esplosione atomica, probabilmente l'immagine è un vivo ricordo di foto scattate negli anni Cinquanta quando la bomba atomica era vista come un giocattolo nelle mani delle superpotenze, arma che qualche anno dopo diventa una minaccia per tutti, come dimostra l'opera *L'Europa domani* (1969 - Miccini).

Le tematiche che interessano i poeti visivi sono di estrema attualità, gli artisti sono interessati alle lotte degli studenti come alla guerra in Vietnam; una tavola tra le più significative in merito a questo devastante conflitto è *La legge del napalm* del 1966, dove l'artista fa emergere, attraverso



**M. Bentivoglio, *Il cuore della consumatrice ubbidiente*, 1975**

di Ketty La Rocca<sup>108</sup> denuncia la condizione femminile a lei contemporanea, opere come *Vergine*

l'associazione di un bene di lusso e di un combustibile, le contraddizioni del sistema capitalistico che ha voluto questa guerra, il poeta denuncia la situazione e allo stesso tempo promuove un'azione concreta di rivolta.

Ovviamente, dato il periodo in cui il Gruppo 70 si trova ad operare, non può mancare tra i vari argomenti trattati, un'ampia riflessione sulla percezione del ruolo della donna all'interno dell'immaginario collettivo. In particolare il lavoro

---

<sup>108</sup> Ketty La Rocca (La Spezia 1938 – Firenze 1976), è una delle più importanti artiste italiane del movimento della Poesia Visiva e della Body Art negli anni Sessanta. La sua ricerca approfondisce le dinamiche sociali, soprattutto le tematiche femministe dell'epoca.

(1964-1965) e *Sono felice* (1965) rispecchiano l'immagine della donna trattata come merce di consumo e l'ingiusta parte di apparente felicità che è costretta a recitare. La decisione con la quale La Rocca affronta la tematica possiede una precisa capacità critica sia contro la società, sia contro la passività della donna che subisce e giustifica la sua subordinazione alle regole dettate da una società patriarcale. E in questa scelta le fa eco il lavoro di Mirella Bentivoglio<sup>109</sup> che in *Il cuore della consumatrice ubbidiente* (1975) presenta il livello di sottomissione intellettuale della donna, disposta ad assumere passivamente slogan dettati dalla società. Attraverso una chiara analisi delle situazioni entro le quali è costretto il genere femminile, Ketty La Rocca fa emergere i colpevoli di questa dipendenza, in primis la forte presenza della religione cattolica in Italia, con tutte le sue regole e costrizioni che annullano la



**K. La Rocca, *Elettro... addomesticati*, 1965**

Il lavoro dell'artista non si limita a riproporre una situazione pubblicitaria, nell'opera la figura femminile viene accostata a un verso del Padre nostro e quindi stimola una rivalutazione del corpo della donna all'interno della religione stessa e cioè, in quanto pane, come parte del corpo di Cristo.<sup>110</sup> Questa rivalutazione positiva del corpo femminile va inoltre interpretata come una riflessione dell'artista sulle tematiche marcusiane dell'epoca in merito alla repressione sessuale dell'individuo, indicata come una delle prime cause dell'infelicità moderna. L'artista ha saputo cogliere i

libertà dell'individuo da secoli. In *Sana come il pane quotidiano* (1964-1965) l'artista gioca con l'immagine di una donna attraente e pronta per il consumo, in molte opere dell'artista il corpo della donna è associato al cibo, questo collegamento è tratto ancora una volta dal serbatoio di immagini provenienti dalla pubblicità, l'associazione donna-alimento è riproposta da grandi marchi di consumo sponsorizzati da note attrici.



Lucia Marcucci - Bumm - 1972

**L. Marcucci, *Buum!*, 1972**

<sup>109</sup> Mirella Bentivoglio è nata a Klagenfurt (Austria) nel 1922. L'artista ha partecipato al Gruppo 70, attraverso le sue sculture, poesie e performance indaga i rapporti esistenti tra immagine e mondo.

<sup>110</sup> Cfr. E. DEL BECARO, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Mondadori, Milano 2008, pp. 78-79.

primi movimenti di emancipazione femminile nel vecchio continente e si è costantemente impegnata nella lotta, ma l'amaro responso è che si ottiene sempre *Qualcosa di vecchio* (1964-1965), un'immagine dove una giovane donna indica il punto-vita dove arrivano i collant e accanto una frase polemica "la libertà è arrivata fin qui."

Non solo Ketty La Rocca o Mirella Bentivoglio invitano a ripensare la figura femminile e a ricercare un'identità della donna attraverso la sua liberazione dalla gabbia del focolare, ma gli stessi Luciano Ori<sup>111</sup> e Miccini ridestano l'attenzione sui rapporti familiari e di coppia. Nei vari ritagli scelti da Ketty La Rocca compaiono donne mute (*Dicono che lei...* 1965), imbavagliate (*Elettro...addomesticati* 1965), controllate (*Dal potere di controllo al lavaggio!* 1965) che dichiarano una illusoria felicità attraverso il



**L. Ori, *Monica*, 1964**

loro aspetto seducente. La costante attenzione al corpo della donna perseguita dai mass media dimostra l'altrettanta ignoranza della donna come individuo pensante. L'invito a comprare trucchi, vestiti, mobili rispecchia l'idea della donna-oggetto che ha avuto tanta fortuna nella cultura occidentale del dopoguerra. Questo "ideale" femminile viene confermato, per essere denunciato dalle opere di Ori. L'artista riprendendo lo stile Pop americano, preleva l'immagine stereotipata della donna e la riproduce in

serie come un oggetto di design, fino a svuotarla della bellezza. Con chiari riferimenti alla Liz Taylor o alla Marilyn di Warhol, Ori sceglie l'immagine di un'attrice italiana per moltiplicarla nell'opera, il risultato finale non ha come scopo l'esaltazione dell'icona, ma rappresenta la difficoltà dell'essere donna nella società contemporanea.

La ripetizione dell'icona contribuisce a sfatare questo mito femminile, inoltre Ori ha riprodotto l'immagine

di una precisa attrice italiana cioè Monica Vitti, musa di Antonioni e attraverso i suoi film simbolo dell'incomunicabilità moderna. Ori procede nella sua analisi sociale narrando la dinamica dei rapporti



**L. Ori, *Mai*, 1972**

<sup>111</sup> Luciano Ori è nato a Firenze nel 1928. Ha realizzato la sua prima esposizione personale nel 1950, negli anni Sessanta è uno dei protagonisti del Gruppo 70.

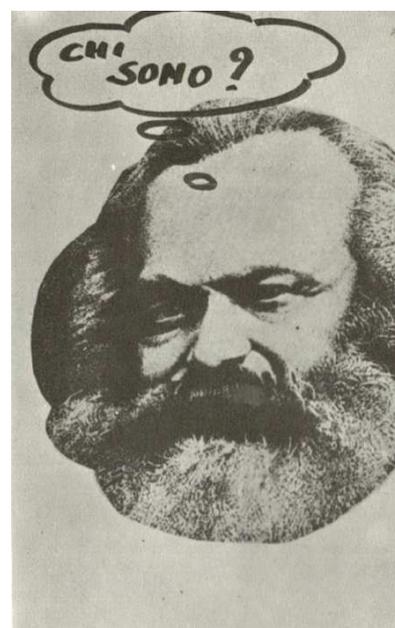
di coppia a cominciare da *Prima e dopo l'amore* (1965) e concludendo con *Fine* (1972), utilizzando lo stesso linguaggio persuasivo di riviste e fumetti e rivelandone al contempo la falsità. Il messaggio che l'artista vuole comunicare è chiaro: qualsiasi relazione rischia di essere falsa all'interno della società, perché frutto di stereotipi dettati dall'alto e non libera espressione dell'essere umano. L'unica soluzione ipotizzata invece da Lucia Marcucci per spezzare il meccanismo dell'oppressione, rappresentato dal controllo che la famiglia esercita sulle giovani generazioni, è l'esplosione del nucleo familiare (*Buum!* 1972). Nonostante le tematiche e gli strumenti utilizzati dai poeti visivi siano uguali, il gruppo si differenzia al suo interno per una pluralità di stili che, come sostiene Ori "è proprio questa che costituisce l'inedita quanto singolare unità stilistica della Poesia Visiva, e che altro non è se non il risultato delle espropriazioni che essa perpetra nei diversi territori di comunicazione e di espressione, ridescritte nel proprio ambito formale e unificate dai materiali tecnologici di varia natura estraniati dalle loro finalità."<sup>112</sup>

L'opera di Lucia Marcucci si caratterizza ad esempio per la sua ambiguità semantica, poiché gioca con parole e immagini colpendo qualsiasi aspetto della realtà, essa tratta con ironia ogni argomento di



**E. Miccini, *Fiamme sulla città*, 1971**

attualità, dalla guerra in Vietnam a Karl Marx. In una delle sue opere il viso ben noto del padre del comunismo compare sul foglio ponendosi una questione irriverente e ambigua: "Chi sono io?" Un'altra delle opere più famose, *L'oeuf revolutionair* rimarca ancora una volta la doppia natura dei suoi interventi, elaborando una sovrapposizione ovoidale di due elementi formalmente simili come un uovo e un orologio, per poi compiere un'ulteriore modifica aggiungendo due baffi cespugliosi all'oggetto,



**L. Marcucci, *Chi sono?*, 1972**

<sup>112</sup> L. ORI, *La Poesia Visiva*, in *La poesia visiva (1963-1979) : (1963-1979) la poesia visiva*, mostra a cura di G. DORFLES (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio), Vallecchi, Firenze 1979, pp. 9/-11.

ponendo così numerose questioni sulla natura di questo oggetto e su ciò che esso rappresenta. L'uovo è un uovo, è un orologio o è una bomba? chi lo vuole lanciare e perché?<sup>113</sup> In un ulteriore montaggio logoiconico l'artista dichiara il suo rifiuto nei confronti dell'utilizzo di termini elevati o citazioni erudite per ribadire la natura semplice della sua opera, l'immagine presenta dei cestini dell'immondizia contenenti lettere alfabetiche.

Michele Perfetti<sup>114</sup> non ricerca uno sfondo monocromo sul quale realizzare l'opera, ma agisce direttamente sopra il foglio bianco. Nell'azione di Perfetti le tavole logoiconiche diventano via via più complesse, la lettura orizzontale dell'opera si trasforma in un flusso circolare di parole, un messaggio a spirale che assume una sua forma autonoma. Il carattere ludico dell'opera emerge sia nel momento della creazione sia in quello della fruizione. In *Senza titolo* del 1968 singole lettere colorate si presentano alternate a icone conosciute, molto spesso simboli dell'energia come Esso, Total, Eni (gli stessi cerchiati da Miccini nel *Fiamme sulla città - Piano insurrezionale della città di Firenze* 1971) o segnali stradali, la lettura da parte del pubblico avviene attraverso il procedimento dell'associazione di idee, la tecnica ricorda l'operazione compiuta nelle tavole parolibere futuriste: "I fuochi artificiali, la guerra, l'amore, tante altre cose oggi stEsso." Questo bombardamento di parole è paragonabile alla moltitudine di oggetti che invadono la società contemporanea. Nel 1971 l'esplosione è avvenuta: parole e immagini ora si muovono libere lungo la pagina, in ogni direzione, la poesia è diventata *action poetry* e parla un linguaggio internazionale.

Lamberto Pignotti è uno degli artisti più impegnati all'interno del Gruppo 70, egli ricerca un linguaggio in grado di assolvere il duplice compito di procurare piacere e attivare il senso critico. Inizialmente agisce accostando immagini conosciute dalla massa, provenienti sia da testi letterari sia dalla pubblicità dei rotocalchi, egli crea un vortice di colori e parole per provocare nella mente dello spettatore ciò che lui definisce "ostranenie", ovvero una sensazione di spaesamento e ironia, decontestualizza le immagini per donare loro un nuovo significato.

Il 1969 segna una svolta nella realizzazioni delle sue opere, che diventa sempre più compromesso con gli avvenimenti del suo tempo, decide di non utilizzare più caratteri tipografici, ma di affidarsi alla maggior autonomia della scrittura a mano libera, un tipo di segno carico di imperfezioni e molto espressivo che contribuisce alla finzione delle tavole dei "Souvenir". Questa serie di opere dovrebbero rappresentare delle cartoline dove sulle immagini di luoghi famosi o sconosciuti, compaiono le firme di artisti italiani come Giotto, Cimabue, Caravaggio... ai quali si aggiunge l'autore e i suoi compagni. Queste cartoline, volendo rendere autentico qualcosa di impossibile, rappresentano la facilità con la quale si può compiere una mistificazione della realtà.

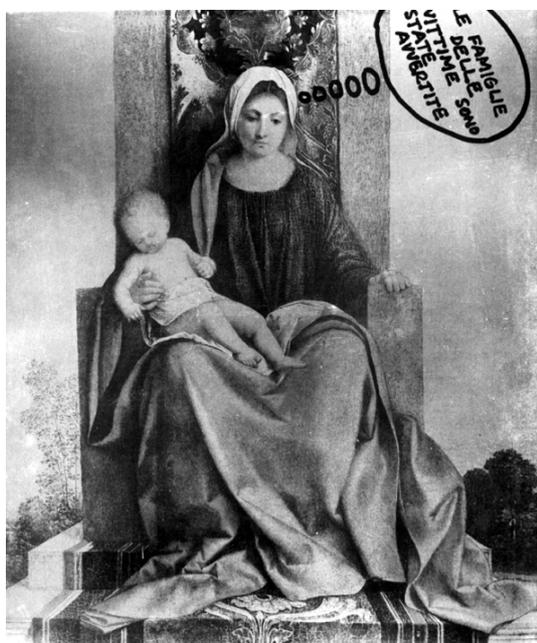
---

<sup>113</sup> Cfr. R. APICELLA, *Lucia Marcucci – Poesia Visiva*, catalogo esposizione a cura di R. APICELLA (Brescia, Studio Brescia), aprile 1973, s.p.

<sup>114</sup> Michele Perfetti è nato a Bitonto (Bari) nel 1931. Egli fa parte della corrente della Poesia Visiva.

Sempre nella serie *Foto ricordo* (1975), questi grandi artisti e letterati italiani firmano delle situazioni di disagio e violenza. Il souvenir, solitamente ricordo di un viaggio o di un momento piacevole, in questo caso diventa una denuncia nei confronti del mondo contemporaneo. Lo stridore che si avverte nel vedere la firma di Giotto, dunque nel collegare il segno grafico e tutto ciò che esso rappresenta e richiama nella mente dello spettatore, sull'immagine di un uomo minacciato con un fucile da un soldato crea spaesamento. Il continuo susseguirsi di queste immagini rappresentano l'urlo della cultura contro le barbarie dell'epoca moderna.

Sarenco preferisce realizzare le tavole utilizzando un'unica immagine, sulla quale elaborare modifiche grafiche o inserire scritte disorientanti. Egli sviluppa un messaggio dichiaratamente politico fin dal principio, nel 1970 dichiara: "Ogni classe, in ogni società divisa in classi, ha i suoi criteri particolari, sia artistici che politici, ma tutte le classi, in tutte le società divise in classi, mettono sempre il criterio



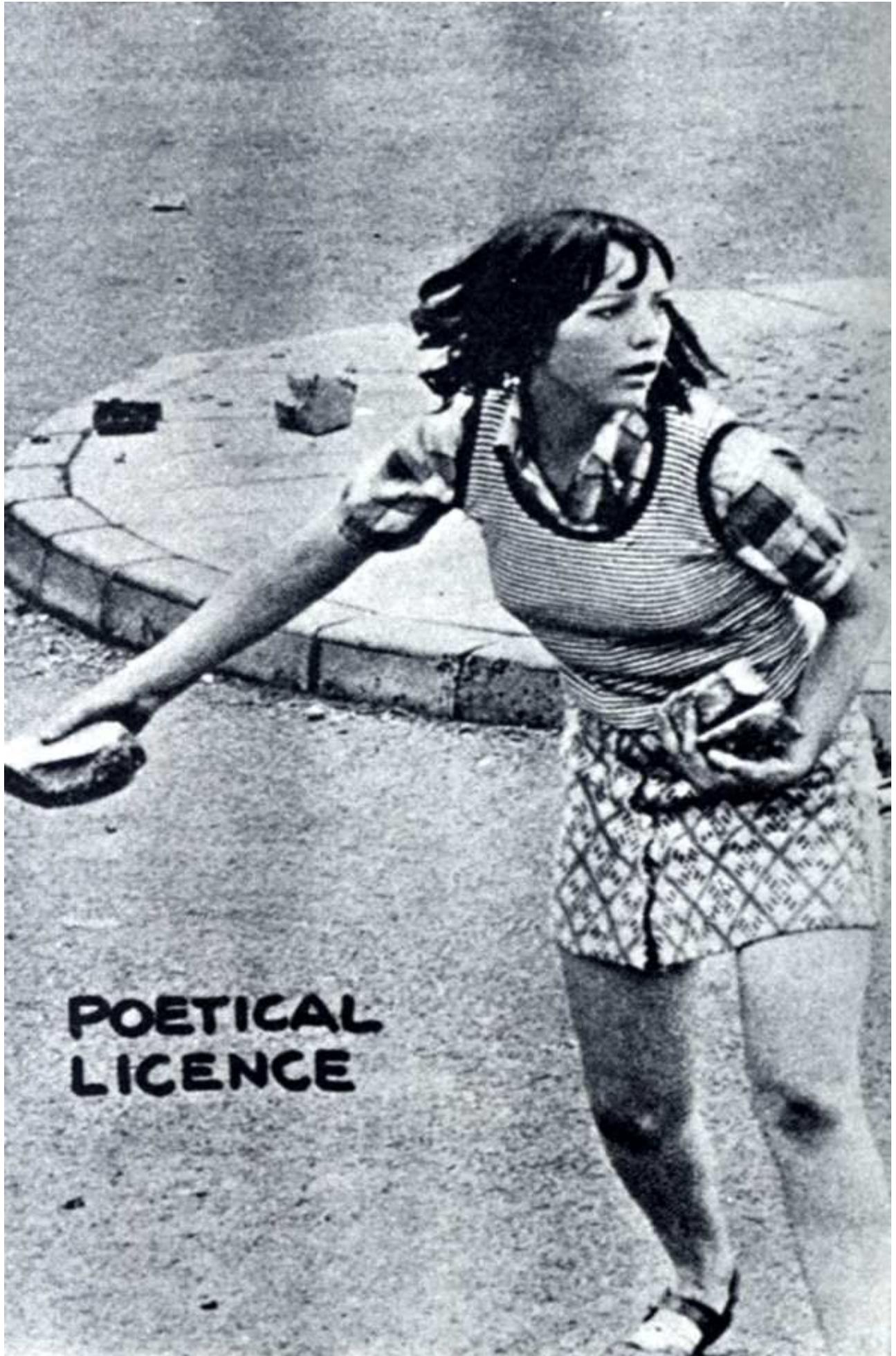
**Sarenco, *Intervento*, 1973**

politico al primo posto e quello artistico al secondo...ciò che noi esigiamo è l'unità di politica e arte."<sup>115</sup> In un'opera nota come *La famiglia della vittima è stata avvertita*(1971) l'accostamento tra immagine e parola può apparire spietato, l'artista vuole svelare la crudezza della realtà nella quale una scena di sofferenza può essere trasformata in uno spettacolo. Questa opera verrà ripresa due anni più tardi quando la stessa frase diventerà il pensiero di un personaggio illustre nella storia dell'arte come la Madonna della *Pala di Castelfranco* del Giorgione (*Intervento* 1973). Il percorso artistico di Sarenco, già dai primordi intriso di carica e versiva e irriverente nei confronti delle istituzioni considerate sacre dalla società (come in *Avanti popolo* del 1973), non potrà che portare alla creazione di *Transfert*

(1974) e quindi alla trasformazione finale dell'atto poetico in vera e propria azione di rivolta.

Una riflessione sulla differenza tra le opere di due esponenti del gruppo della Poesia Visiva come Eugenio Miccini e Luciano Ori è utile per comprendere l'autonomia stilistica all'interno del gruppo. Miccini è solito utilizzare più immagini simultaneamente, icone che vengono letteralmente strappate dalla pagina originale e immesse in un altro contesto, l'opera non segue una narrazione precisa, si presenta nella sua immediata totalità.

<sup>115</sup> SARENCO, in *Poesia Visiva. What to do with poetry, la collezione bellora al Mart*, catalogo mostra a cura di G. ZANCHETTI, D. FERRARI (Rovereto, Mart), Silvana editore, Milano, 2005. p. 54.



la di Castelfranco del Giorgione (*Intervento* 1973). Il percorso artistico di Sarenco, già dai primordi intriso di carica eversiva e irriverente nei confronti delle istituzioni considerate sacre dalla società (come in *Avanti popolo* del 1973), non potrà che portare alla creazione di *Transfert* (1974) e quindi alla trasformazione finale dell'atto poetico in vera e propria azione di rivolta.

Una riflessione sulla differenza tra le opere di due esponenti del gruppo della Poesia Visiva come Eugenio Miccini e Luciano Ori è utile per comprendere l'autonomia stilistica all'interno del gruppo. Miccini è solito utilizzare più immagini simultaneamente, icone che vengono letteralmente strappate dalla pagina originale e immesse in un altro contesto, l'opera non segue una narrazione precisa, si presenta nella sua immediata totalità. La tavola sembra agitata da un movimento di tempesta che riflette



**E. Miccini, *L'uragano*, 1973**

le tensioni degli eventi contemporanei, dall'insieme di elementi predisposti dall'artista sprigiona una sensazione di angoscia e imminente tempesta. Che si tratti di un uragano sociale come la contestazione studentesca oppure di un uragano privato che colpisce l'interno delle case piccolo-borghesi, esso ha comunque la forza di destabilizzare e coinvolgere con la sua presenza il pensiero dello spettatore. La poesia di Miccini, come sosteneva egli stesso, si presenta come violenza, nel momento della creazione come nel

tempo della fruizione, ciò rappresenta per l'artista la naturale reazione agli abusi di potere della classe dominante: "si tratta di violenza ad ogni livello. Ma per quanto ci riguarda da vicino, come poeti, la violenza è la trasgressione delle norme della tradizione linguistica e stilistica; trasgressione della logica spietata della società opulenta e del suo razionalismo cinico e autoritario....o la poesia e l'arte in generale, trasforma pienamente i costumi, o è nulla."<sup>116</sup>

La poesia di Ori ottiene gli stessi risultati compiendo un percorso diverso, cioè insinuandosi silenziosamente nella mente del pubblico. Ori ci presenta delle tavole che si svolgono come un racconto, la narrazione rappresenta una situazione di calma apparente dove l'accostamento dei toni, il taglio preciso degli inserti e i volti sereni dei protagonisti vengono sconfessati dalle parole dubbiose che ne fanno da complemento. L'operazione compiuta da Ori è calcolata, lo spettatore avverte il serpeggiare di un'inquietudine familiare. Nel dichiarare che "la Poesia Visiva è l'alternativa al

<sup>116</sup> E. MICCINI, L. MARCUCCI, "Situazione della nuova poesia in Italia", in "Lotta Poetica", n.11, anno II, aprile 1972, p. 5.

capitalismo letterario” conferma la sua adesione ai principi del Gruppo 70 e ribadisce la convinzione che l’opera d’arte sia espressione di un giudizio critico.

Il lavoro di equipe, la sperimentazione multimediale e soprattutto la creazione di performance collettive permettono di inserire il Gruppo 70 nelle linee della ricerca contemporanea. Nel 1964 Miccini, Chiari, Pignotti e in seguito Marcucci realizzano *Poesie e no*, non si tratta di uno spettacolo tradizionale, ma l’opera risulta un mix di declamazioni e creazioni. La provocazione è realizzata deludendo le aspettative del pubblico, gli artisti non producono numeri di giocoleria, si limitano a ripetere gesti quotidiani, spesso banali: “talvolta spruzzano insetticida verso l’alto, a turno mettono dischi e recitano poesie. Talvolta gli spettatori indispettiti protestano vivacemente: l’azione è perfettamente riuscita.”<sup>117</sup> Un’altra azione di gruppo, *L’approdo* del 1967, ha come scenario *l’Autostrada del Sole*,

un luogo aperto e di passaggio, ma ad alto livello comunicativo dunque il posto ideale per un intervento sulla segnaletica, una modifica breve, ma significativa.



K. La Rocca, *Autostrada del Sole*, 1967

Il Gruppo 70 ha sempre voluto dimostrarsi attento verso il futuro considerando il presente, i poeti visivi hanno utilizzato diversi mezzi tecnologici, sperimentando nuove forme di espressione essi hanno saputo reinventarsi e per questo il movimento della Poesia Visiva è riuscita a protrarsi fino agli anni Ottanta. Gli artisti hanno inoltre compreso che per raggiungere la massa non bastava utilizzare mezzi moderni come video e fotografie o prelevare materiale dai rotocalchi più conosciuti, essi hanno progettato un piano di diffusione capillare delle loro idee e di democratizzazione culturale attraverso l’utilizzo di uno degli strumenti di comunicazione più antico, ovvero il libro. Nonostante il primo rifiuto nei confronti di questo medium, giudicato inizialmente strumento d’élite, gli artisti del Gruppo 70 hanno iniziato a creare libri d’artista destinati “alla massa” già sul finire degli anni Sessanta.<sup>118</sup>

I poeti visivi vengono invitati a partecipare alla 36<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia nel 1972, all’interno della quale viene realizzata la sezione “Il libro come luogo di ricerca”, i commissari sono Renato Barilli e Daniela Palazzoli. Nel progetto iniziale il repertorio di libri d’artista esposti comprendono un periodo che va dal 1960 al 1972, all’esposizione partecipano tre gruppi distinti: gli

<sup>117</sup> DEL BECARO, *Intermedialità al femminile...* op. cit., p. 63.

<sup>118</sup> Nel 1970 Lucia Marcucci realizza l’opera *Io ti ex-amo*, nel 1971 Michele Perfetti crea *Plastic City* e in seguito *...000+1: poesie tecnologico/visive*.

artisti affiliati al movimento “Fluxus”, i poeti visivi, gli artisti concettuali, ognuno presenta il libro attraverso un differente punto di vista.

Ciò che si vuole dimostrare è il nuovo utilizzo del libro compiuto negli ultimi anni di ricerca, esso non è più pensato come materiale di documentazione dell’opera, è l’opera stessa, “il libro è il territorio circoscritto su cui l’artista conduce le proprie operazioni logiche e formali.”<sup>119</sup> L’artista è alla ricerca di un proprio codice autonomo, il libro viene concepito come “veicolo di significati e valori”, diventa un ulteriore strumento di comunicazione di massa. Secondo il catalogo parteciperebbero a questa Biennale tutto il gruppo dei poeti visivi: Bentivoglio, Bertini, Bory, Chiari, De Vree, Isgrò, La Rocca, Marcucci, Miccini, Perfetti, Sarenco, Pignotti. In realtà nel numero 11 di “Lotta Poetica” gli artisti pubblicano l’articolo “No alla Biennale di Venezia”, nel quale dichiarano di rifiutare l’invito: “con la nostra presenza si vuol dare una piccola patente di extra parlamentarismo alla Biennale stessa, mentre, sul piano puramente culturale, questa è una Biennale tipicamente reazionaria. Si cerca però di lasciarci uno strettissimo spazio per condurre un’azione politica e di esercitare su di noi una censura preventiva. Si minimizza il fenomeno culturale della Poesia Visiva.”<sup>120</sup>

La Poesia Visiva non può essere considerata un fenomeno limitato nel panorama dell’arte italiana degli anni Sessanta. Essa ha rappresentato un momento di contestazione e di scelta responsabile dell’artista nei confronti della società. I poeti visivi erano ben consapevoli dell’imparità dello scontro che stavano affrontando, nonostante ciò hanno preferito crearsi un loro circuito autonomo. Isolati dal mercato dell’arte perché collocatisi controcorrente, sono riusciti a creare un circuito di relazioni internazionali per la diffusione capillare dei loro principi artistici ed etici e per un costante autorinnovamento. La Poesia Visiva ha saputo seguire i progressi dell’era tecnologica, evolvendo i propri strumenti e sperimentando le novità, cercando sempre di mantenere un carattere di partecipazione collettiva all’elaborato artistico. La Poesia Visiva ha così potuto espandersi a livello internazionale, lanciando un messaggio univoco di lotta per la libertà culturale e sociale.

---

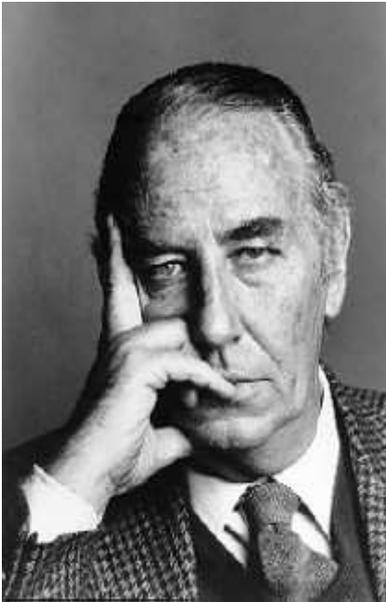
<sup>119</sup> D. PALAZZOLI, *Il libro come luogo di ricerca, 36° Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia*, catalogo, la Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 21.

<sup>120</sup> “Lotta Poetica”, n. 11, anno II, aprile 1972, p. 3.

## Capitolo IV

### Fabio Mauri: la critica all'ideologia e l'ideologia come critica

*“Se l'arte non riesce ad essere stabilmente la vita, certo non la perde mai d'occhio.”*  
Fabio Mauri



Giorgio Colombo, *Fabio Mauri*

L'uomo nel corso della vita deve affrontare una contraddizione interna al suo essere, ovvero egli è produttore di ideologia e al contempo ne è il prodotto. L'arte stessa contribuisce a preservare questo meccanismo, diventando portatrice di un'ideologia, solitamente della classe dominante, essa esprime i valori della sovrastruttura. Gli artisti che si impegnano negli anni Sessanta per far emergere le caratteristiche di questo complesso meccanismo non classificano l'ideologia come qualcosa di unicamente negativo, essi decidono di svelare al pubblico la natura dell'ideologia dominante e proporre come alternativa un'ideologia critica.

Mentre la Poesia Visiva concentra la sua analisi artistica sui medium attraverso i quali si esprime la classe al potere, Fabio Mauri approfondisce ulteriormente la ricerca indagando il messaggio che viene trasmesso alla massa e il suo rapporto con la collettività nel corso della storia. L'artista nel tentativo di districare la complessa matassa della realtà sembra essere tornato al suo antico compito di vate, ma qui non si tratta di percepire le corrispondenze tra gli oggetti, bensì di appropriarsi, tramite la conoscenza, del sistema creato dall'uomo per l'uomo. Una volta comprese le dinamiche di questi processi bisogna procedere alla riconquista del mondo, se il mondo appartiene all'essere umano anche la cultura non può essere qualcosa di esterno ad esso. L'uomo deve contribuire allo sviluppo e al rinnovamento della cultura e quindi lottare per un cambiamento della società che parta dall'individuo per espandersi alla collettività. Il percorso di passaggio da una società chiusa a una società aperta (a nuovi stimoli, idee, dibattiti) ha come origine la creatività, dunque l'artista è chiaramente coinvolto in questo processo di liberazione e espansione della cultura. Fernanda Fedi, compiendo un'analisi di quello che lei definisce “periodo di autogestione dell'arte”, sottolinea il compito sociale dell'artista degli anni Settanta sostenendo che “bisogna cercare di liberare l'uomo da uno sfruttamento molto più profondo di quello materiale, quello psicologico.”<sup>121</sup>

Il percorso artistico di Fabio Mauri si sviluppa nel corso del tempo nell'ambito della multidisciplinarietà, nato in una famiglia di futuri editori, i Bompiani, ha da subito un rapporto

---

<sup>121</sup> F. FEDI, *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi 1968-1985*, Endas, Roma 1986, p. 5.

privilegiato con la letteratura. Successivamente, trasferitosi a Bologna, conosce il giovane Pier Paolo Pasolini a cui resterà legato per tutta la vita e con cui partecipa alla GIL (Gioventù Italiana del Littorio), e quando nel 1938 Hitler visita la città di Firenze sarà proprio il loro gruppo a vincere la competizione giovanile. Trascorso il dopoguerra, un periodo molto difficile per l'artista che deve superare una profonda crisi spirituale, Mauri si trasferisce a Roma, dove oltre ai vecchi amici incontra gli artisti della Scuola di Piazza del Popolo. Grazie alle relazioni intrecciate con gli intellettuali dell'epoca e facendo tesoro delle esperienze di vita, diventa un artista versatile in ogni campo: realizza disegni e installazioni, compone testi teatrali, partecipa alla fondazione di "Quindici", la rivista del Gruppo 63, in precedenza aveva già fondato con Pasolini "Il Setaccio" e nel 1959 "Officina".

Artista solitario perché non appartenente ad alcun gruppo, Mauri ha sempre approfondito e sviluppato le sue ricerche unendo la creazione artistica a eventi storici personali e collettivi. Gli avvenimenti personali hanno indubbiamente condizionato l'opera di Mauri, ed è molto importante considerare la sua biografia strettamente legata alla storia mondiale. L'evento storico, conseguenza di un'ideologia, si riflette nella mente dell'artista, segnandone in profondità l'animo. Egli rimane estremamente colpito dalla conoscenza dei crimini nazisti, a seguito di questo smascheramento dell'ideologia e durante il suo periodo di reclusione tra clinica e convento l'artista comincia a "diffidare della realtà."<sup>122</sup> Non è dunque un caso se alla fine degli anni Cinquanta realizza una serie di "Schermi" vuoti, quadrati bianchi intelaiati, sui quali non c'è niente da vedere o proiettare, se non le proprie inquietudini e dubbi nei confronti del reale. A completare l'opera emerge da alcuni schermi una scritta nera, precisa e ambigua: "The end". L'artista annuncia la fine, ma di che cosa? La scritta, retaggio della giovanile passione fumettistica dell'autore, rappresenta la conclusione della turpe ideologia o la fine della società? Fabio Mauri nella sua ricerca della verità pone delle questioni difficili, ma non insolubili, come sostiene l'artista "l'opera può considerarsi riuscita se sorgono dei dubbi"<sup>123</sup>. L'operazione di Mauri scava nel profondo della società contemporanea per analizzarne i legami fondamentali, l'artista vuole smascherare falsi ideali e valori che vengono trasmessi alla popolazione e per farlo elabora una ricerca approfondita che ricopre un vasto arco temporale. Egli infatti sonda i meccanismi del mondo presente attraverso la riflessione sugli avvenimenti del passato. L'artista, come un demiurgo, plasma presente, passato e futuro, la base dell'operazione artistica è il serbatoio di immagini e concetti della memoria storica collettiva.

Mauri comprende che le nefaste conseguenze di una falsa ideologia sono in grado di trasformare negativamente qualsiasi aspetto della realtà, compreso il settore dell'arte, che può diventare complice di questo sistema di condizionamento umano. L'artista propone dunque al suo pubblico una scelta da

---

<sup>122</sup> F. MAURI, in *Crack, documenti d'arte moderna*, catalogo mostra a cura di C. VIVALDI ( Venezia, galleria d'arte Il Canale), Krachmalnicoff, Milano 1960, p. 37.

<sup>123</sup> F. MAURI, *Io sono un ariano*, Volume!, Milano 2009, p. 15.

compiere tra la volontà di andare oltre ciò che viene affermato per elaborare ed esprimere una propria opinione e la scelta di ignorare la verità, rendendosi così complici del sistema. Vuole attivare la coscienza dello spettatore, la sua opera non si pone solo come meccanismo di rifiuto di quanto si sta compiendo, ma auspica una reazione del soggetto pensante. Lo svelamento della realtà può rivelarsi insidioso, ma l'artista non si lascia sopraffare dallo scetticismo, nelle sue opere permane sempre un senso di speranza e riscatto, oltre che di acuta ironia. "L'artista – come sostiene Achille Bonito Oliva - è anche artiere. Disfa di notte quello che il mondo costruisce il giorno. Penelope e Ulisse insieme. Entrambi comunque lavorano contro."<sup>124</sup> Certamente contro, ma per ottenere un rinnovamento costruttivo della società.

Mauri nelle opere degli anni Settanta rivolge la sua attenzione all'analisi dell'ideologia fascista, perché egli non intende etichettare queste operazioni dittatoriali come qualcosa di concluso, ma come un fatto ancora in atto, che prosegue nel presente imbrigliando ancora una volta il futuro in false ideologie. Per questo la sua denuncia non ha niente di anacronistico, non è una mera lezione di storia, le sue installazioni rappresentano una lezione per la vita, data la loro potenza comunicativa ed espressiva sono vere e proprie opere d'arte. L'artista rivolge lo sguardo al passato per investire sul futuro e contribuire a una modifica collettiva del mondo. E' curioso notare come questo suo progetto sia speculare alla proposta dei futuristi, tanto ammirati da Mauri. I futuristi si rivolgevano al futuro per intervenire sul presente, ma in entrambi i casi, sia di Mauri che dei futuristi, le opere costituiscono una riflessione sulla libertà dell'individuo e sulla creatività dell'essere umano. Riferendosi a Fabio Mauri si può affermare che le sue opere sono un continuo rispecchiamento, giocato tra pubblico, artista e opera: questi "specchi fanno scattare i chiavistelli della mente"<sup>125</sup>.

La necessità di una maggiore apertura mentale era già sentita all'inizio del Novecento quando Marinetti esprimeva lo stesso bisogno di "scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli."<sup>126</sup> Esperienza dell'arte e esperienza di vita unite in una comune ricerca. Alla metà degli anni Sessanta Fabio Mauri crea una serie di ambienti che risentono ancora del movimento Pop americano consacrato alla Biennale d'Arte di Venezia del 1964; l'arrivo del Pop in Italia fu per Mauri "una luminosa esplosione, paragonabile nelle arti, a una circoscritta ma decisiva Pearl Harbour".<sup>127</sup> Le due opere realizzate nel 1968, cioè l'ambiente *Luna* e *Cinema e luce solida* riflettono le attenzioni dell'ambiente artistico rispetto a due importanti movimenti, gli stessi che Maurizio Calvesi approfondiva nelle sue ricerche di quegli anni, cioè Pop e Futurismo.

<sup>124</sup> *Fabio Mauri, etc.*, catalogo della mostra, testi di A. BONITO OLIVA (Venezia, Galleria Michela Rizzo), Lampi di stampa, Milano 2009, p. 10.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>126</sup> F. T. MARINETTI, in *F.T. Marinetti = futurismo*, catalogo della mostra a cura di L. SANSONE (Milano, Fondazione Stelline), Motta, Milano, 2009, p. 85.

<sup>127</sup> F. MAURI, *Che cos'è il fascismo*, in *D.P.V. Der Politische Ventilator*, Editore Achille Mauri - Krachmalnicoff, Milano 1973, pp. 6-8.

L'ambiente lunare, realizzato nel 1968 per la rassegna "Teatro delle mostre", ideata da Plinio De Martiis, gallerista della "Tartaruga", ricostruisce lo spazio lunare attraverso l'utilizzo di un materiale conosciuto, ovvero il polistirolo. Lo spettatore entrava all'interno di questo ambiente attraverso uno sportello ovale e si ritrovava in una zona neutra, dal terreno morbido perché costituito da una pavimentazione perlinatura bianca appoggiata su lastre di polistirolo pressate, la stanza era ricoperta di palline dello stesso materiale che riflettendo la luce ricreavano un ambiente inusuale, così magico che il flusso di visitatori nella galleria fu notevole. L'operazione di Mauri concretizzava uno dei sogni dell'uomo: la conquista della luna, anticipando di qualche mese la missione dell'Apollo 11. Si può dire che l'allunaggio in questo modo diventava alla portata di tutti. Nel suo secondo intervento, sempre dello stesso anno, Mauri gioca con un altro elemento difficilmente catturabile, ovvero la luce. Egli, rifacendosi alle lampadine del futurista Depero, grazie ad un proiettore in plastica e un neon riesce a solidificare qualcosa di incorporeo. L'artista materializza la luce trasformandola in un solido triangolare proiettato su uno schermo bianco, la sua idea è abbastanza chiara: egli vuole dimostrare l'esistenza di qualcosa di intangibile, facendolo esprimere anche la concretezza di altre cose solitamente ritenute astratte, come il pensiero.

Dai primi anni Settanta sviluppa una serie di azioni a base ideologica, nel 1971 realizza le due performance *Che cosa è il fascismo* e *Ebrea*. Come dichiara l'artista: "Cercai l'oggetto equivalente europeo, e finii per inseguire l'oggetto interiore del consumismo, che è, proprio e di fatto, l'ideologismo."<sup>128</sup>

Il 2 aprile 1971, presso gli studi cinematografici Safa Palatino di Roma, si svolge una delle più famose performance di Fabio Mauri: *Che cos'è il fascismo*. Questa performance, creata grazie all'aiuto degli studenti dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica,<sup>129</sup> rappresenta la festa in onore del Generale Ernst Von Hessel di passaggio a Roma. La cerimonia alla quale partecipa il pubblico, è suddivisa in diversi momenti:

- 1 - comandi per la collocazione immaginaria di migliaia di giovani del littorio;
- 2 – arrivo del console eritreo;
- 3/4 – dibattito di mistica fascista articolato su due tematiche: "la nazione come madre", "come si serve una nazione";
- 5 – saggio ginnico;
- 6 – gara di scherma;
- 7/8 – dibattiti: "cos'è un duce", "la potenza dell'Italia";

---

<sup>128</sup> Ivi.

<sup>129</sup> La performance si svolge a conclusione del seminario "Gesto e comportamento nell'arte oggi" realizzato da Giorgio Pressburger. Vi partecipano gli allievi del secondo e terzo anno dell'Accademia di Arte Drammatica "Silvio d'Amico".

- 9 – sbandieramento;
- 10 – monologo sulla razza;
- 11 – dimostrazione su pattini a rotelle;
- 12 – proiezione di un originale film “Luce” del settembre 1939.

Il pubblico assiste allo spettacolo dalle tribune, distribuite a schema ottagonale, suddivise in base al ruolo che gli spettatori ricoprono nella società, oltre al manichino di cera del Generale sono presenti altre figure umane esposte con la stella di David, relegate su uno spazio ristretto dalla parte opposta rispetto al podio di comando. Mauri cerca sempre di esporre al suo pubblico quanto sta per accadere, descrive così in *Der Politischer Ventilator* l’operazione che si sta compiendo:



Fabio Mauri, *Che cos'è il fascismo*, 1971

“Qui, si sperimenta, in poco tempo l’ideologia falsa, l’abisso della superficialità istituzionalizzata, la tautologia del potere assoluto, la malignità intima della bugia nascosta nell’ordine, la vergogna della confusione culturale, l’irresponsabilità di chi avoca a se la libertà di giudizio collettivo, l’inganno della giovinezza che porta grazia e fiducia a fare da preludio ad ogni proprio massacro. L’errore lega con qualsiasi altra cosa, soprattutto con la verità e la bellezza. La sciocchezza della natura innocente è complice ingenua di ogni male. Il nulla seducente di quando sembrando di risolvere finalmente la complessità del reale in un dato semplice, il vuoto trova spazio e prende forma nella mente e nei corpi, mimando il serio, il vero e la profondità...”<sup>130</sup>

L’azione si svolge tra cori e inni fascisti riprodotti ad altissimo volume, i partecipanti si muovono secondo un rigido schema che rispecchia lo stato fascista entro cui il singolo individuo deve fondersi, per far parte di “un esercito inquadrato, sereno e silenzioso”.

Il pubblico che assiste allo spettacolo ha una duplice reazione di spaesamento e successivo rifiuto di quanto accade, è costretto ad assistere a qualcosa che conosce già. Lo spettatore si ritrova all’interno di un *déjà vu* ricreato fin nei minimi dettagli da un uomo, per essere giudicato da un altro uomo. La differenza tra ricezione passata e ricezione presente è stabilita dal tempo che è trascorso tra i fatti realmente accaduti e i fatti riproposti, per cui “il tempo ragiona per l’osservatore” e compie un’azione di critica. L’attore sul palcoscenico è portatore di un’ideologia che però in questo caso è presente solo per

<sup>130</sup> F. MAURI, *Che cos'è il fascismo...* op. cit., p.1.

essere smascherata. Non basta la meticolosità quasi ironica con cui Mauri ha programmato l'azione a smorzare i toni, le drammatiche conseguenze di un'ideologia falsa si avvertono durante lo svolgimento della performance, come la presenza di un generale non umano, la scritta ben conosciuta di "The end" che campeggia sullo schermo e in ultimo il rullo di tamburi finale che riecheggia il suono dei bombardamenti.

L'artista costruisce il suo lavoro attraverso l'utilizzo di una serie di immagini, anche in questo caso, come sottolinea lui stesso: "Che cosa è il fascismo è in me innanzi tutto un'immagine, una forma fisica, sonora, dove un certo numero di significati contrapposti, tengono in equilibrio l'immagine stessa con il suo significato critico, come spina dorsale. Qualcosa di simile a una poesia."<sup>131</sup>



Fabio Mauri, *Ebrea*, 1971

Nell'ottobre del 1971 alla Galleria Barozzi di Venezia Fabio Mauri presenta per la prima volta l'opera *Ebrea*, una riflessione su avvenimenti storici, ferite ancora aperte per la coscienza occidentale, come per la storia dell'artista. Un'opera di forte impatto perché simbolo dell'ingiustizia perpetrata attraverso l'ideologia, e in questo caso condotta all'estremo risultato dall'artista per farla implodere. *Ebrea* è un'opera che si sviluppa all'interno di una stanza dove una giovane donna nuda, con un numero e una stella marchiati sulla pelle, si taglia ciocche di capelli per incollarli su uno specchio, ricreando la forma della stella di David. Come se non bastasse, a questo tripudio di simbologia discriminante, si aggiunge la presenza di oggetti-sculture in teche di vetro, a prima vista normali utensili quotidiani, ma che una volta letti i cartellini, rivelano la loro agghiacciante realtà, ovvero la loro origine umana. Mauri nell'incubo personale che ha vissuto attraverso la conoscenza dei

crimini nazisti, ha sviluppato l'ottica del lager fino a ingrandirne l'orrore. Come sostiene Renato Barilli siamo davanti ad una "reductio ad absurdum: seguire un ragionamento sbagliato fino a farne emergere tutta la stortura di fondo."<sup>132</sup> L'artista sconvolge lo spettatore dimostrandoci la presenza fisica del male, come dichiara infatti l'autore: "In *Ebrea* l'operazione è fredda. E indelicatamente culturale. Ricompio

<sup>131</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>132</sup> R. BARILLI, in *D.P.V...* op. cit., p. 42.

con pazienza, con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali. Estendendone l'atto, invento nuovi oggetti fatti di nuovi uomini."<sup>133</sup>

Mauri attraverso la sua opera affronta il tempo sia passato che presente, infatti se da un lato condanna i crimini perpetrati nei confronti di un popolo, dall'altro con la presenza di questi oggetti denuncia il percorso compiuto dall'uomo moderno, da sempre proiettato nel mito di un radioso progresso. Questo progresso produce beni di consumo destinati a sommergere l'uomo, se non proprio a sostituirsi a esso, ottenendo come risultato finale la trasformazione dell'uomo in oggetto. Oltre a questa critica indiretta al fenomeno del design a lui contemporaneo, l'artista vuole precisare la sua identificazione nel popolo ebraico, non per la sua appartenenza reale a esso, ma per ciò che esso rappresenta: "io non sono ebreo, né figlio di ebrei. Ho desiderato, anche, di esserlo. Mi sento ebreo ogni volta che passo e patisco ingiusta discriminazione."<sup>134</sup> La figura del popolo ebraico diventa quindi un simbolo contro il razzismo, contro "un'operazione intellettuale fondata su un elaborato sistema di falsi". Concludendo il discorso nel testo presentato all'esposizione di *Ebreo*, l'artista invita ancora una volta a riflettere su quanto avvenuto in quel periodo storico perché "altrove, è lecito sospettare, in modi diversi, l'operazione mi pare prosegue."<sup>135</sup> È chiaro che qui Mauri fa riferimento alla realtà storica a lui contemporanea.

Un anno dopo presenta al "Centro multipli" l'opera *Vomitare sulla Grecia*, dichiaratamente politica. Ancora una volta si comprende come Mauri riesca a ricreare un ambiente per le sue opere in cui la dimensione temporale è assente, perché non conta se si sta trattando fatti recenti o antichi, l'importante è capire e smascherare l'esistenza di queste false ideologie attraverso l'unico strumento che secondo l'artista è rivoluzionario: la critica. Mauri ci tiene a precisare il percorso che sta compiendo, legando all'opera un apparato di testi che possono essere dichiarazioni, spiegazioni o poesie. Nel caso di *Ebreo* l'artista arricchisce l'opera con un testo poetico che rivela il messaggio di cui si fa portatrice l'opera:

*Ebreo è*

*Il soldato celebrato con amore e con cura dopo morto*

*Il soldato che osa di non combattere*

*Non poter progettare il futuro*

*La negazione anonima, la soppressione della mia identità, della mia unica immagine "per ragioni più grandi"*

*L'operaio stabilmente legato alla catena*

---

<sup>133</sup> F. MAURI, *Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte : autobiografia come storia di altri e viceversa*, Il Bagatto, Roma 1984, p. 17.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ibidem.

*Chi è toccato, perquisito, ispezionato, esaminato, messo da una parte di cui non conosce l'esito e il senso, controllato da un potere che non può controllare*

*Il mio bambino che va a scuola e subito viene cucito nella pelle dei morti*

*Il soldato che una circolare manda a morire*

*Ogni uomo a cui si può dire impunemente che è stupido o matto o malato o anormale*

*Quando tutte le tue mattine, i tuoi pomeriggi, le tue domeniche, gli scoppi di gioia, la speranza, il progetto, l'ansia delle cose da fare e del tempo che passa, il terrore della morte e la determinazione di vivere dipendono soltanto dalla piccola testa del giudice, da ciò che avviene fra le sue tempie solitarie, per ragioni che riguardano la sua infanzia, sua madre, un ricordo ossessivo, una sua decisione presa una volta per tutte*

*Il prigioniero del Sudan fatto vedere ai fotografi, con la sua sigaretta, un minuto prima di fucilarlo*

*Quando sono colpito dal divieto, che mi respinge verso un'infanzia povera e vuota, dove di mio non posso decidere nulla né possedere nulla*

*Il fedayn spossato, cieco di miseria, di orgoglio, di inerzia nelle baracche dei campi*

*La gente di Song-My, un attimo prima*

*Quando la tua vita dipende solo dal giudizio di altri che non devono rendertene conto*

*Quando sei nudo per la visita militare*

*I bambini di una borgata (il futuro segnato)*

*Il corpo che galleggia in un mare di napalm.*

Nel 1972 l'artista collabora a un progetto di Rossetti, impegnato a trasmettere happening sul secondo canale televisivo della RAI. L'intervento di Mauri si intitola *Il televisore che piange* e consiste nella proiezione continua di una serie di immagini che improvvisamente vengono interrotte, lo schermo televisivo si presenta bianco per 60 secondi mentre un pianto fa da sottofondo alla trasmissione. Moltissimi telespettatori telefonarono alla RAI per segnalare il guasto dell'impianto, in realtà quel lamento proveniente dall'apparecchio rappresenta l'amarezza causata dalla contraddittorietà della vita moderna.



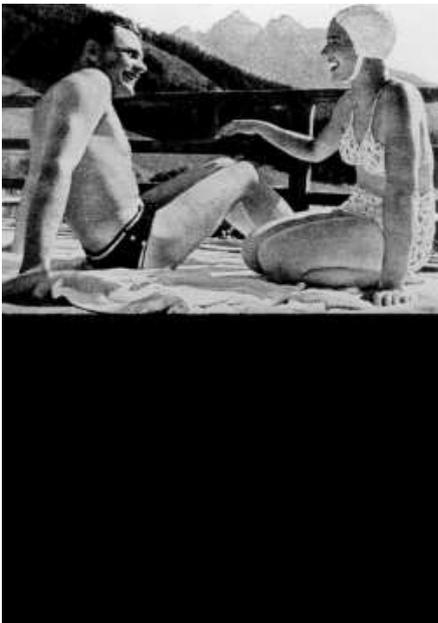
**Fabio Mauri, *Ideologia e natura*, 1973**

Proseguendo nel suo progetto di smascheramento dell'ideologia, Mauri continua a produrre azioni che destano scalpore nel pubblico, nel 1973 presenta alla Galleria 2000 di Bologna *Ideologia e natura*.

La performance si concentra sulla figura di una donna vestita da

giovane italiana che si sveste e riveste senza nessuna logica, invertendo i capi di abbigliamento e assumendo di volta in volta un aspetto differente. Questa azione dimostra come ciò che importa sia solo la natura, l'unica cosa che non cambia nel tempo è la nudità dell'essere umano e questa idea di natura prevale su tutti gli altri modi di essere imposti dalla cultura e dall'ideologia.

La manipolazione del pensiero diventa un'ossessione per l'artista, egli indaga gli avvenimenti storici che confermano questo processo di mistificazione e dominio, Mauri cerca l'uomo nascosto tra immagini e slogan dettati dal potere e ne fa emergere la vera essenza proprio attraverso il rifiuto del messaggio propagandistico delle dittature. *Manipolazione di cultura* è un'opera sotto forma di testo iconico sulla quale Mauri lavora dal 1971 al 1973, le tavole di immagini e parole compongono un libro che viene stampato solo nel 1976 per la casa editrice "Nuova Foglio" di Macerata. L'opera è composta da una serie di immagini provenienti dagli archivi fotografici del periodo fascista e nazista, intelaiate su una base monocroma nera dipinta a mano e provvista di doppia didascalia esplicativa in italiano e tedesco.



**Fabio Mauri, *Manipolazione di cultura*, 1973**

La struttura tripartita dell'opera non è fissa, la posizione dei tre elementi – fotografia, monocromo, didascalia – può variare, come risultato hanno entrambi la stessa forza espressiva. L'immagine colpisce immediatamente l'occhio dello spettatore grazie al suo potere iconico, la didascalia ribadisce chiaramente quanto si sta osservando, molto spesso immagini di vita quotidiana e tempo libero: “si abbronzano”, “sono simmetrici”, “filmano tutto”, “vincono a vela”. Il ruolo del monocromo nero è di commento all'intera scena, nella sua assenza di immagini e parole esprime un sentimento di inquietudine del reale, è una pausa tra due elementi di immediata comunicazione che può essere definita sospensione

parlante. Ancora una volta l'artista è andato alla ricerca di documenti dell'epoca, le tavole fanno riferimento alla classe al

potere, ma contemporaneamente possono riferirsi a chiunque, anche allo spettatore. Attraverso questa costruzione dell'opera Mauri sembra indicare il suo pubblico e coinvolgerlo nella questione della responsabilità di quanto avvenuto in passato, ma anche di quanto si permette che avvenga nel presente. L'artista denuncia l'indifferenza umana facendo uso di un'ironia raggelante, come nel caso di “sono simmetrici” dove il titolo dell'immagine, che rappresenta due file orizzontali di persone schierate nel saluto fascista, è al tempo stesso un amaro commento alla logica del potere.

Mauri, che ha lavorato a lungo per la Bompiani, è anche creatore di libri; nel 1975 realizza il libro d'artista *Linguaggio è guerra* dove, tramite la raccolta di una serie di immagini selezionate, vuole dimostrare il risultato di un'ideologia a senso unico che ha derubato il linguaggio della sua funzione

dialettica, per farlo diventare portatore di un messaggio univoco di dominio. Il linguaggio diventa il codice al quale l'uomo deve obbedire, per cui "il linguaggio è guerra nella misura in cui ha il potere di incidere sulla realtà, con gli strumenti della demagogia e dell'ideologia, e così di condizionare il corso della storia."<sup>136</sup> Sempre nel 1975 Mauri realizza diverse opere, il primo gruppo di creazioni è formato dalle *Azioni* ( *Senza, Senza ideologia, Senza titolo* ), happening che si concretizzano in proiezioni. Il titolo *Senza* racchiude una bugia dell'artista, infatti come tiene a precisare Mauri: "Senza" perché "Con". Come in *Senza arte e Senza ideologia*, il contenuto dell'azione smentisce il titolo: niente è estraneo all'arte. Viene insinuato che l'arte, nel suo insieme, è un "contenuto" cui non è estranea l'attualità, intesa, qui e precisamente, come "istante del farsi storico".<sup>137</sup> L'opera si realizza nella proiezione di filmati su oggetti di uso quotidiano o corpi, per esempio in *Senza ideologia* le immagini vengono visualizzate su un piatto di una bilancia da alimenti. Il proiettore emette una luce creatrice, in quanto produce un'immagine che, a sua volta, nel momento in cui raggiunge il supporto si fonde con esso e quindi si trasforma. Dal canto suo l'oggetto non è più oggetto, esso diventa testimone di questa trasformazione e della modifica di significato che emerge dall'incontro tra realtà diverse. La trasformazione dell'oggetto o dell'essere umano in testimone è un elemento chiave dell'opera perché introduce un tema caro all'artista: la responsabilità. Sempre nel 1975 Mauri realizza, con la collaborazione di Pier Paolo Pasolini, l'azione *Intellettuale*, in concomitanza con l'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna. L'artista fa installare Pasolini su una sedia posta all'entrata del museo, per non confondersi con la mostra dadaista realizzata all'interno e per attirare l'attenzione di un pubblico vasto dato il luogo di passaggio. Sul torso dell'intellettuale viene proiettata una sua creazione, ovvero il film *Il Vangelo secondo Matteo* che Pasolini aveva scritto e diretto nel 1964. Mauri aveva già sperimentato questo tipo di azione con la performance *Oscuramento*<sup>138</sup>, sempre del 1975, quando il film "Salmo rosso" fu proiettato sul busto del regista ungherese Miltos Jancso.

**Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975.**



<sup>136</sup> B. PIETROMARCHI, *Italia in opera*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 122.

<sup>137</sup> F. MAURI, *Senza (significati a me noti delle proiezioni su oggetti e corpi)*, in *Che cos'è...* op. cit., p. 22.

<sup>138</sup> L'azione *Oscuramento* fu realizzata in tre sedi e in tre momenti diversi nella città di Roma. La prima parte: *Intellettuale* ovvero la proiezione del film di Jancso, iniziò alle diciotto presso lo "Studio d'arte Cannaviello"; la seconda parte: *Storia* si svolse presso il Museo delle Cere di Piazza Santi Apostoli, qui Mauri realizzò una performance dove gli attori si mimetizzavano tra le statue di cera per partecipare al Gran Consiglio Fascista; l'ultima fase: il vero *Oscuramento*, fu eseguita presso lo studio fotografico di Elisabetta Catalano, per l'occasione con le finestre oscurate come durante un bombardamento. Questa performance consisteva in una danza di due ballerini professionisti sulle note di melodie degli anni Trenta e Quaranta, mentre gli spettatori sorseggiavano un "caffè di guerra".

In entrambi i casi l'artista porta sul proprio corpo la sua opera, se ne assume pienamente la responsabilità, diventa un marchio personale. L'impossibilità di decifrare l'espressione di Pasolini, il cui volto è nascosto in penombra, e il volume elevato del dialogo tra i protagonisti della pellicola creano un fenomeno di destabilizzazione. Il film si identifica con l'autore, i due elementi diventano un corpo unico, ancora una volta è la luce la protagonista di questa fusione. Il raggio della proiezione rende possibile l'incontro di queste due entità, le sovrappone e, come nelle *Azioni*, ciò che emerge è un nuovo significato. Scrive Mauri: "nell'impatto tra immagine e bersaglio, il raggio rappresenta un verosimile modello di rapporto tra mente e mondo. La cui ricezione, rivelata su corpi e oggetti che, ospitandolo, ne interpretano il segnale, gli conferisce nuovo uso di simbolo, nuova metafora."<sup>139</sup> La luce rappresenta il legame indissolubile tra artista e opera, un'ammissione di responsabilità che Mauri condivide con Pasolin, l'intellettuale che pagherà con la propria vita, qualche mese più tardi, le sue coraggiose scelte. L'opera di Mauri si contraddistingue per la coerenza con cui prosegue la sua ricerca "contro l'ideologia avvelenata a favore di un'ideologia come critica", un'ideologia in questo caso intesa come "sensibilità avanzata delle cose, che assume per tutti, attraverso i graduali segni dell'arte, l'aspetto di istanza cosciente, nei confronti della società cui di fatto indirizza l'opera. Intensità unitaria contro un avversario fratto e mimetizzato in una sorta di ineluttabilità caratteriale del mondo. L'artista combatte tale andamento, un fatto che intuisce di per sé grave."<sup>140</sup> Attraverso la sua opera egli ha rappresentato "le suggestioni di tante vite in una vita sola"<sup>141</sup>, nel corso della sua lunga carriera ha continuato a battersi per il mantenimento di un pensiero critico all'interno della società, per un rapporto dialettico e di opposizione al pensiero dominante.

---

<sup>139</sup> F. MAURI, *Senza (significati a me noti delle proiezioni su oggetti e corpi)*, in *Che cos'è...* op. cit., p. 22.

<sup>140</sup> F. MAURI, in *D.P.V...* Op. Cit.

<sup>141</sup> M. CAVALLARIN, *Effetti collaterali*, in *Fabio Mauri, etc...* op. cit., pp. 20-23.

## Capitolo V

### Arte povera: il libero progettarsi dell'uomo

Analizzando il periodo culturale della fine degli anni Sessanta, non si può non citare uno dei movimenti artistici italiani più importanti della seconda metà del Novecento: l'Arte Povera. Formato da un consistente gruppo di artisti uniti dagli stessi intenti di rinnovamento del linguaggio, il movimento sperimenta le potenzialità di diversi materiali per espandere la ricerca artistica oltre la piattezza della bidimensionalità pittorica. L'arte povera si presenta nell'anno 1967 *in primis* tramite la mostra "Arte Povera e Im-Spazio" curata da Germano Celant alla galleria La Bertesca di Genova, seguita dalla pubblicazione, nel mese di novembre dello stesso anno, del manifesto *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* nella rivista "Flash Art", sempre ad opera del giovane critico genovese.

Il gruppo principale di questi artisti opera nella città di Torino, luogo urbano ormai lontano dagli echi sabaudi e recente teatro di scontri di classe, provocati dall'alta concentrazione di manodopera industriale e dalle ondate migratorie mai completamente assorbite nel territorio. Torino è la città ideale per la circolazione di idee, la sua posizione strategica di confine permette di creare un dialogo con il panorama artistico d'oltralpe, in particolar modo con Parigi e la Francia, paese prediletto dall'arte nella prima metà del Novecento, che negli anni Cinquanta cede il passo al clima innovativo di New York. Le gallerie d'arte torinesi riescono a creare un circuito di scambio di informazioni con le gallerie parigine, le quali a loro volta hanno contatti con l'ambiente artistico americano. Artisti e galleristi europei tentano di reagire alla invasione del mercato da parte dell'arte statunitense, le loro proposte dimostrano ancora una volta la differenza di pensiero e di metodologia presenti tra la giovane America e la vecchia Europa. Secondo polo centrale per lo sviluppo della poetica poverista è Roma, luogo di incontri e scambi, nel quale convergono molti artisti, attratti dal ritmo della vita della capitale. Roma è l'ideale contraltare a Torino, la prima tipicamente barocca, caotica e in grado di convivere costantemente con il proprio illustre passato, la seconda polo industriale lanciato a gran velocità nella modernità e nel progresso.<sup>142</sup>

Altri punti nodali nella penisola italiana, soprattutto per la presenza di gallerie d'arte disposte a diventare portavoce di un nuovo modo di fare artistico, sono Genova con la galleria La Bertesca, Bologna dove risiede la galleria De Foscherari e ovviamente, anche se marginalmente, Milano, fulcro dell'attività delle gallerie Toselli e De Nieuborg. Le gallerie d'arte svolgono un ruolo fondamentale per la presentazione e la divulgazione delle idee poveriste, il circuito delle gallerie torinesi è rappresentato dalle gallerie Sperone, Il Punto, Notizie e Stein, mentre a Roma il nuovo movimento è conosciuto grazie alle gallerie La Tartaruga di Plinio De Martiis e L'Attico di Fabio Sargentini. Altri luoghi

---

<sup>142</sup> Cfr. M. MENEGUZZO, *Verso l'arte povera 1963-69*, in *Verso l'arte povera: momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, Electa, Milano 1989, pp. 11-31.

prediletti dagli artisti, soprattutto quando espongono in collettivi e dunque si appropriano dello spazio a disposizione, sono il Piper Club<sup>143</sup>, il Deposito d'Arte Presente e il Teatro Stabile, tutti collocati a Torino; successivamente con lo svilupparsi di una visione di partecipazione collettiva all'evento culturale, gli artisti privilegeranno l'utilizzo delle strade come palcoscenico delle loro creazioni.



J. Kounellis, *Senza Titolo*, 1967

Nell'aprile 1967 Carla Lonzi intervista Giulio Paolini per la rivista "Collage", l'artista afferma di voler contribuire a realizzare, attraverso la sua opera, un impoverimento dell'arte. Due anni prima il critico teatrale polacco Jerzy Grotowski scrive *Verso un teatro povero*, testo critico, inerente all'ambiente teatrale, che teorizza l'eliminazione del superfluo, di cui la società contemporanea è intrisa, ed esprime la necessità di un ritorno all'utilizzo di materiali elementari. La proposta di Grotowski ipotizza l'abolizione del palcoscenico a favore di una maggiore estensione dello spazio scenico e conseguente compenetrazione tra arte e vita, dove l'attore diventa fulcro centrale dell'opera che

esprime attraverso la propria energia vitale. Queste posizioni innovative in ambito teatrale hanno indubbiamente contribuito allo sviluppo di una nuova riflessione artistica, soprattutto in Europa e in Italia dove il testo venne introdotto nel 1967 dal critico teatrale Edoardo Fadini. Tuttavia il testo di Grotowski non può essere considerato l'unica fonte d'ispirazione dell'arte povera, né responsabile della denominazione di questo importante movimento italiano.<sup>144</sup> Infatti, come sostiene Giovanni Lista, il concetto di "povertà" è qualcosa di intrinseco alla cultura italiana, un fattore antropologico la cui origine è da ricercare nelle radici francescane del nostro paese.<sup>145</sup> Il movimento dell'arte povera non nasce improvvisamente nel 1967 nelle pagine della rivista "Flash Art" dove Germano Celant pubblica il celebre testo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*. L'arte povera è il risultato di un processo artistico complesso, che vede l'origine nelle ricerche degli artisti italiani del dopoguerra, l'evoluzione delle loro riflessioni conduce direttamente al movimento poverista. Tra gli antecedenti vanno annoverati tre maestri dell'arte italiana: Lucio Fontana, Alberto Burri e Piero Manzoni, ognuno portatore di un'idea artistica innovatrice che contribuirà allo svolgersi dell'arte italiana. Fontana ha il grande merito di

<sup>143</sup> Il Piper Disco Club fu progettato a Torino negli anni Sessanta da Pietro Derossi, spazio d'incontro tra spettacolo e cultura, divenne ben presto un luogo di ritrovo degli artisti poveristi.

<sup>144</sup> Gli artisti "eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica, per approdare ad un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski, ci piace chiamare povera": G. CELANT, *Arte povera*, in *Arte povera – History and stories*, Mondadori, Milano 2011, pp. 30-33.

<sup>145</sup> Cfr. G. LISTA, *Arte povera*, Abscondita, Milano 2011, pp. 176-177.

stravolgere il mondo dell'arte contemporanea inserendo il concetto della spazialità all'interno dell'opera<sup>146</sup>, Burri introduce l'importanza della materia nel processo artistico<sup>147</sup>, una materialità sulla quale Manzoni opererà una serie di nuove sperimentazioni.

Le radici di una nuova forma d'arte ovviamente non sono da ricercare solo all'interno del nostro paese, esse provengono anche dall'ambiente culturale internazionale, per esempio l'ampliamento del supporto sul quale l'artista si trova ad operare va intravisto già in Jackson Pollock, che durante la realizzazione delle sue opere compie un'azione di fuoriuscita dalla tela. I contatti con il gruppo del Nouveau Réalisme di Pierre Restany, che gravita attorno al circuito delle gallerie d'arte del nord Italia, producono una maggior attenzione verso il rapporto con i materiali recuperabili. Ma soprattutto l'arte povera nasce come risposta al clima culturale degli anni Sessanta, assorbito completamente dall'arcobaleno di colori e icone del mondo pop americano. L'oggettività della pop art diventa spunto di riflessione per gli artisti poveristi, che stabiliscono il superamento di questa corrente d'oltreoceano attraverso una visione partecipativa alla vita reale.

Robert Rauschenberg, fiore all'occhiello del movimento americano, viene premiato alla Biennale d'Arte del 1964, ma le sue opere sono conosciute già da qualche anno prima in Italia. La pop art così



**G. Anselmo, *Senza Titolo*, 1969**

come il new dada vengono inizialmente accolti con entusiasmo nell'ambiente artistico torinese. Il nuovo movimento sembra dimostrare un contatto diretto con la realtà, ma ben presto ci si accorge che le opere pop si limitano a rappresentare la società riproducendo un vasto numero di immagini che gli artisti raccolgono dalla quotidianità, essi dunque registrano la realtà senza proporre alcun messaggio. La pop art rappresenta il compimento di una poetica votata alla fredda oggettività. Gli artisti europei agiscono in modo completamente differente, essi puntano invece ad un'azione sul reale in grado di scatenare un risveglio collettivo delle coscienze. L'operazione compiuta da Rauschenberg, Johns e Warhol rappresenta una sacralizzazione dell'oggetto senza mettere in discussione l'ambiente che lo

<sup>146</sup> "Fontana ha trasformato la gestualità del colore in una gestualità del dramma finale: il coltello contro questo muro. Fontana recuperava ancora qualche centimetro al di là del muro. Ciò che faceva era insieme performance e concetto. Ha capito che bisognava fermarsi davanti a questa azione e mettere a nudo il concetto spaziale. Fontana è stato il primo a usare, nell'arte, la parola concetto. Chiamava il suo quadro Concetto spaziale.": M. PISTOLETTO, in G. LISTA, *Arte povera...* op. cit., pp. 43-76.

<sup>147</sup> "Ciò che mi ha colpito in Burri è l'uso della materia, una materia che non avevo mai visto impiegare prima nell'arte. Si trattava di plastica, di tela di iuta; era cucita, non dipinta, era qualcosa di concreto, con una sorta di rilievo. Per me, c'era una tale verità in quelle opere, un legame così stretto con la vita che sembrava quasi un'ebollizione che all'improvviso sgorgasse da quella tela." Ibidem.

produce e che lo impone. La pop art americana e i suoi seguaci europei producono un'arte "ricca", dunque la risposta a questo atteggiamento artistico sarà un'arte povera.<sup>148</sup>

Compito degli artisti poveristi è infatti presentare la vita attraverso l'esaltazione di un'azione minima. Ma questa operazione non va confusa con un altro tipo di minimal art, ovvero con le sperimentazioni del gruppo di artisti delle *primary structures*. Al contrario, l'arte povera fugge da questo tipo di operazione perché la minimal art rappresenta l'estremizzazione del linguaggio pop. L'arte povera non si costituisce come linguaggio che si limita a riprodurre claustrofobicamente gli involucri della realtà; come sostengono gli artisti, essa è dentro la realtà, partecipa alla vita e ne è la massima espressione. La minimal art può essere considerata un cadavere da analizzare, mentre l'arte povera è *pura energia* e quindi *elementare vitalità*. Il limite del principale teorico, Celant, è stato il voler impostare l'arte povera attraverso la minimal art<sup>149</sup>, senza comprendere che la forza dei poveristi risiede proprio nel distanziarsi da questa corrente. Dal confronto/scontro con questo movimento l'arte italiana ottiene il rafforzamento della propria identità. Quando dalle pagine di "Artnews" Frank Stella e Donald Judd criticano apertamente i nuovi filoni di ricerca dell'arte europea, etichettando il nuovo fare artistico come neobarocco, portatore di un'arte confusa e complessa, gli artisti poveristi comprendono che è proprio questa la giusta direzione da prendere.<sup>150</sup> L'arte europea non può diventare portatrice di un modello del reale sterile, essa va impostata sui contrasti e sulla ricerca del conflitto.

---

<sup>148</sup> "Nel vuoto esistente tra arte e vita, il libero progettarsi dell'uomo, il legarsi, creativo, al ciclo evolutivo della vita per una affermazione del presente e del contingente. Là un'arte complessa, che mantiene in vita la "correatio" del mondo, col tentativo di conservare "l'uomo ben armato di fronte alla natura. Qui un'arte povera, impegnata con l'evento mentale e comportamentalistico, con la contingenza, con l'istorico, con la concezione antropologica, l'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. Al presente un'arte "ricca" ed involuta perché basata sull'immaginazione scientifica, sulle strutture altamente tecniche, sui momenti polisensibili, in cui il giudizio individuale si contrappone, imitando e mediando il reale, al reale stesso, con una prevaricazione dell'aspetto letterario su ciò che realmente si vuole. Alla convergenza tra arte ricca e vita, l'arte "povera", un esserci teso all'identificazione cosciente, reale=uguale, azione=azione, pensiero=pensiero, evento=evento, un'arte che predilige l'essenzialità informazionale, il comporre teso a spogliare l'immagine nella sua ambiguità e della convenzione che ha fatto dell'immagine la negazione di un concetto. Concetto che riemerge ora quale "deus ex machina" dinanzi alla macroscopica valorizzazione della rappresentazione e del *modus vivendi*, per un'affermazione della "civiltà dell'intelletto.": G. CELANT, *Arte povera*, in *Arte povera – History...* op. cit., pp. 48-57.

<sup>149</sup> "Negando il legame dell'arte povera con una cultura antropologica specificamente italiana, Celant condanna il movimento ad apparire come mera variante succedanea delle avanguardie americane da cui differirebbe unicamente per l'implicazione politica e sociale.": G. LISTA, *Arte povera...* op. cit., pp. 168-181.

<sup>150</sup> Come dichiara Celant durante un'intervista: "Tale dichiarazione suonò per noi ottusa e assurda, proprio perché in questi "difetti" abbiamo sempre trovato l'identità. Non interessava la linearità, ma "il conflitto come molla della storia". Capimmo i reciproci condizionamenti, formali e ideologici, quindi la differenza europea. Non spaventò essere disuguali, e siccome non si voleva emigrare per identificarsi con gli americani, la critica di Stella e di Judd risultò un ulteriore incentivo a distinguere il nostro fare per trovargli un territorio linguistico, autonomo e indipendente.": G. CELANT, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in G. CELANT, *Arte povera*, Giunti, Milano 2012, pp. 18-33.

Nell'aprile del 1966 viene realizzata, presso il Jewish Museum di New York, l'esposizione che dichiara la nascita della minimal art, ovvero "Primary structures: Younger American and British sculptors"<sup>151</sup>. L'Italia risponde due mesi dopo presentando alla galleria Sperone "Arte abitabile" dove il tema centrale, e in controtendenza rispetto alla minimal art, è la vitalità della creazione. A questa mostra partecipano Michelangelo Pistoletto che espone gli *Oggetti in meno* (1966), Alighiero Boetti, Gianni Piacentino e Piero Gilardi che partecipa con i celebri *Tappeti natura* (1965).

Anche se l'arte povera viene spesso fatta cronologicamente iniziare con la mostra alla galleria La



**Luciano Fabro, *In cubo*, 1967**

Bertesca di Genova, i suoi artisti hanno precedentemente esposto in vari collettivi. Due mostre che possono essere considerate come prologo alla nascita del movimento, oltre ad "Arte Abitabile", sono l'esposizione collettiva che si è svolta presso la galleria L'Attico di Roma nel giugno del 1967 dal titolo "Lo spazio degli elementi. Fuoco, immagine, acqua, terra" e, qualche mese più tardi, "Lo spazio dell'immagine" realizzata a Foligno. La mostra dell'Attico unisce artisti provenienti sia dalla capitale che dal nord Italia, vi espongono Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Gilardi, Pistoletto e Pino Pascali. Focalizzando l'attenzione sull'opera di quest'ultimo, possiamo dichiarare che l'esposizione presenta una sorta di ghiotta anticipazione della nuova poetica, Pascali infatti espone l'opera *1 metro cubo di terra e 2 metri cubi di terra* (1967). L'opera, realizzata ricoprendo di terra due cassoni cubici di compensato appesi al soffitto, suggella la nascita di questo nuovo movimento proponendo appunto un passo indietro grazie all'utilizzo di materiali primari, per progredire nella ricerca e ritornare a stabilire un legame tra arte e vita. Nel luglio dello stesso anno a Foligno vengono presentate altre opere dall'inconfondibile marchio poverista, ancora Pascali propone la sua interpretazione de *Il mare* (1967), una sequenza di vasche riempite di acqua colorata, mentre Luciano Fabro espone *In cubo*. L'opera di Fabro, realizzata nel 1966, è il primo habitat ricreato dall'artista. *In cubo* è costituito da una struttura in ferro ricoperta da tele bianche, l'artista invita il pubblico a fruirlo dall'interno, penetrandola e toccandone le pareti per stabilire un contatto con essa. In questo micro-spazio ritagliato nella realtà, l'uomo si dispone come il celebre uomo vitruviano, ne misura lo spazio diventando parte di esso. Unici punti di contatto con l'esterno sono il pavimento e i rumori "oltre la

<sup>151</sup> La mostra è curata da Kynaston McShine, tra gli artisti partecipanti sono presenti Anthony Caro, Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd.

tela". In questo gioco tra ambiente interno e esterno l'essere umano può sentirsi protetto come in un nido, ma al tempo stesso imprigionato e isolato dal resto della comunità e perciò all'interno di un incubo. Durante l'esposizione a Foligno, Celant parla per la prima volta del concetto di "Im-Spazio" (Immagine-Spazio), ovvero arte che, come abbiamo visto, invade concretamente e plasticamente lo spazio, diventandone parte e quindi stimolando un nuovo approccio da parte del pubblico. Il critico genovese, nel catalogo dell'esposizione, fa chiari riferimenti all'arte minimalista, presentata in mostra da Maurizio Calvesi, tuttavia se è vero che le opere degli artisti italiani seguono il superamento minimal dell'arte bidimensionale e invadono tridimensionalmente lo spazio espositivo, esse lo fanno per avvicinarsi alla vita reale, cercando di entrare in dialogo con essa, non presentandosi come scultura conclusa, ma in continuo divenire.

Siamo dunque arrivati all'autunno del 1967 quando Celant presenta presso la galleria La Bertesca l'esposizione "Arte Povera e Im-Spazio", dove nella sezione Arte Povera compaiono le opere di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini. Celant presenta l'evoluzione dell'espressione dei sei artisti: "il processo linguistico consiste nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre ai minimi termini, nell'impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi. Siamo in periodo di decultura. Cadono le convenzioni iconografiche e si sbriciolano i linguaggi simbolici e convenzionali. Così nelle arti visuali la realtà visiva e plastica è vista nel suo accadere e nel suo essere."<sup>152</sup> Dunque Kounellis espone *Carboniera* (1967), un'opera che si presenta per quello che è, ovvero una cassa di carbone, forse miccia o punto di partenza di un'altra opera dell'artista: *Fiore di fuoco* (1967), precedentemente presentata all'Attico. Pascali ripresenta *Il mare e 2 metri cubi di terra* (1967), dove una natura denudata viene osservata per ciò che è. Fabro in *Pavimento: tautologia* (1967) ricopre una porzione di pavimento piastrellato con della carta di giornale, sottolineando che "ogni esperienza che riguarda questo manufatto è limitata alla manutenzione". Boetti realizza *Catasta di legno* (1967) dimostrando di avere ben presente formalmente la lezione minimal, ma dichiarando anche una nuova metodologia di approccio all'opera: "La chiave formale e psicologica più adatta per penetrare il modello mentale rappresentato dalla catasta è l'esperienza percettiva individuale fine a se stessa."<sup>153</sup> Prini prosegue la conquista dello spazio con *Perimetro d'aria* (1967) dove attraverso un dispositivo sonoro e luminoso segnala ritmicamente i limiti dell'area della galleria. Infine Paolini elabora *Lo spazio* (1967), costruito da un sistema di otto piastrine di compensato bianco applicate alle pareti all'altezza dell'asse ottico.

Anche se minimal art e arte povera hanno dei punti in comune, l'operazione degli artisti italiani non si esaurisce nella pura oggettività, anzi, nasconde al suo interno dei chiari riferimenti culturali che dimostrano ancora una volta la presenza di un *forma mentis* tipica della tradizione artistica italiana.

---

<sup>152</sup> G. CELANT, *Arte povera*, in *Arte povera – History...* op. cit. pp.30-33.

<sup>153</sup> A. BOETTI, in *Arte povera - History...* op. cit., p. 30.

A seguito di questa esposizione viene pubblicato in "Flash Art" il celebre testo scritto da Celant *Arte povera: appunti per una guerriglia*. L'articolo si apre con la riflessione del critico in merito alle mutazioni compiute dall'essere umano all'interno della società nel corso dei secoli. Giunto alla modernità l'uomo non ricopre più un ruolo di primo piano, egli deve recitare il copione che il sistema gli ha assegnato limitando la sua libertà. L'arte, secondo Celant, intesa come "libero progettarsi dell'uomo" deve compiere una rivoluzione uscendo dal sistema, l'artista attua una scelta contraria alla "sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo dell'astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie)"<sup>154</sup> a favore di una essenzialità informazionale che nasce da "un intento pragmatico di liberazione e di non aggiunta di oggetti e idee al mondo." L'artista deve rifiutare il suo posto nella catena di montaggio del potere, denunciare la sua trasformazione in giullare di corte e fondare "un nuovo atteggiamento per ripossedere un reale dominio del nostro esserci" dove egli da sfruttato diventa guerrigliero. Da qui l'abolizione di ogni posizione categoriale per una focalizzazione su "gesti che non aggiungono nulla alla nostra colta percezione, che non si contrappongono come arte rispetto alla vita, che non portano alla frattura e alla creazione del doppio piano io e mondo, ma che vivono come gesti sociali a sé stanti, quali liberazioni formative e compositive, antisistematiche, tese all'identificazione uomo-mondo." È chiaro che il testo di presentazione del gruppo dell'arte povera risente del clima della fine degli anni Sessanta, Celant utilizza termini presenti nei fatti di cronaca contemporanea e trasla la carica sovversiva degli avvenimenti storici nel panorama dell'arte contemporanea italiana.

La sensazione di limitazione della libertà è chiaramente presente all'interno del circuito artistico, per questo il grido del gruppo di artisti rivela un chiaro carattere contestativo nel presentarsi come alternativa ad altri movimenti prodotti dalla società e capace di delineare un programma in controtendenza rispetto alle linee generali dell'arte dell'epoca.

Nel testo, oltre alle dichiarazioni teoriche, Celant presenta i "guerriglieri", un termine largamente utilizzato all'epoca, nel quale in realtà gli artisti non si riconoscono e che in seguito lo stesso Celant dichiarerà surreale. Egli nomina paladini della nuova ricerca, oltre a Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini, anche Pistoletto, Gilardi, Giovanni Anselmo, Piacentino, Mario Merz, e Gilberto Zorio. Il critico amplia dunque la rosa di artisti presenti nella prima mostra alla galleria genovese, dimostrando anche le difficoltà nello stabilire una linea univoca all'interno di un movimento così ampio. È essenziale infatti comprendere che l'arte povera è formata da più artisti che operano attraverso un nuovo metodo di fare arte, con materiali comuni e ricollegandosi a simili tematiche, ma ognuno mantiene la sua individualità all'interno del gruppo. Per comprendere meglio la varietà di presenze all'interno di un nucleo così vasto, basta notare che l'artista più anziano, Mario Merz, è nato nel 1925, mentre il più

---

<sup>154</sup> G. CELANT, *Arte povera: appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967.

giovane, Giuseppe Penone, nel 1947. Celant, ricercando sempre un comune denominatore per la coesione del gruppo, continuerà comunque a presentare gli artisti *in primis* come individui impegnati nella propria ricerca; nel manifesto presenta ogni singolo elemento attraverso una breve descrizione di poetica, senza nominarne le opere, così Paolini “sottolinea la presenza fisica dell’oggetto”, Pascali punta alla realizzazione di una sensazione che per Kounellis è il recupero di un gesto vitale. Mentre Gilardi lavora sulla concretizzazione della sua operosità, Fabro realizza “atti di possesso del reale”, Boetti “reinventa le invenzioni”...

Prima di arrivare al fatidico 1968, agli artisti poveristi si presenta l’occasione di partecipare ad un progetto ambizioso sviluppato da Daniela Palazzoli in collaborazione con le tre gallerie torinesi Il Punto, Sperone, Stein, l’evento si chiama “Con/temp/l’azione” (con il tempo l’azione).

Palazzoli vuole concentrare l’attenzione sulla trasformazione dell’arte da opera chiusa, conclusa e bidimensionale al recente passaggio di arte intesa come azione pragmatica, frutto di diverse esperienze convergenti e in continuo divenire. Come dichiara la curatrice: “L’arte è un’altra forma di attività. Essa è la funzione costitutiva dell’azione. Scopo dell’attività artistica non è (più) quello di rappresentare il mondo obiettivo dopo averne comprese le leggi (i valori), ma di valersi della conoscenza di tali leggi obiettive per un’attiva trasformazione (o quanto meno per un’attivazione dinamica) di esso.”<sup>155</sup> Tra gli artisti poveristi, per cui la processualità dell’opera d’arte è l’aspetto più importante del loro operare artistico, aderiscono all’iniziativa Anselmo, Boetti, Fabro, Merz, Piacentino, Zorio e Pistoletto. Quest’ultimo si presenta con una grande palla di carta di giornali che fa rotolare insieme a Maria Pioppi per la città lungo il percorso delle tre gallerie. L’azione viene ripresa da Ugo Nespolo nel filmato *Buongiorno Michelangelo*.

Il 1968 rappresenta un momento importante per l’Italia sia da un punto di vista sociale che culturale, gli artisti dell’arte povera realizzano due importanti mostre: la prima tra il 24 febbraio e il 15 marzo alla galleria De Foscherari di Bologna, la seconda tra il 4 e il 6 ottobre alla Rassegna di Arti Figurative di Amalfi. L’esposizione organizzata a Bologna, all’epoca definita “la capitale rossa”, rappresenta un momento cruciale nella definizione della poetica poverista, vi partecipano Anselmo, Boetti, Ceroli, Kounellis, Fabro, Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio, rispecchiando un’ampia volontà di adesione da parte degli artisti. L’impronta ideologica che Celant vuole imporre al gruppo di artisti svanisce proprio nel momento di presentazione delle loro opere. La filosofia della guerriglia sulla quale Celant imposta un punto in comune degli interventi artistici<sup>156</sup> non convince i critici bolognesi, molti dei quali schierati all’interno del PCI. Il problema è sempre lo stesso, cioè in base a quale metro di

<sup>155</sup> D. PALAZZOLI, *Con temp l’azione*, in *Arte povera - History...* op. cit., pp. 38-41.

<sup>156</sup> Barilli, nello stesso catalogo, auspica un vero rinnovamento del fare artistico, ma mette in guardia Celant proprio sul voler unificare il fare artistico di un gruppo così espanso e disomogeneo, avvertendo che “nessuno dovrà mai essere incoraggiato nella deleteria fiducia che l’attualità si concentri di volta in volta in una prospettiva unica.”: R. BARILLI, *Un informale tecnologico?*, in *Arte povera - History...* op. cit., pp. 58-61.

paragone si considera rivoluzionaria un'opera: entrambe le parti compiono un passo falso, Celant nel voler imporre l'etichetta rivoluzionaria a tutto il movimento e i critici "rossi" nel continuare a fare critica con i paraocchi, non comprendendo quali siano gli elementi che identificano un'opera d'arte come rivoluzionaria, ma continuando a utilizzare strumenti di giudizio incapaci di vedere la novità. Data la complessità degli interventi e l'importanza del momento di diffusione e affermazione del movimento in ambiente artistico, l'esposizione è seguita da un dibattito che viene poi pubblicato nel corso dell'anno nei "Quaderni De Foscherari". Basta leggere il titolo della raccolta per capire la pressione che ancora una volta viene esercitata sull'arte dall'ambiente politico, gli interventi sono infatti riportati nel volume "Povertà dell'arte", come se il banale gioco di richiami a Marx potesse racchiudere le considerazioni finali su un movimento artistico.

Nel catalogo della mostra bolognese Celant ribadisce alcuni concetti chiave dell'arte povera: per prima cosa l'opera d'arte non è statica, è in movimento, in quanto rispecchia una condizione di fluidità che coincide con il divenire del mondo. L'arte povera dunque non concentra l'attenzione sul risultato dell'opera, ma sul suo farsi, l'attenzione è posta sulla processualità dell'evento artistico. Inoltre essa non vuole presentarsi come mimesi della realtà, ma come realtà stessa, "l'arte povera non è infatti un'operare illustrativo e teorico - sostiene Celant - non ha come obiettivo il processo di neo rappresentazione dell'idea, ma è indirizzata a presentare il senso emergente ed il significato fattuale dell'immagine, come azione cosciente, si presenta lontana da qualsiasi apologia oggettuale ed iconica, è un'agire libero, quasi intuitivo, che relega la mimesi a fatto funzionale e secondario, i nuclei focali risultano l'idea e la legge generale."<sup>157</sup> Il critico prosegue dichiarando che "l'artista non è più qualcuno che recita una parte nella realtà, egli è realtà", Celant cita in particolare le ricerche di uno dei protagonisti del movimento, ovvero Michelangelo Pistoletto<sup>158</sup>. L'opera dell'artista torinese è basata su una profonda riflessione in merito al fare arte esprimendo il dramma della vita quotidiana, egli si interroga sulla necessità di andare oltre il muro della tela dipinta per affrontare la tridimensionalità dell'opera. I lavori di Pistoletto sono inizialmente autoritratti, attraverso l'opera l'artista dichiara di assumere "ogni proiezione drammatica esistenziale attraverso uno sguardo verso me stesso."<sup>159</sup> L'artista compie dunque un viaggio nella conoscenza di se stesso, in questa ricerca diventa necessario l'utilizzo di uno specchio dove riflettere la propria immagine per sdoppiare il proprio Io in reale e virtuale. Inizialmente i quadri di Pistoletto sono dipinti grazie all'utilizzo dello specchio, ma questo strumento non viene ancora inglobato nell'opera, la svolta nel suo percorso avviene quando l'artista vede se stesso emergere dallo sfondo nero del quadro, si vede riflesso mentre compie l'azione e acquista

---

<sup>157</sup> G. CELANT, *Arte povera*, in *Arte povera – History...*, op. cit., pp. 48-57.

<sup>158</sup> "Pistoletto inizia, con gli specchi, a ricostruire fenomenologicamente chi siamo e come siamo. La realtà entra nello specchio ed è la prima tappa per un rapporto globale tra arte e vita." Ibidem.

<sup>159</sup> M. PISTOLETTO, in G. LISTA, *Arte povera...* op. cit., pp. 44-76.

tridimensionalità. In quel momento comprende di aver compiuto un ulteriore passo avanti nella ricerca: egli ha introdotto il tempo nella tela, un tempo che poteva essere solo presente perché accadeva in quel momento. Dopo aver individuato questa nuova dimensione della tela, Pistoletto ha proseguito le ricerche con lo scopo di “rendere oggettiva la mia presenza, cioè l’atto esecutivo della mia presenza sotto forma di partecipazione reale alla virtualità.”<sup>160</sup> L’artista decide di non proporre l’immagine solitaria dello specchio, ma elabora una struttura dove il centro focale dell’opera resta l’essere umano. È in questo momento che entra in campo la fotografia. Egli comprende che deve lavorare per contrasti, ovvero presentare un’immagine che è passato simultaneamente a un’immagine che è presente. “La fotografia messa in uno specchio – sottolinea l’artista - è l’immagine che c’è sempre, diventa l’assoluto di ciò che è stato di fronte alla relatività di ciò che è presente. L’assoluto e il relativo sono allora i due opposti che si ritrovano nella stessa superficie.” La forza dei *Quadri specchianti* (1964) è costituita dalla convergenza di questi opposti: staticità/movimento, passato/presente, aspetti razionali/emozionali dell’animo umano, presenza/assenza. I primi *Quadri specchianti* nascono a inizio anni Sessanta e procurano a Pistoletto un contratto con Ileana Sonnabend, e di conseguenza un contatto con Leo Castelli, che in quel momento presenta gli artisti pop americani nella sua galleria parigina; dunque in qualche modo l’artista viene erroneamente inserito nel gruppo pop. La struttura di queste celebri opere è realizzata attraverso la sovrapposizione di una fotografia serigrafata su una lastra di acciaio inossidabile levigato a specchio.

Intervistato da Giovanni Lista in merito alla trasformazione del suo quadro in una finestra dalla quale scrutare il mondo, l’artista risponde che più che di una finestra si tratta “di una porta che ruota attorno alla figura umana.” Con Pistoletto attraversiamo l’opera, entriamo e usciamo dallo specchio. L’immagine fotografica posta nello specchio è sulla soglia, come un velo che lega realtà e altra dimensione, né interna, né esterna. Avviene una sostituzione tra artista e spettatore, ora siamo noi a completare l’opera, e per questo ne siamo attivamente corresponsabili.

I *Quadri specchianti* rappresentano la fluidità del presente, il continuo divenire del mondo, l’opera vive in una dimensione sempre presente, attuale e diversa, è in continuo svolgimento. Molto spesso la critica ha ricollegato l’opera di Pistoletto all’antico mito di Narciso, soprattutto la realizzazione dei *Pozzi* (1966, opere con fondo specchiante), tuttavia come sostiene Boatto “il narcisismo di Pistoletto non è di complicità, ma di estraneità, dove l’uomo non si vede soltanto estraneo, ma si vede nell’atto di vedersi estraniato.”<sup>161</sup> Lo sporgersi e vedere il mondo nel pozzo comporta un rischio di allontanamento nel proprio io riflesso, ma in questo caso il vedersi implica anche l’atto di vedere se stesso con il proprio peso, volume, corpo inserito in uno spazio, è essere al mondo.

---

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> A. BOATTO, *Pistoletto: dentro / fuori lo specchio*, Fantini, Roma 1969, pp. 7-22.

Secondo l'analisi di Celant l'artista "vuole vivere e presentare al tempo stesso il presente, non aspira più ad avere il mondo come modello od oggetto da riflettere, necessita invece di essere nel mondo e sentirne il movimento e le vicende. Non intende legarsi a un unico gesto, ma vuole comprometersi in ogni azione per dimostrare come vivere sia "sentire l'irripetibilità di ogni istante"<sup>162</sup>. Il passaggio successivo nell'opera di Pistoletto rappresenta proprio questo continuo rinnovarsi e porsi in discussione, nel 1967 l'artista pubblica *Le ultime parole famose*, un testo nel quale egli esprime il bisogno di proseguire la ricerca per non cristallizzarsi in un unico stile artistico: "Nel mio nuovo lavoro ogni prodotto nasce da uno stimolo immediato dell'intelletto, ma non ha nessun carattere di definizione, giustificazione o risposta. 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 una risposta."<sup>163</sup>

La presentazione degli *Oggetti in meno*<sup>164</sup> (1965) presso l'atelier dell'artista, scatena un vasto dibattito su questi argomenti, perché queste opere rappresentano un rifiuto contro qualsiasi etichettatura dell'operare artistico e un atteggiamento di denuncia nei confronti della mercificazione dell'arte. Attraverso questi interventi, che nascono come necessità, Pistoletto elimina la fissità del linguaggio: "l'uniformità del linguaggio, dell'espressione, dello stile, cioè la bestia nera dell'artista, ciò che gli impone di attenersi a una sola configurazione."<sup>165</sup>

Gli *Oggetti in meno* si presentano al pubblico per quello che sono, l'artista ironizza sul titolo sostenendo che "una cosa in meno significa che non ho più bisogno di farla" e in seguito aggiunge: "Li ho chiamati *Oggetti in meno* perché secondo me ogni azione che uno fa è una liberazione da una necessità. In questo senso una cosa fatta è una cosa in meno, considerandola energia spesa, uscita, consumata."<sup>166</sup> Come accennato, la prima esposizione di queste opere avviene nel 1966 presso lo studio dell'artista, poi nello stesso anno vengono presentate alla galleria La Bertesca. L'atelier è il luogo di produzione dell'azione creativa, è il centro di propulsione di varie iniziative, anche di tipo collettivo. Nel 1967 Pistoletto svuota questo spazio personale di tutti i suoi lavori precedenti e vi posiziona al centro una pietra su cui campeggia la scritta *1967*, la materia si pone in rapporto con lo spazio e con il tempo, dichiara la sua reale presenza. Nelle opere degli artisti poveristi è chiaramente visibile ciò che Celant identifica come "regressione dell'immagine allo stadio preiconografico", un ritorno all'elemento primario dove "Il processo linguistico consiste nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre e nell'impoverire le azioni e i segni

---

<sup>162</sup> G. CELANT, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969, pp. 75-83

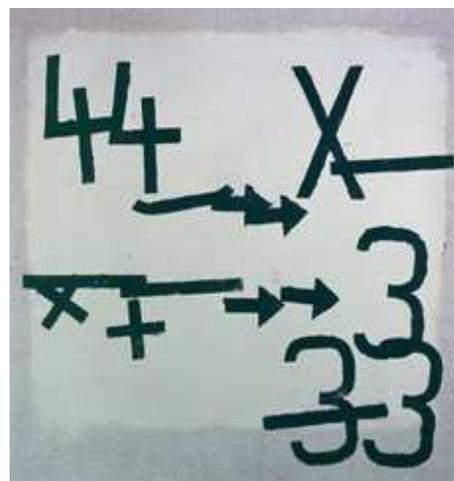
<sup>163</sup> M. PISTOLETTO, *Le ultime parole famose*, Piana, Torino 1967, p. 33.

<sup>164</sup> Gli *Oggetti in meno* sono degli oggetti comuni realizzati dall'artista, per esempio una rosa, un tavolo con piramide verde, una lampada a luce di mercurio, una palla di giornali pressati, una serie di lampadine...

<sup>165</sup> M. PISTOLETTO, in G. LISTA, *Arte povera...* op. cit., pp.43- 76.

<sup>166</sup> M. PISTOLETTO, in A. BOATTO, *Pistoletto...* op. cit., p. 76.

creativi per sottrarli a ogni scolastica concettuale. Si rinuncia alla complicazione semantica, si focalizza non più l'ambiguità del reale, ma la sua univocità. Si elimina dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione, "abitudine" linguistica, per approdare a una totale osmosi tra processo vitale e mentale. Un'identificazione uomo/natura che non ha più il fine teologico del narrator-narratum medievale, ma un intento pragmatico. Una denotazione che è identificazione totale tra "re-invenzione ed invenzione". Quasi una riscoperta della tautologia estetica, il mare è acqua, una stanza è un perimetro d'aria, il cotone è cotone, il mondo è un insieme impercettibile di nazioni, l'angolo è la convergenza di tre coordinate, il pavimento è una porzione di mattonelle, la vita è una serie di azioni... il momento di "presa di possesso" della realtà, diventa così un fatto poetico che nel momento di offrirsi



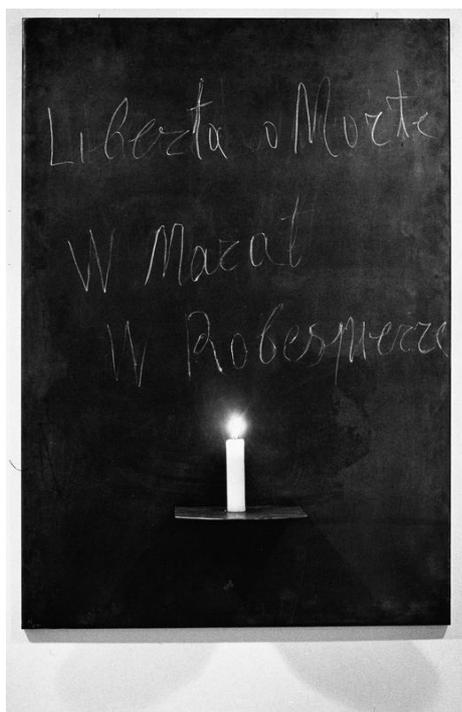
J. Kounellis, *Alfabeto*, 1959-66

e di essere offerto, modifica il nostro modo di essere e di comunicare, ci rende dunque "soddisfatti nel mondo, anziché tragicamente insoddisfatti" attraverso la liberazione e la proiezione."<sup>167</sup> Un approccio riflessivo - poetico nei confronti del mondo è l'opera di Jannis Kounellis. Il linguaggio dell'artista di origine greca è costituito da un insieme di segni difficili da decifrare perché racchiudono al loro interno una storia, o meglio, un mito da conoscere per poterli interpretare. Tra il 1959 e il 1966 l'artista crea un suo *Alfabeto* personale, sommando numeri, segni e parole tratte dalla realtà della città romana. Nella performance realizzata alla galleria La Tartaruga nel 1960 egli sembra l'unico a possedere le chiavi interpretative di questo mondo, egli riproduce i segni sulle pareti bardato con uno strano mantello e cappello che a loro volta richiamano questo particolare alfabeto. Questi codici non fanno parte di un gioco infantile, al contrario sono il linguaggio della realtà di cui l'artista possiede le chiavi interpretative. Nel 1969 Kounellis realizza la sua prima installazione presso la galleria L'Attico, assemblando pezzi organici (*Sentimenti*) con materiali inorganici (*Strutture*). La sala della galleria è occupata da otto lastre di ferro, l'artista pianta dei cactus sulla terra disposta negli intervalli tra gli elementi artificiali. Lungo una delle pareti Kounellis installa una lastra di metallo con trespole dove presenta un vero pappagallo, accanto delle lastre in acciaio comprimono un rettangolo di cotone. L'artista non fornisce spiegazioni in merito all'opera, egli invita lo spettatore a parteciparvi utilizzando la galleria come con trespole dove presenta un vero pappagallo, accanto delle lastre in acciaio comprimono un rettangolo di cotone. L'artista non fornisce spiegazioni in merito all'opera, egli invita lo spettatore a parteciparvi utilizzando la galleria come un palcoscenico. L'installazione che ha reso celebre Kounellis è *Senza titolo (12 cavalli)*, presentata all'Attico sempre

<sup>167</sup> G. CELANT, *Arte povera, in Arte povera – History...* op.cit., pp. 48-57.

nel 1969. L'artista posiziona all'interno della galleria, il cui spazio viene ampliato per l'occasione, cavalli di diverse razze legati alle pareti tramite briglia e anello di ferro. Gli animali restano in galleria per tre giorni, un tempo ridotto, ma quanto basta per far scoppiare una polemica all'interno dell'ambiente artistico. L'artista infatti non giustifica la scelta dei cavalli perché richiamano un'iconografia artistica precisa o perché essi sono il simbolo per eccellenza dell'energia, Kounellis esponendo un'opera invendibile pone a tutti la questione del ruolo di una galleria d'arte. In questo caso cosa è diventato L'Attico? È ancora una galleria o è una stalla? E come può essere galleria se l'opera nega qualsiasi aspetto economico? La galleria quindi è galleria in quanto tramite tra mercato e arte o è galleria in quanto polo di diffusione delle idee artistiche emergenti? Queste domande dimostrano l'estrema attualità dell'intervento di Kounellis non solo nel periodo in cui lo realizza, ma anche negli anni Duemila.

L'opera dell'artista, come abbiamo compreso, approfondisce la tematica del contrasto tra elementi, esemplare è *Senza titolo* (1969) dove dei mucchietti di caffè sono contenuti in una serie di piccole mensole di metallo disposte una sopra l'altra e appese al soffitto. In questa opera possiamo scorgere tutta la mediterraneità dell'artista, nella presenza di un elemento forte come il caffè che smaterializza nell'aria il suo profumo rivelando la sua presenza. Le lastre sospese di metallo richiamano, inoltre, l'immagine dei porti, luogo di scarico e carico merci, e qui probabilmente l'artista ha inserito un riferimento biografico immaginando di abbandonare la sala del museo di arte moderna di Napoli per tornare alla sua terra d'origine. Questo materiale legato ai ricordi personali si ripresenta nel momento in cui Kounellis viene invitato a partecipare alla mostra-evento di Harald Szeemann alla Kunsthalle di



J. Kounellis, *Senza Titolo*, 1969

Berna. Il materiale che deve costituire l'opera è bloccato alla dogana, ma viene immediatamente recuperato dall'artista nel mercato di città, egli può così esporre dei sacchi contenenti riso, cereali, legumi, caffè, dimostrando ancora una volta come la potenza dell'arte sia infinita, come da un sacco di alimenti si



J. Kounellis, *Tragedie civili*, 1975

possano sprigionare milioni di ricordi, sensazioni e immagini. L'artista attraverso delle opere dalla struttura semplice tratta di tutti i temi della vita, compresi gli avvenimenti sociali.

Nel 1969 espone *Senza titolo*, una lavagna d'acciaio sulla quale ricopia i versi sintetizzati delle rivoluzioni mondiali: "Libertà o morte – w Marat – w Robespierre", davanti alle scritte pone una candela accesa. Il lume rappresenta la fragilità delle idee e la loro difficoltà a persistere nel proprio tempo, la fiamma prima o poi si spegnerà e le scritte scompariranno. Questa è un'opera che parla anche della fragilità dell'uomo, delle sue scelte, della difficoltà dello stare al mondo, soprattutto quando non si sa quale direzione prendere e alla fine ci si ritrova intrappolati in un ambiente dal quale non si può più uscire perché la porta è ostruita da un ammasso di pietre (*Senza titolo* 1969). Preludio di *Tragedie civili* (1975) dove un cappotto e un cappello restano abbandonati su un attaccapanni all'interno di una stanza dorata, la cui preziosità invece di rassicurare, amplifica il senso di angoscia. Kounellis ha il dono del poeta, attraverso le sue opere ci dona dei momenti ad alta intensità lirica che invitano alla riflessione.

Un diverso tipo di "intensità" caratterizza l'opera di Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio e Pierpaolo Calzolari. Questi artisti poveristi compiono un'azione diretta sulla materia, essi la manipolano e trasformano il potenziale energetico del supporto in pura ed elementare espressione di vita. Il lavoro Anselmo si realizza attorno a due aspetti: il primo legato allo studio delle forze geo-fisiche della natura, ad esempio la forza gravitazionale, il secondo centrato sulle forze lavoro che ne determinano l'origine. L'energia è qualcosa di presente ma invisibile, sembra dire l'artista, o meglio, è

visibile solo tramite gli effetti che produce. Le opere degli



di

**G. Anselmo, *Torsione*, 1968**



**G. Anselmo, *Direzione*, 1969**

anni 1965-1969 sottopongono i materiali a una forza di tensione per visualizzare questa forza che contengono. Per esempio in *Torsione* (1968) Anselmo espone l'energia contenuta nel processo di massima torsione di un tessuto di fustagno al quale è fissata una sbarra di ferro. L'artista in questo momento vede condensata tutta la tensione di questo sforzo elementare, che viene trasmessa al suo corpo nel momento della creazione. Invece in

*Direzione* (1969) la forza naturale si manifesta all'interno della dura pietra, supporto per l'occasione modellato a preistorica freccia, dove l'artista colloca una piccola bussola con l'ago magnetico che subisce l'influenza dei poli, orientandosi verso il Nord. La tematica della forza di gravità si trova spesso nelle opere poveriste, l'idea di gravità è interessante perché coinvolge il concetto di equilibrio, stabilità e convivenza tra elementi differenti, tutti termini traslabili in una discussione sulla realtà sociale dell'epoca. Attraverso le opere di Anselmo l'individuo diventa parte di una situazione di energia, l'artista descrive così l'intervento realizzato in *Senza titolo* (1968): "I use electricity because it is energy. Electrical energy as such can be dangerous and has to be kept under control. I made a work with electricity in which I separated the two poles, negative and positive, with the help of two pieces of stone. When standing in front of this work the viewer had the possibility of choosing between life and death."<sup>168</sup> L'artista invita lo spettatore a compiere una scelta davanti alle sue opere, sottolineando che si tratta di realtà e non di rappresentazione, un mondo in cui l'uomo è libero di decidere in merito alle proprie azioni.

Il lavoro di Zorio è molto simile alle ricerche compiute da Anselmo, entrambi studiano i rapporti tra elementi costitutivi dell'opera e la loro trasformazione nel corso del tempo. Secondo gli storici



**Zorio, *Tenda*, 1967**

americani questa visione del tempo è tipicamente europea: "Italian artists were the only ones who were able to come together and chorally assume a vision differentiated from and independent of the American ideology. Their vision is deeply anchored in their own historical reality, profound linked to a European attitude that has always had a sense of time... these same artists, moreover, continue to pursue this relationship to time and to participate in the temporal flux as analysis of life and reality."<sup>169</sup>

L'opera che Anselmo espone per la prima volta a Torino alla galleria Sperone, *Trespole* (1969), rappresenta un salto indietro nel tempo; egli posiziona una mensola di pietra su una parete della sala espositiva a una certa altezza dal pavimento, solitamente poco superiore all'altezza dello sguardo dello spettatore, sopra vi pone acqua, pane e

<sup>168</sup> G. ANSELMO, in *Esperienze degli anni '60-'80: arte concettuale, arte povera, costruttivista, arte cinetica nella collezione della Banca commerciale italiana a Francoforte*, Allemandi & co., Torino 1992, p. 56.

<sup>169</sup> C. MAYER-STOLL, *Calzolari*, in *Che fare? Arte povera – The historic years*, catalogo della mostra a cura di F. MALSCH, C. MATER-STOLL, V. PERO (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2010, pp. 10-18.

zucchero, come se quell'oggetto fosse il luogo di ristoro di alcuni animali. L'artista immagina il luogo in cui è collocata la galleria milioni di anni prima e quindi identifica la sala espositiva con un bosco. In questo caso Anselmo ricostruisce un frammento di passato, dimostrando la fluidità con la quale le opere possono muoversi tra le epoche. Ma per l'arte povera non è importante l'attimo, ma la sequenza di attimi, ovvero il processo di evoluzione dell'opera. Anselmo spiega: "Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere."<sup>170</sup> L'opera *Respiro* (1969) va colta proprio in questa dinamica di evoluzione temporale, altrimenti non si riuscirebbe a capire cosa intenda l'artista con il titolo, infatti l'opera è costruita in modo che una spugna collocata tra due blocchi di ferro si dilati e si restringa nel corso del tempo, in base alla temperatura dell'ambiente circostante che agisce sulla materia solida. Gilberto Zorio progetta delle strutture artistiche più complesse, dove gli elementi naturali o artificiali realizzano attraverso una metamorfosi. La prima personale dell'artista si svolge alla galleria Sperone nel 1967, tra le opere esposte compare *Tenda* (1967) composta da una struttura in metallo ricoperta da un telone blu. Come la maggior parte delle opere dei poveristi, *Tenda* va fruita nel corso del tempo: sulla sommità della tela viene posta dell'acqua salata che viene progressivamente assorbita dal telone, producendo un alone bianco che permane come marchio dell'evento. Come sostiene Trini: "Zorio vede la massa come energia"<sup>171</sup>, l'artista scopre la tensione tra gli elementi, ma riesce a contenerla, egli svela l'energia in potenza. Un'altra costante delle creazioni artistiche di Zorio è la presenza della parola, in ogni sua espressione: scritta, detta, immaginata. L'artista gioca con i termini, li trasforma, li fonde, gli dona nuovo significato e li distrugge. In *Per purificare le parole* (1969) Zorio crea un'installazione che produce una tripla azione e coinvolge lo spettatore, egli deve pronunciare delle parole all'interno di un tubo circolare che in seguito prende fuoco, in questo modo la parola, prima pensata, poi detta si trasforma. "Si tratta di una proposta aperta alla parola – dichiara l'artista - la parola del locutore, che si concentra nell'universo privato dell'opera, recipiente dell'alcool, diventa, dopo aver attraversato il filtro, confusa, offuscata. La parola è indistinta, ma fisicamente e chimicamente pura."<sup>172</sup> Zorio compie un'azione simile a quella di Anselmo, egli vuole trasformare qualcosa di invisibile in visibile, vuole lasciarne traccia. Il suo *modus operandi* è molto suggestivo, ha un forte impatto visivo grazie alla costruzione scenica e alla teatralità dell'azione svolta. Una teatralità che spesso sconfinava nell'elemento alchemico "vi è un parallelismo evidente fra la dimensione esistenziale, come irripetibile e incomunicabile esperienza personale, e il magico processo conoscitivo dell'esoterismo alchemico."<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> G. ANSELMO, in G. CELANT, *Coerenza in coerenza: dall'arte povera al 1984*, Mondadori, Milano 1984, p. 8.

<sup>171</sup> T. TRINI, *Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio 1967-1984*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica), Panini, Modena 1985, p. 179.

<sup>172</sup> G. ZORIO, in *Gilberto Zorio ... op. cit.*, p. 8.

<sup>173</sup> D. ECCHER, *La solenne necessità della tragedia*, in *Gilberto Zorio*, Catalogo mostra (Trento, galleria civica) Hopefulmonster, Torino 1996, pp. 8-11.

Tra il 1968 e il 1971 utilizza le parole come se fossero immagini, egli realizza *Odio*, *Confine* e *Fluidità radicale*. Nel 1968 l'artista abbraccia una scure e scolpisce con forza su una parete la parola *Odio*, l'anno dopo compone la stessa parola con una fune, la poggia su un blocco di piombo e la batte con un martello in modo da lasciarne la traccia sulla dura materia.

Infine nel 1972 il potere mentale della parola diventa la forza di un concetto espresso sulla propria pelle, nel lato sinistro della fronte dell'artista compare un marchio, sulla pelle resta impressa la parola *Odio*. L'opera di Zorio parla di violenza e solitudine, esprime il dramma dell'individuo che si accorge di essere solo al mondo, ma la reazione non è auto compatimento o pura disperazione, l'espressione dell'artista ritratto nella foto non dimostra dolore fisico, ma un dolore più profondo, nello spirito.



Secondo Danilo Eccher “ciò che risulta determinante è la riflessione teorica sul ruolo dell'opera d'arte, la sua collocazione nel processo di consapevolezza del pensiero.”<sup>174</sup> L'odio è legato alla solitudine esibita in questo dramma silenzioso. L'opera mostra la sua dimensione tragica, in bilico tra l'abbandono all'oscurità e la consapevolezza dell'individualità eroica. Apprendere la propria solitudine non è certamente un compiacimento, ma l'artista invita a riflettere sulla situazione per mostrare la propria unicità. Il riscatto, suggerisce Zorio, è da ricercare nella dimensione poetica. *Confine* (1970-71) è stata realizzata scrivendo sulla parete questa parola con un pennarello bianco fosforescente, di modo che essa può essere vista solo a luce spenta, mentre non viene notata in una stanza illuminata. Il confine a cui l'artista fa

### G. Zorio, *Odio*, 1972

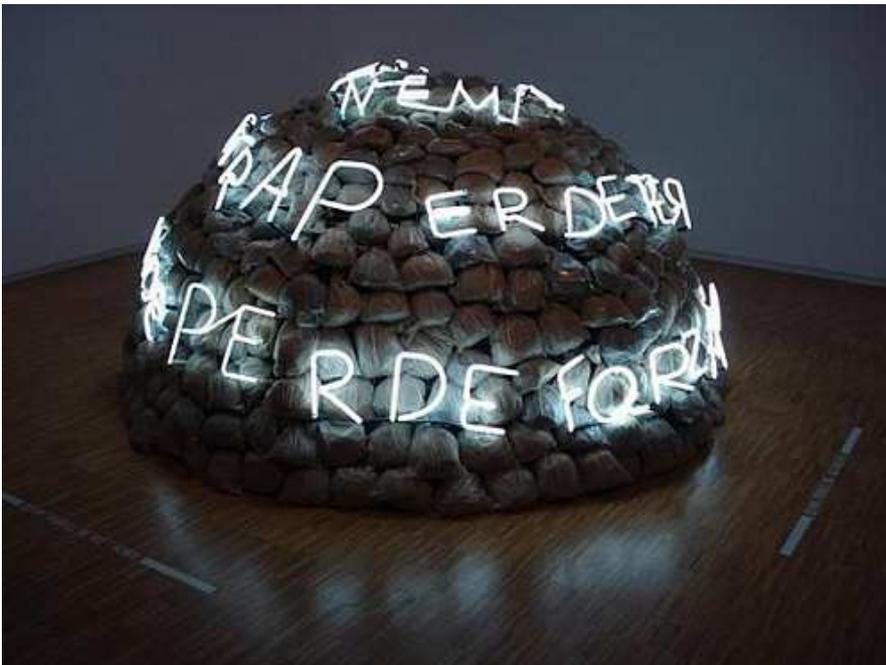
riferimento è un concetto astratto come reale, esso rappresenta le limitazioni sia fisiche che psichiche dell'individuo. Nelle opere di Zorio il “riconoscimento di se è essenzialmente una conquista etica e dunque una scelta politica.”<sup>175</sup> Mario Merz è l'artista, all'interno del gruppo, che più si ricollega all'idea del legame tra arte e politica ipotizzato da Celant all'inizio



<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> Ibidem.

dell'esperienza poverista. Nelle opere della fine degli anni Sessanta l'artista riflette sulle tematiche sociali, vincolando il proprio discorso artistico a argomenti discussi all'epoca. Nel 1968 presenta *Sitin*, un chiaro riferimento alla pratica comune di lotta civile non violenta, il lavoro consiste nel far colare della cera in una struttura di metallo a maglie larghe, per poi posizionare sopra al materiale deformabile un tubo a neon, modellato per formare la scritta "Sitin". L'opera viene esposta alla mostra "Prospect 68" alla kunsthalle di Dusseldorf nel 1968, in un momento di grandi tensioni sociali che percorrono l'Europa. L'artista sembra invitare a compiere un'azione su questo materiale molle, a produrre un'impronta, un segno del proprio passaggio e dell'essere al mondo. Inizia a sperimentare con il neon già a metà anni Sessanta, una delle prime opere in cui impiega questo materiale è *Bottiglia e neon* (1966-67), che viene esposta alla galleria Sperone nel 1968 durante la mostra personale dell'artista, insieme ad altri oggetti simili come *Impermeabile e Ombrello* (entrambi del 1967). Attraverso questo assemblaggio l'artista punta a distruggere la funzionalità dell'oggetto di partenza, stravolgendone il significato, per instillare all'interno di un oggetto quotidiano la forza energetica rappresentata dal neon. Il 1969 è l'anno in cui espone alla galleria L'Attico *Che fare?* Celebre opera formata da tubi metallici, vetro, rami e stucco. Di questa installazione esistono varie versioni: nella prima Merz immerge le parole in un pentolino colmo di cera che nel corso del tempo si scioglie, in seguito, sia ad Amsterdam che



**M. Merz, *Igloo Giap*, 1968**

presso la galleria romana, utilizza terra, olio e stucco colorato per formulare il dilemma. Accanto alla scritta sul muro è presente una bocchetta d'acqua che perde il liquido in continuazione. Egli gioca con il doppio senso del rubinetto che perde e il titolo dell'opera, il quale fa riferimento a uno scritto di Lenin del 1902: "*Che fare*" appunto. Dal 1972 l'artista approfondisce la sua ricerca utilizzando la serie di numeri di

Fibonacci, in *1,2,3,5,8,13,21,34,55 uomini hanno mangiato* egli presenta 9 fotografie in bianco e nero scattate dall'amico Gianfranco Gorgoni all'interno di una mensa in una fabbrica napoletana. Le foto, esposte alla mostra di Amsterdam corredate da un sistema a neon, offrono una riflessione sul concetto di individuo singolo e di rapporto con la collettività.

Nella sequenza di Fibonacci, l'artista individua la chiave per comprendere i processi di crescita e sviluppo della realtà organica. Questo studio dell'evoluzione delle forme organiche è ben presente nella serie *Igloo*, il primo *Igloo* fu realizzato nel 1968 e esposto per la prima volta al Deposito d'Arte di Torino. Questa forma rappresenta la scoperta di un oggetto dai connotati antropologici, una sorta di proiezione tridimensionale della spirale vitale teorizzata dall'artista. La struttura base resta identica nel corso del tempo, ciò che cambia sono gli elementi che costituiscono l'opera: la volta viene ricoperta con vari materiali, l'interno può essere trasparente o impenetrabile. L'opera originaria (*Igloo di Giap* - 1968) è costituita da una struttura in ferro sulla quale poggiano dei sacchi di terra, sopra questa copertura l'artista posiziona la celebre frase, scritta a neon, e erroneamente attribuita al generale vietnamita Giap: "se il nemico si concentra perde territorio, se si disperde perde potere". Merz dichiara: "l'osservazione di Giap è numerica. Il nemico può essere rappresentato come un numero di uomini in uno spazio, se gli uomini si raggruppano lasciano lo spazio libero alle altre forze, se si disperdono perdono ogni forza d'urto."<sup>176</sup> Questa particolare forma rappresenta l'essere vivente, sembra un corpo che racchiude al suo interno un'incredibile forza energetica. L'igloo fa parte di quelle forme semplici che accomunano la ricerca di Merz, è una forma elementare all'interno della mente dell'artista, è una casa, un luogo di rifugio per l'essere umano, e quindi rappresenta una protezione e al tempo stesso una



**P. Pascali, *Bachi da setola*, 1968**

condizione di insicurezza vissuta nella realtà. Lo spettatore ruotando attorno all'opera per leggerne il messaggio ricrea egli stesso una spirale, entrando così a far parte di un movimento di eterno ritorno.

Il 1968 rappresenta un anno importante per il movimento dell'arte povera perché vede la scomparsa di Pino Pascali, a causa di un incidente motociclistico, e la comparsa di Giuseppe Penone che nel mese di marzo inaugura la prima personale allo spazio del Deposito di Torino.

<sup>176</sup> M. MERZ, in G. CELANT, *Arte povera...* op. cit., pp. 96-104.

La potenza critica e dissacratoria nei confronti dei valori ufficiali della società danno vita ai “combine” di Pascali. Opere che ingigantiscono dettagli di immagini mnemonicamente stimolanti, oggetti usciti da capolavori surrealisti che piombano nelle sale delle gallerie, riempiono lo spazio con la loro presenza e si offrono liberamente allo spettatore. “Un’operazione – come ammette Celant – che mira alla dissacrazione dell’aura.”<sup>177</sup>



**P. Pascali, *La gravida*, 1964**

Pascali è attratto da ogni immagine che preleva dalla realtà, negli anni Sessanta produce decine di opere che ripropongono desideri collettivi. Nel 1964 realizza i *Monumenti di Roma*, un assaggio dell’immagine turistica della città eterna, i miti “volgari” della romanità sono alla portata di tutti.

In seguito prorompe nella produzione di Pascali la tematica erotica dove il centro dell’opera è la donna con tutti i suoi attributi: *Gli idoli anatomici*, rappresentano grandi sculture di busti, labbra, seni tradotti in un linguaggio molto simile a quello pubblicitario. L’opera *Labbra rosse* (1964) fu esposta nella prima personale dell’artista presso la galleria La Tartaruga a Roma. Il 1965 è il momento degli animali, strutture in legno ricoperte di tela, emblemi del mito dell’infanzia quando nel proprio giardino vivevano giraffe, rinoceronti, elefanti. Dello stesso anno sono anche *Gli strumenti*

*bellici: Lanciamissili Uncle Tom, Cannone “Bella Ciao”, Missile Colomba della Pace...* copie esatte di armi incapaci di funzionare perché giocattoli, oltretutto assemblate con pezzi di materiali di scarto, espressione di una dimensione pacifista dell’opera. Nel 1968 Pascali muore, nello stesso anno aveva progettato con grande entusiasmo la sua sala personale alla XXXIV Biennale d’Arte di Venezia, dove esponeva, dopo tutte le polemiche nate a seguito della contestazione della Biennale, le note *Pelo* e *Contropleo* (entrambe 1968). Come disse Palma Bucarelli, principale sostenitrice di Pascali, nell’anno della retrospettiva dell’artista scomparso alla Galleria d’Arte Moderna di Roma (maggio 1969): “a volergli dare un soprannome, a Pascali, si potrebbe chiamarlo Dettofatto. Ma la società dei consumi, che vive sull’inganno pubblicitario, non desidera affatto che tutto il detto si faccia. Ci mancherebbe altro che le parole diventassero cose.”<sup>178</sup>

L’arrivo di Penone, in questo momento così importante per l’affermazione del movimento, contribuisce a portare nuove idee e a



**P. Pascali, *Pinne di Pescecane*, 1967**

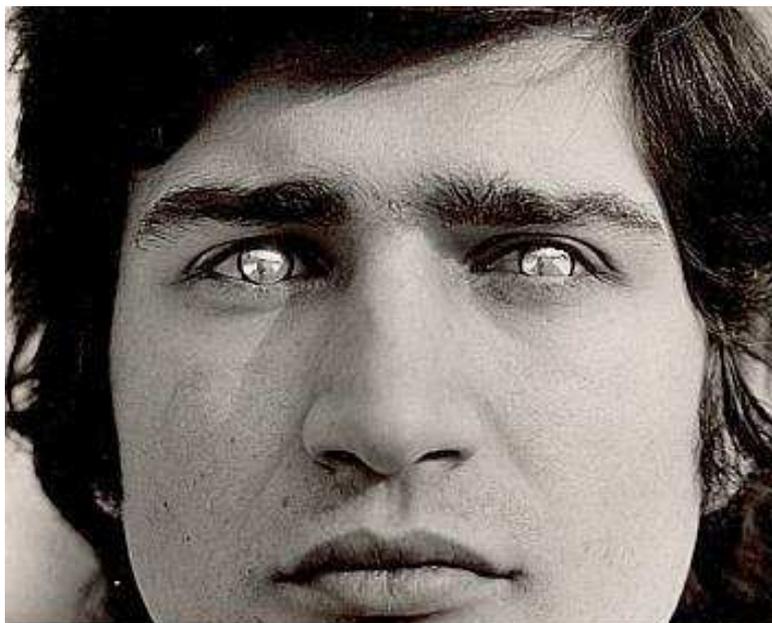
<sup>177</sup> G. CELANT, *Arte dall’Italia...* op. cit., pp. 131- 132.

<sup>178</sup> P. BUCARELLI, in M. V. MARINI CLARELLI, *Il mare ecc. Pascali e la galleria Nazionale d’Arte Moderna*, catalogo mostra ( Roma, GNAM), Electa, Milano 2005, p. 14.

introdurre l'importante tematica del rapporto tra elementi organici e inorganici. Il giovane artista agisce sulla natura e concepisce un'opera dinamica, che si completa nel corso del tempo grazie all'interazione tra elemento naturale e elemento esterno inserito nel contesto organico dall'artista. Penone struttura la sua ricerca artistica da un punto di vista pragmatico, egli ricerca un contatto diretto tra uomo e elementi naturali, un ritorno alla condizione primitiva, in controtendenza rispetto all'arte dei primi anni Sessanta. Insieme al gruppo dell'arte povera sviluppa una poetica fondata su materiali comuni e facilmente reperibili, soprattutto organici. Il suo lavoro scultoreo si esprime attraverso un gesto elementare e calcolato: egli tocca un organismo e lo modifica dal momento in cui si genera questa prima relazione. Le opere dell'artista non si svolgono completamente davanti ai nostri occhi, necessitano di svilupparsi nel tempo per mostrare il valore dell'intervento. Nel 1968 Penone compie una serie di azioni denominate *Alpi Marittime*, nel bosco di Garessio, città d'origine dell'artista. Egli vuole lasciare una traccia di sé nella materia e nello spazio, il suo rapporto con il supporto è soprattutto tattile. In *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, una delle azioni svolte a Garessio, Penone tocca un albero in un punto preciso e poi blocca questo momento nell'eternità ricreando in ferro la forma della sua mano attorno al fusto. Questo contatto avrà una diretta conseguenza con lo sviluppo dell'essere vivente, infatti in quel punto l'albero non riuscirà a crescere. Penone non crea l'opera partendo da zero, egli compie interventi di modifica su opere già presenti per fargli acquisire nuovi significati. L'artista decide di intervenire sull'albero perché questo organismo è un modello ideale di scultura, infatti la pianta è in grado di memorizzare i gesti della sua vita durante la crescita. Nell'intervento *La mia altezza, la larghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello* l'azione consiste nel posizionare sul letto di un ruscello (sempre a Garessio) una struttura rettangolare delle stesse dimensioni del corpo dell'artista, l'acqua continuerà il suo corso attraversando questo corpo artificiale, ma sarà costretta a subire questa modifica di percorso. La documentazione fotografica relativa a questi sei interventi, gli altri quattro sono: *Ho intrecciato tre alberi. L'albero ricorderà il contatto. Albero, filo, zinco di piombo. Crescendo innalzerà la rete* viene esposta al Deposito di Torino nel 1968 e in seguito alla galleria Sperone (1969). Una delle opere più celebri di Penone è *Rovesciare gli occhi* (1970), una fotografia che ritrae il viso dell'artista con addosso delle lenti a contatto specchianti, così mentre noi possiamo vedere il mondo riflesso nei suoi occhi, Penone invece non vede niente. Creata inizialmente come opera fotografica da Paolo Mussat Sartor per essere stampata in una tiratura di esemplari limitati, in seguito questa performance viene eseguita agli "Incontri internazionali d'Arte" a Roma nel 1971. Le lenti indossate da Penone rappresentano concretamente il confine esistente tra interno e esterno. Daniela Lancioni privilegia un'interpretazione spirituale, per cui chiudere gli occhi serve a proiettare la visione dentro di sé, nella propria interiorità, cioè riflettere su un altro modo di vedere. In realtà Penone sostiene che chiudere gli occhi serve a definire il corpo come scultura. In *Svolgere la propria pelle* (1970) il

corpo dell'artista è ancora il protagonista dell'opera, Penone vuole documentare la propria forma attraverso la ripresa fotografica, egli realizza decine di immagini fotografando un pezzo di vetro appoggiato sulla propria pelle in diverse parti del corpo. L'opera finale consiste nel riassemblare queste decine di fotografie per creare una mappatura personale del proprio corpo.

Nell'estate del 1968 il gruppo dell'arte povera viene invitato da Marcello Rumma a partecipare alla rassegna di arti figurative che si svolge nello spazio degli arsenali della città di Amalfi, per l'occasione intitolata "Arte povera + azioni povere".<sup>179</sup> Partecipa a questo evento l'intero gruppo, per la sezione "Arte povera": Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Zorio. Per la sezione "Azioni povere": Anne-Marie Boetti, Riccardo Camoni, Jan Dibb



**G. Penone, *Rovesciare gli occhi*, 1970**

ets, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Richard Long, Ger Van Elk e i Guitti dello Zoo. Gli interventi che vengono realizzati in questa occasione segnano il momento più alto di coesione tra gli artisti poveristi. Essi ribadiscono con maggiore efficacia l'importanza della processualità nel loro fare artistico, l'opera d'arte e la vita si svolgono entrambe nel corso del tempo, il fatto artistico diviene azione in divenire.

L'opera si trasforma, e interagisce con gli elementi che la costituiscono, non è

statica e il percorso mutativo che compie è più importante del risultato conclusivo. Van Elk ad esempio disegna un cerchio sul pavimento che in seguito ricopre di vinavil, poi raccoglie i rifiuti che trova tutti intorno e li getta all'interno della forma geometrica. Lista agisce di notte scoprendo una luce a neon insabbiata precedentemente da lui in riva al mare. Dibbets snoda sott'acqua una linea bianca di 10 metri che dall'alto si percepisce come una forma distorta. Camoni calpesta un rettangolo di sabbia mentre Icaro ricrea lo spigolo sbrecciato di una casa.

Altro elemento chiave di questa manifestazione è la partecipazione del pubblico, che viene coinvolto nell'esperienza dell'opera e ne diventa parte, intervenendo anche a modificarla. Long va in piazza a

<sup>179</sup> Nella descrizione del catalogo è riportato: "ad Amalfi nei giorni 4, 5, 6 ottobre, in occasione della RA3 organizzata dal Centro Studi Colautti di Salerno, l'arte povera, le azioni povere, la critica repressiva, la profezia di una società estetica sono stati i temi dell'o.d.g.": *Arte povera + azioni povere. III Rassegna di Arti Figurative*, catalogo della mostra a cura di G. CELANT (Amalfi- Arsenali dell'antica Repubblica), Centro Studi Colautti, Salerno 1969, p. 10.

stringere la mano ai passanti e poi installa un'asta bianca di 4 metri di altezza sulla collina di Amalfi. Anne-Marie Boetti crea una zattera precaria in polistirolo che una volta abbandonata viene riutilizzata dai bagnanti per giocare. Marotta costruisce con delle balle di fieno un giardino all'italiana, che installa al centro della piazza principale e viene occupato dai passanti. Tra le opere compare *Direzione* (1967) di Fabro, *Vedova blu* (1968) di Pascali e *Mappamondo* (1968) di Pistoletto. Partecipa all'evento anche Marisa Merz, moglie di Mario Merz. L'artista entra a far parte del gruppo dell'arte povera molto presto, tra le sue prime opere compare *Senza titolo* (1966). L'installazione è formata da strisce di alluminio unite tra loro a formare strutture tubolari da appendere al soffitto. L'opera è esposta nel 1967 alla prima personale dell'artista presso la Galleria Sperone e in seguito al Piper Club di Torino, anche se probabilmente il cerchio di artisti più vicini alla Merz vide l'opera nello studio dell'artista, dove era solita esporre le sue opere. Lo spettatore, una volta messo davanti all'opera, compie un tentativo di



riconoscimento delle sagome: sono mostri, animali marini? E da dove provengono? Forse non sono altro che la proiezione del nostro inconscio, sembra voler suggerire l'artista.

Nel lavoro della Merz si può intravedere la presenza di una forte identità femminile congiunta alla tematica del conflitto, che può svilupparsi a livello privato e a livello pubblico. L'artista crea l'opera *Senza titolo* (1967) arrotolando delle coperte di lana e in seguito trasporta queste sculture

**Marisa Merz, *Senza titolo*, 1967**

morbide in luoghi diversi; creando molteplici situazioni di contrasto, le colloca nelle sale espositive di una galleria, in riva al mare o sulle spalle, Mario Merz. In un celebre scatto della rassegna di Amalfi poggia sul bagnasciuga un'altra scultura nota: *Scarpette* (1968), realizzata intrecciando dei fili di nylon, il risultato esprime la perfezione del lavoro quanto la fragilità di questo involucro.

Gli oggetti che Marisa Merz realizza sono molto spesso di piccole dimensioni, sembrano racchiudere al loro interno un segreto, sono piccoli scrigni personali, frammenti di realtà autentica. Le opere a maglia di rame o di nylon sono inoltre inserite delicatamente nell'ambiente in cui vengono esposte, la luce le attraversa e le assorbe. La poetica della Merz è costruita attorno a questo processo di svelamento della sfera privata al pubblico, l'artista espone il proprio Io e non ha paura di essere vista.<sup>180</sup>

<sup>180</sup> Cfr. G. CELANT, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 167-170.

Il 5 ottobre i Guitti dello *Zoo*, formato da Pistoletto, Pioppi, Colnaghi, Martin e Ableo, presentano al pubblico lo spettacolo *L'uomo ammaestrato*, un invito a riprendere possesso del proprio corpo, gli attori forniscono al pubblico un sovrappollamento di immagini attraverso l'elementarità del gesto. Lo *Zoo* è un collettivo teatrale che unisce attori non professionisti attorno alla figura di Pistoletto, nel 1967 presenta il primo spettacolo "*La fine di Pistoletto*" a Torino.

Il teatro, nell'epoca del *Living Theatre* è concepito come mezzo per conoscere la realtà e quindi in grado di liberarla. Anche il teatro può essere uno specchio dove il mondo si riflette, come sostiene Boatto: "dalla parete il suo intervento (di Pistoletto) scende ora ad investire e a modificare l'intero ambiente dove ci agiamo."<sup>181</sup> Se nei primi lavori è lo specchio a indagare la realtà, ora siamo noi che attraverso il teatro la spiamo. Pistoletto non si pone come artefice degli spettacoli dello *Zoo*, lui è lì per far scaturire l'evento che in seguito si realizza in modo autonomo. Caratteristiche di questo nuovo teatro sono, oltre all'improvvisazione, l'utilizzo di diversi materiali, l'elemento di sorpresa e la discontinuità delle azioni, il partecipare individuale di ogni singolo artista all'interno di una collettività. Del resto il nome del gruppo significa proprio questo: "chi è lo spettatore? L'animale che lo guarda o noi che lo guardiamo?"

Oltre alla presenza degli artisti, ad Amalfi arrivano anche molti critici interessati a comprendere questo nuovo fenomeno artistico in continua fase di rinnovamento, tra gli intellettuali presenti compaiono Filiberto Menna, Gillo Dorfles, Pietro Bonfiglioli, Bonito Oliva, Angelo Trimarco, Tommaso Trini. A conclusione della manifestazione i critici vengono invitati da Rumma a pubblicare nel catalogo un loro intervento che documenti quanto si è svolto ad Amalfi. Nel testo scritto da Bonito Oliva, il critico individua chiaramente le linee progettuali della nuova arte, che si presenta in netto contrasto con la società. Egli parla di un movimento del fare come soluzione all'impero dell'oggetto, l'artista deve agire in piena libertà captando dal mondo qualsiasi immagine o materiale per proporre una umanizzazione del soggetto, ormai persa nella società dei consumi. Perché "all'artista interessa la necessità di recuperare una nozione dell'umano individuale, dove confluiscono non solo le aspettative mentali, ma anche quelle elementari e biologiche. Il movimento del fare è quello che conta, un movimento che anima le cariche vitali ma represses nell'individuo. Questi oggetti antirepressivi innescano un meccanismo di liberazione che nell'artista è la possibilità di disporre oltre qualsiasi specifico linguistico, e nello spettatore è la trasmissione di un processo formativo incentivo di vitalità."<sup>182</sup> Gli artisti devono compiere quel passaggio all'interno della società, dove il ruolo centrale dell'oggetto consumato viene scalzato dal suo piedistallo per far acquisire maggior importanza al soggetto formato. La ricerca estetica della forma dell'opera non si realizza più in termini di appetibilità del mercato, la forma viene depurata da tutti i suoi orpelli e presentata nella sua semplicità povera ma carica di senso con lo scopo di proporre una

<sup>181</sup> A. BOATTO, *Pistoletto...* op. cit., p. 96.

<sup>182</sup> A. BONITO OLIVA, *Contro la solitudine degli oggetti*, in *Arte povera + azioni povere...* op. cit., pp. 69-72.

nuova visione dell'uomo. In questo accadimento estetico l'artista può far intervenire qualsiasi materiale o gesto, compreso il proprio corpo. "il corpo diventa un campo di potenzialità assoluta", avviene una compenetrazione dei piani per cui il corpo dell'artista agisce seguendo le proprie istanze mentali, non solo, il corpo individuale recupera la propria coscienza attraverso la connessione con il corpo collettivo. Il testo di Celant condivide il pensiero di Bonito Oliva in merito alla necessità di porre un chiaro rifiuto alla continua creazione di oggetti che imprigionano il pensiero e le sensazioni, il modo di operare deve essere modificato "non più pensare e fissare, percepire e presentare, sentire e bloccare al tempo stesso la sensazione materializzandola in un oggetto che aggiunga energia al sistema, ma agire e togliere energia, mescolandosi alla realtà, attraverso il proprio corpo e la propria dimensione mentale, sino all'annullamento totale."<sup>183</sup> Celant sottolinea l'evoluzione compiuta dal gruppo rispetto ai primi anni del movimento (1966/1967), quando la ricerca dell'artista coincideva nel procedere secondo i binari paralleli di arte e vita, cercando un punto di contatto e mediazione. Ora l'attenzione è posta tutta sull'azione, l'operato artistico non ammette più la sua estensione oggettuale, è azione immediata e dunque sottratta alla strumentalizzazione. Di conseguenza anche l'agire critico si trasforma in agire libero ed eversivo, dove l'atteggiamento dell'intellettuale da critico-estetico diventa critico-politico con lo scopo di eliminare la controproducente divisione classista del lavoro. Ancora una volta Celant utilizza termini politici, parlando di "una nuova destinazione dell'azione idetico-pratica per una accelerazione dei punti di crisi e di attrito."

Tra i testi più interessanti all'interno del catalogo vi è la documentazione dell'evento offerta da Gilardi<sup>184</sup>, l'artista espone chiaramente lo svolgimento della manifestazione, accennando anche i piccoli particolari che possono sfuggire nel caos di un evento e rilevando l'atmosfera che si respira ad Amalfi. L'operazione di coinvolgimento del pubblico poteva dirsi riuscita, fatto non di poco conto dato che questa era la prima vera manifestazione "pubblica" dell'arte povera. Gli artisti hanno però perso l'occasione buona, visto che ad Amalfi non era presente la figura del gallerista e dunque mancava tutto l'aspetto economico e mercantile dell'arte, per creare insieme un momento artistico collettivo. Secondo Gilardi gli artisti non sono riusciti a produrre un'opera collettiva per vari motivi: a causa della presenza deviante di fotografi e televisione, dell'eccessiva differenziazione tra le opere-oggetto e le opere-azione degli artisti presenti, inoltre per la rigidità dei dibattiti critici, molto probabilmente provocata in parte dal boicottaggio della manifestazione ad opera dell'élite culturale romana.

L'intervento di Enrico Boarini e Bonfiglioli dichiara fallimentare il tentativo di Celant di creare un movimento artistico contestatario parallelo a quello studentesco. Secondo l'analisi dei critici, l'unico modo per l'artista di costituirsi come contropotere è attraverso la negazione di se stesso.<sup>185</sup> Menna, al

---

<sup>183</sup> G. CELANT, *Azione povera*, in *Arte povera + azioni povere...* op. cit., pp.12-15.

<sup>184</sup> Cfr. P. GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, in *Arte povera + azioni povere...* op. cit., pp. 79-82.

<sup>185</sup> Cfr. V. BOARINI, P. BONFIGLIOLI, *Il ritorno del rimosso*, in *Arte povera + azioni povere...* op. cit., pp. 58-65.

contrario, accoglie favorevolmente l'operato dei giovani artisti, perché secondo lui il coinvolgimento dello spettatore, attraverso la creazione di strutture e ambienti, coincide con un ritorno della dimensione utopica nell'arte. L'operazione degli artisti presenti ad Amalfi viene definita dal critico un'*arte di entusiasmo* "dove arte e vita si fondono per dare luogo a una compenetrazione diffusa ed intensa, il cui nome può essere, semplicemente, intelligenza."<sup>186</sup>

Nel 1969 l'arte povera ottiene un riconoscimento internazionale. Celant programma da tempo l'espansione del movimento al di là dei confini nazionali e l'occasione si presenta quando conosce Harald Szeemann. Ma prima della mostra a Berna, gli artisti vengono invitati a esporre le loro opere ad Amsterdam, presso lo Stedelijk Museum, nell'esposizione "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" curata da Wim Beeren. Durante questo evento le opere dei poveristi compaiono accanto ai giovani postminimalisti: Carl Andre, Joseph Beuys, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra e Robert Smithson. Nello stesso periodo si svolge alla Kunsthalle di Berna l'esposizione che diventerà un mito nella storia dell'arte contemporanea, cioè "When Attitudes Become Form", curata da Harald Szeemann. L'evento vuole presentare definitivamente le nuove correnti artistiche nate nel corso degli anni Sessanta, dunque i movimenti che hanno rifiutato l'arte a loro precedente per elaborare un nuovo linguaggio artistico. Dato che le due mostre si svolgono entrambe nel periodo primaverile, gli artisti poveristi vi partecipano in contemporanea, dimostrando la volontà dell'arte italiana di espandersi internazionalmente. Szeemann presenta la rassegna come un punto d'incontro tra artisti della nuova generazione: "Gli artisti di questa mostra non sono autori di oggetti bensì cercano la libertà dall'oggetto, ampliandone in questo modo i significati e, raggiungono uno status importante al di là dei confini dell'oggetto stesso. Vogliono che il processo artistico resti visibile anche nel prodotto finale, nella mostra stessa. È tipico che la massa del corpo, la forza del movimento umano giochino un ruolo molto importante per questi artisti, formando il *nuovo alfabeto per corpo e materia*. Opere, concetti, processi, situazioni, informazioni sono le *forme* che riflettono questi atteggiamenti artistici. Sono *forme* che non sono scaturite da idee figurative preconcepite, bensì dall'esperienza dello svolgersi dello stesso processo artistico... Quindi il significato di quest'arte sta nel fatto che un'intera generazione di artisti intende far diventare *la natura dell'arte e dell'artista*, attraverso un processo naturale, *forma*."<sup>187</sup>

L'intenso programma di divulgazione della poetica poverista prosegue l'anno successivo, con la partecipazione del gruppo all'esposizione di Lucerna "Processi di pensiero visualizzati: Junge Italienische Avantgarde" curata da Jean Christophe Ammann. Sempre nello stesso anno avviene l'incontro tra arte povera e land art, pianificato da Celant in "Conceptual art- arte povera – land art" alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Modena e Torino. È proprio in questo clima di mondializzazione del

---

<sup>186</sup> F. MENNA, *Un'arte di entusiasmo*, in *Arte povera + azioni povere...* op. cit., pp. 85-88.

<sup>187</sup> H. SZEEMANN, *Sulla mostra (Quando attitudini diventano forma)*, in *Arte povera in collezione*, catalogo della mostra a cura di I. GIANNELLI (Torino, Castello di Rivoli), Charta, 2000, pp. 39-41.

movimento che si sviluppano dissensi interni al gruppo, peraltro da sempre presenti, di conseguenza gli artisti più vicini a una tradizione culturale mediterranea iniziano a distaccarsi dalla corrente. Tra questi soprattutto Paolini che da anni compie una ricerca sui processi di creazione dell'opera d'arte. Il 1967-68 è il biennio in cui le ricerche artistiche dell'artista si concentrano sullo studio dell'arte passata. Egli presenta alla galleria De Nieubourg due opere che riflettono sul rapporto tra autore-opera-spettatore. In *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*<sup>188</sup> (1967), il celebre ritratto dipinto dall'artista veneto viene riprodotto in foto e applicato sulla tela, grazie a questa semplice operazione Paolini produce una duplice inversione del ruolo dei protagonisti. Infatti colui che compie l'azione non è più l'artista, ma il giovane ritratto; inoltre, se l'artista è colui su cui punta lo sguardo il soggetto, se ne deduce che noi siamo diventati l'artista. L'opera viene esposta nella galleria milanese insieme a *Raphael Urbinas MDIIII* (1968), un rettangolo di tela che riproduce un dettaglio dell'opera *Lo sposalizio della vergine* (1504) di Raffaello. Paolini nelle sue opere riflette non solo sui rapporti tra creatore e creazione artistica, ma è interessato a approfondire i metodi e gli strumenti che creano l'evento.

Italo Calvino, nella prefazione al libro dell'artista "*Idem*", descrive così l'operazione compiuta dal pittore: "il pittore compie degli sforzi per arrivare a una impersonalità assoluta, in cui l'io individuale dell'artista si azzerava per identificarsi nell'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato. Egli impersonifica la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore,"<sup>189</sup> L'analisi dei meccanismi di costituzione dell'opera è ben presente



**G. Paolini, *Elegia*, 1969**

quando nel 1969 l'artista realizza l'opera *Vedo (La decifrazione del mio campo visivo)* all'interno della galleria Notizie, l'azione presenta Paolini che ricopre la tela di puntini distanziati tra loro in base alla massima apertura del campo visivo.

Il 1965 è l'anno in cui l'artista si occupa dei rapporti tra spazio e opera, l'anno in cui entra in contatto con Lonzi, la quale individua chiaramente

i punti focali della logica operativa di Paolini: "essere pittore per Paolini significa indagare i

possibili rapporti fra se e il quadro, riaffrontare il problema di un'attività nel momento stesso in cui viene concepita. Nel suo lavoro Paolini manifesta un'attitudine all'intelligenza creativa che non si

<sup>188</sup> Paolini aggiunge una nota al titolo: "la ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro."

<sup>189</sup> I. CALVINO, *La squadratura*, in G. PAOLINI, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, p. x.

esercita nell'elaborare immagini o forme plastiche, ma nel mettere a nudo i moventi e i modi che sono alla base del fatto artistico.”<sup>190</sup>

Nel proseguire sempre più in profondità l'analisi del rapporto tra opera e autore emerge chiaramente una divisione di fondo, una impossibile fusione delle due entità, come sostiene Rachele Ferrario: “per Paolini la distanza tra l'immaginazione dell'artista autore e il risultato delle sue immagini resta spesso incolmabile e comunque sempre in evoluzione e non legato al fenomeno in cui appare. ‘Io non sono il quadro’ ci dice l'artista per esprimere l'impossibilità che un'opera si compia e che invece è sempre in divenire, aperta a nuove circostanze.”<sup>191</sup>

Il concetto è chiaro se si osserva la tela fotografica *Delfo* (1965) dove l'autore viene ripreso da Franco Aschieri, mentre è posizionato dietro al telaio di un quadro a braccia conserte, in un atteggiamento di rifiuto del proprio ruolo, il protagonista dell'opera in questo caso è il telaio. Paolini definisce la sua opera, in generale, “per estensione una fotografia”, perché anche quando il supporto non è fotografico, è il modo in cui l'artista invita a fruire e percepire l'opera che è fotografico. *Diaframma 8* è un'opera fotografica che si completa nel tempo, nata nel 1965 viene riproposta e rielaborata nel 1967. La metodologia con cui si svolge l'opera resta invariata, ovvero l'artista viene ripreso mentre passeggia per la città di Torino con una tela in mano, ma mentre la prima volta la tela è bianca, in seguito la tela presenta l'immagine dell'azione compiuta dall'artista due anni prima. Anche in questo caso la ripresa dell'opera da parte di Aschieri e il contatto tra tela e artista suggeriscono un'illusoria coincidenza tra le due identità, come in *1421965* (1965), dove Paolini è immortalato di spalle nell'atto di abbracciare la tela. Come abbiamo visto Paolini indaga sia lo spazio che il tempo dell'opera, nel 1969, quando viene invitato da Luciano Caramel a partecipare a “Campo Urbano”, sta compiendo uno studio sulla memoria, per questo la sua installazione sarà uno



striscione con la scritta dipinta nel 1911 nell'*Autoritratto* di **G. Paolini, *Delfo*, 1965**

Giorgio De Chirico: “Et.quid.amabo.nisi.aenigma.est?”. L'anno dopo, alla Biennale di Venezia, presenta una sola opera: *Elegia* (1969), frammento dell'occhio destro del *David* di Michelangelo, dove nella pupilla inserisce un frammento di specchio. *Elegia* rappresenta il

<sup>190</sup> C. LONZI, in G. CELANT, *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada), Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 161-162.

<sup>191</sup> R. FERRARIO, *Giulio Paolini – un viaggio a distanza -*, Nomos, Busto Arsizio 2009, pp. 39-41.

risultato definitivo: la scultura, copia di una statua rinascimentale che a sua volta è copia di una statua classica, è l'Opera per eccellenza.

L'arte povera, nonostante alcuni dissidi interni, è riuscita a mantenere una certa coesione di gruppo nel periodo che ho esaminato. L'unico caso di drastica cesura operata tra artista e movimento è rappresentato da Piero Gilardi. La figura di questo artista è molto importante perchè egli ha rappresentato, insieme a Pistoletto, il collegamento tra arte povera e ambiente artistico internazionale<sup>192</sup>. Gilardi espone le sue opere presso la galleria Sonnabend, raggiungendo la consacrazione con i *Tappeti natura* (1965). Attraverso queste opere l'artista ricrea un habitat naturale di zolle di terra, sassi di fiume, onde del mare, attraverso una tecnica impeccabile che inganna lo spettatore. Gilardi modella il materiale fino a trasformarlo in morbidi tappeti che si possono arrotolare e srotolare dove si vuole. I *tappeti natura* hanno un incredibile successo, ma proprio quando l'artista ha raggiunto il plauso internazionale, Gilardi decide di compiere una scelta drastica abbandonando il circuito delle gallerie d'arte. Inizialmente l'artista tenta di proporre delle forme di collettivi artistici autogestiti per liberare l'arte dal "giogo" del circuito mercantile. Quando si accorge dell'impossibilità di realizzare questo progetto, egli



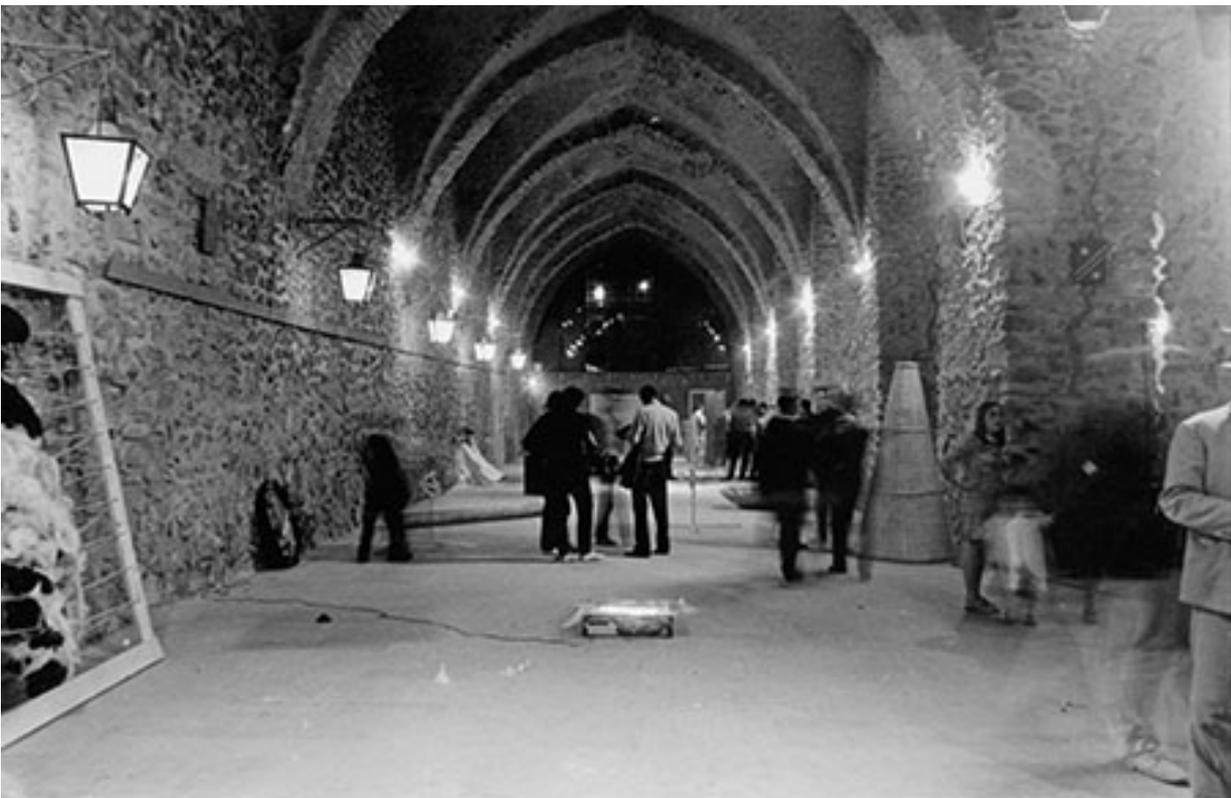
**P. Gilardi, *Tappeti Natura*, 1966**

decide di mettere se stesso e le sue capacità al servizio delle lotte sociali e sviluppa, insieme ad alcuni amici, il progetto degli *atelier populaire*. Questi laboratori, simili a quelli sorti durante la primavera francese, lavorano a stretto contatto con le realtà sociali dell'epoca. Purtroppo il lavoro artistico si riduce a mera propaganda, perdendo dunque la carica innovativa presente in un'arte libera da condizionamenti di partito. Lo stesso Gilardi ammette le difficoltà con la quale l'artista è costretto a vivere le sue contraddizioni, la partecipazione alle *lotte spontanee e anticapitalistiche* "è una scelta giusta da un punto di vista soggettivo - dichiara

l'artista – ma contraddittoria dal punto di vista oggettivo. Infatti se è chiaro che gli intellettuali devono unirsi ai proletari nella lotta di classe, non è invece chiaro come un artista in questa fase della lotta di classe possa contribuire allo sviluppo della lotta di classe in quanto artista."<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Il Walker Art Center di Minneapolis realizza una personale di Pistoletto nel 1966, l'artista presenta al pubblico americano i suoi *Quadri Specchianti*, ottenendo un immediato successo. Cosa che non avvenne per Zorio e Anselmo quando furono presentati alla mostra "9 at Castelli". Gilardi, oltre ai contatti con Ileana Sonnabend, realizzò un viaggio negli Stati Uniti per conoscere le realtà artistiche emergenti e, una volta tornato, consigliò a sperone di invitare a esporre nella sua galleria gli artisti Serra, Nauman e Keith Sonnier. Cfr. N. CULLINAN, *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*, in *Il confine evanescente: arte italiana 1960-2010*, catalogo della mostra a cura di G. GUERCIO, A. MATTIROLLO, (Roma, MAXXI), Electa, Milano 2010, pp.225-257.

La spinta rivoluzionaria va progressivamente affievolendosi, anche negli artisti poveristi si avverte questo momento di riflusso degli ideali collettivi all'interno di sé. Dall'inizio degli anni Settanta gli artisti recuperano una ricerca più personale, ognuno prosegue il proprio lavoro sviluppando processi e tematiche differenti. Celant, che comprende questo momento di passaggio, decide di dichiarare concluso il movimento dell'arte povera, pubblicando in "Domus" nel 1971 un testo "in cui - come spiega il critico - affermavo che l'etichetta *arte povera* doveva dissolversi affinché ognuno potesse assumere la propria singolarità."<sup>194</sup>



**“Arte povera + azioni povere”, Amalfi 1969**

---

<sup>193</sup> P. GILARDI, in C. CASERO, *L'arte relazionale di Piero Gilardi*, in "Titolo", n.52, anno 17, 2007, pp. 42-44.

<sup>194</sup> G. CELANT, *Senza titolo*, in "Domus", n. 496, marzo 1971.

## Conclusioni

Nell'immaginario collettivo il Sessantotto rappresenta un mito. La fotografia, ripresa nel maggio francese, di una giovane donna che sventola una bandiera seduta sulle spalle di un amico, riassume nella nostra mente tutte le proteste e rivendicazioni dell'epoca. Gli anni della contestazione si presentano, infatti, come un flusso continuo di immagini, dal ricordo di Nanni Balestrini che trascrive sulle pareti della galleria La Tartaruga le frasi degli studenti della Sorbona, ai reportage dei giornali dell'epoca sulla battaglia di Valle Giulia, fanno tutte parte della medesima *costellazione simbolica*. In quel periodo la forza delle immagini risiede nella capacità di mostrare qualcosa oltre la dimensione visiva, è collegata a un significato più profondo, ingloba dentro di sé una serie di discussioni, argomentazioni, proposte. Purtroppo questa facoltà è stata in qualche modo perduta nella contemporaneità, dove l'inarrestabile moltiplicazione dell'icona è inversamente proporzionale alla sua perdita di significato. Lo scorrere continuo delle immagini nei video e nei computer e l'accelerazione dei rapporti conoscitivi tra individui ha creato una fluidità e superficialità nelle relazioni tra cose e persone che definirei controproducente. È una sorta di contraltare a quella fluidità di idee, metodi e sperimentazioni a cui puntava l'arte degli anni Sessanta<sup>195</sup>, che rischia di trasformare l'era della comunicazione nel periodo dell'incomunicabilità. Uno dei parametri della crisi della società attuale va individuato nell'assenza di una figura che è sempre stata il motore della cultura all'interno della società, ovvero l'intellettuale. In una recente intervista Asor Rosa denuncia questo silenzio culturale: "Bisogna chiedersi se siamo dinanzi alla



**Maggio 1968, Parigi**

liquidazione delle forme tradizionali della cultura intellettuale o all'esaurimento della funzione dell'intellettuale *tout court*. Io propenderei per la prima ipotesi. Sono persuaso che sia andata chiudendosi in questi decenni una storia intellettuale cominciata sotto i Lumi e protrattasi fino agli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, sia pure con le tragiche fratture dei totalitarismi nazifascista e comunista. Mutamenti colossali sono intervenuti in tutto l'Occidente; l'Italia, come spesso è accaduto,

---

<sup>195</sup> A. BONITO OLIVA, *Il territorio del magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, a cura di S. CHIODI, Le lettere, 2009, p. 48: "Gli artisti si emancipano dal chiuso e codificato sistema dell'arte per esplorare nuovi territori, sconfinano in altri linguaggi con l'attitudine di sperimentare significati inediti, in una 'visione totalizzante che diviene visione del mondo', in cui l'artista... tenta il recupero di un atteggiamento fluido nel *presente permanente* adatto a una mentalità in cui tempo artistico e tempo vitale coincidono."

rappresenta un laboratorio particolare. È finita una lunga storia intellettuale, ma non la possibilità di un esercizio critico dell'intelligenza, anche se oggi è più difficile vederne le manifestazioni.”<sup>196</sup>

Quanto è avvenuto nel periodo che separa il '68 dall'oggi è la concretizzazione delle previsioni apocalittiche di uno dei più grandi intellettuali italiani: Pier Paolo Pasolini. Egli aveva compreso da subito il peso di quanto stava avvenendo, ovvero la negatività insita in uno sviluppo selvaggio della cultura di massa, volta a far scomparire gli aspetti autentici della realtà, con lo scopo di perpetuare la logica di una classe dominante portatrice di uno *sviluppo senza progresso*.

Il periodo compreso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta è un momento di scambio di idee e dibattiti che produce una costruttiva contaminazione tra diverse aree culturali; è il momento in cui l'essere umano viene indagato in ogni aspetto della sua vita. Si prospetta un rinnovamento generale del pensiero e della società che anche l'arte contribuirà a creare. La perdita dello slancio rivoluzionario già a metà anni Settanta, causata dallo scontro tra idee e realtà, e il progressivo assorbimento delle proteste nel sistema capitalista, provocano un arresto della contestazione. Le barricate vengono sostituite da vere e proprie barriere di separazione tra artista e pubblico, ma anche tra gli artisti stessi. Il carattere collettivo dell'operazione artistica mantiene una certa importanza fino alla fine degli anni Settanta, anche se, nel corso di questo decennio, essa rappresenta più una chiusura in certe posizioni che un'apertura verso la società.

L'arte diventa sempre più politicizzata, sia attraverso la solidarizzazione con collettività coinvolte in tragedie storiche, come è il caso dell'interventi artistici curati dalla Biennale di Venezia nel 1973 “Per il Cile libero”, sia attraverso vere e proprie azioni politico-artistiche degli operatori culturali. Questa presa di posizione emerge soprattutto nella mostra “La pratica politica. Il sistema dell'arte e il tessuto sociale” realizzata a Modena nel 1979; tra gli artisti che concepiscono “una pratica artistica omogenea con le forme più attuali di quel fare che sembra costituire, anche involontariamente, la base per una nuova concezione del politico”<sup>197</sup> sono presenti Fernando De Filippi e Tullio Catalano. De Filippi insieme a Paolo Baratella, Giangiacomo Spadari e Umberto Mariani fanno parte di quel gruppo di artisti, politicamente schierati, che osservano e documentano nelle loro opere il progressivo fallimento degli ideali rivoluzionari diffusi nel '68. Baratella nel 1973 presenta alla galleria Toninelli di Milano un'enorme tela dipinta con inserti fotografici, dal titolo *Come se tutto fosse finito, la rivoluzione tardasse e io fossi costretto a mangiare la merda* (1972). Questa opera, pur rappresentando una denuncia dell'imperialismo americano, preannuncia l'abbandono delle teorie rivoluzionarie da parte della società; questo fenomeno viene accelerato dagli avvenimenti degli *anni di piombo*, quando –

---

<sup>196</sup> A. ASOR ROSA, *Il grande silenzio*, intervista a cura di S. FIORI, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 1-8.

<sup>197</sup> *La pratica politica. Il sistema dell'arte e il tessuto sociale*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica), Modena, 1979, s.p.

secondo Giovanni Rubino – “all’iconografia dell’arte si sostituì quella delle bombe.”<sup>198</sup> Inoltre, come di tradizione nella storia dell’arte italiana, sul finire degli anni Settanta le lotte tra partiti politici si inseriscono nel dibattito artistico compromettendone autenticità e originalità delle proposte. Mi riferisco a tutta la polemica nata in seguito a un’altra esposizione organizzata dalla Biennale di Venezia nel 1977, precisamente la “Biennale del Dissenso”. In questa mostra il socialista Ripa di Meana invita gli artisti dissidenti dell’U.R.S.S. a esporre le proprie opere, scatenando la reazione del Partito Comunista Italiano.

Un anno prima, la mostra principale della Biennale d’Arte di Venezia, curata sempre da Ripa di Meana, si intitolava “Ambiente – Partecipazione – Strutture culturali”, a dimostrazione che nel mondo dell’arte sono ancora presenti alcune tematiche sviluppatasi sul finire dei Sessanta. L’esposizione vuole presentare il concetto di ambiente come struttura culturale della collettività, la partecipazione nazionale italiana focalizza la propria attenzione sull’ambiente inteso come struttura sociale, all’interno del quale l’operatore culturale proietta le proprie idee. Enrico Crispolti, insieme a Raffaele De Grada, curatore della sezione italiana, imposta il proprio discorso sulla spinta decentrativa della *sollecitazione culturale* che compie l’artista: “l’operatore divenuto co-operatore è dunque essenzialmente un provocatore di autocoscienza culturale altrui, cioè di una cosciente partecipazione altrui nella prospettiva del traguardo di autogestione culturale della periferia, in una autentica problematica di decentramento.”<sup>199</sup> Gli artisti italiani presenti sono suddivisi in cinque sottosezioni, rappresentanti ognuna un aspetto della ricerca artistica implicata nel sociale: realtà conflittuale del contesto urbano, riscoperta degli spazi, partecipazione agli eventi, rapporto con gli enti culturali locali e statali.

Qualche anno più tardi, la Biennale d’Arte sembra voler sancire la chiusura definitiva di un’epoca: Achille Bonito Oliva presenta “Arte negli anni Sessanta” come tematica generale dell’Esposizione Internazionale d’Arte da lui curata. Attraverso una generica panoramica artistica che riassume alcune caratteristiche di quel periodo culturale, il critico afferma nella presentazione del catalogo: “Ora all’idea sperimentale degli ultimi anni è subentrata una diversa mentalità più legata alle emozioni intense dell’individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all’interno dei propri procedimenti. Comunque l’arte ripropone la propria centralità rispetto ad una realtà ghetizzante, pronta ad allargare il proprio influsso e nello stesso tempo a concentrarsi sulla propria intensità.”<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> G. RUBINO, in *Anni '70: l'arte dell'impegno*, a cura di C. CASERO, E. DI RADDÒ, Silvana, Milano 2009.

<sup>199</sup> E. CRISPOLTI, in *38° Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo (Venezia, Biennale), La Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 106.

<sup>200</sup> A. BONITO OLIVA, *Arte negli anni Sessanta*, *40° Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo (Venezia, Biennale), La Biennale di Venezia, Venezia 1980, p. 25.

Harald Szeemann, curatore di “Aperto 80” insieme a Bonito Oliva, ribadisce il concetto dichiarando: “E’ passata la linea ufficiale degli anni Settanta.”<sup>201</sup>

Dagli anni Ottanta in poi l’arte si ripiega su se stessa, gli artisti ritornano a compiere una ricerca soggettiva, impostando un lavoro individuale. L’artista, ritirandosi dal mondo, cerca di riscoprire se stesso e ritrovare la propria essenza da comunicare in opere che testimonino un’autenticità perduta. Secondo Dominique Baqué, piuttosto scettica in merito a questo carattere intimista della nuova ricerca artistica, l’allontanamento dal mondo è ben lontano dall’essere dimostrazione di libertà. Il rischio che si corre è di ricadere in un atteggiamento passivo, ben rappresentato, ad esempio, dall’opera *Inverno dell’amore* (1994) dell’artista Vidya che progetta di entrare in una sfera di plastica trasparente, dove trascorrerà quasi tutto il tempo a dormire in posizione fetale; questa operazione inscena una drastica dichiarazione di rifiuto alla partecipazione sociale. Vidya rinchiusa in questo ambiente pre-natale esprime tutta la fragilità dell’essere umano, negando qualsiasi punto di contatto con l’esterno. Anche quando uno spettatore tenta di allungare la mano all’interno della sfera per accarezzare il corpo dell’artista, questo sembra ritirarsi. In questa performance viene presentata una concezione del corpo opposta a quella diffusa negli anni Settanta, quando il corpo dell’artista cercava lo scontro con la società, per rivendicare i propri diritti attraverso la trasgressione dei codici sociali.

La reazione alla perdita del legame sociale si traduce, nell’arte contemporanea, in un’atteggiamento solitario e intimista. A causa di questo “spaesamento” civile, è nata una “corrente” nel mondo dell’arte dell’ultimo decennio che, come risposta all’alienazione del mondo, produce un’arte di puro *divertimento*. Questo termine tradotto in italiano non rende pienamente il concetto di svolgimento di un’azione ludica collettiva o individuale, una sorta di festa che è meglio rappresentata dal termine americano *entertainment*. Questo tipo di arte non si preclude al mondo, anzi, compie un’azione di opposizione alla violenza quotidiana attraverso la completa partecipazione a un “mondo di feste e lustrini”, utilizzando come armi la superficialità e la frivolezza per un intervento che Baqué definisce una “allegria Apocalisse”.<sup>202</sup> È difficile stabilire in che termini questo tipo di operazioni rappresentino una critica o un’accettazione della realtà rispetto alla perdita di valori all’interno della società contemporanea. Nelle opere di Paul McCarthy, come ad esempio in *Train, Pig Island* (2007), si può ancora individuare una linea critica, ma nelle sculture di Jeff Koons l’artista ostenta indifferenza, se non compiacimento. Un altro esempio di ambiguità artistica è *Senza Titolo - Dance Floor* (1996), opera del polacco Piotr Uklanski, che ricrea una pista da ballo sulla quale lo spettatore può tranquillamente danzare. Tramite l’identificazione con la pista da ballo di John Travolta, *Dance Floor* diventa

---

<sup>201</sup> H. SZEEMANN, *Aperto 80, 40° Esposizione Internazionale d’Arte*, catalogo (Venezia, Biennale), La Biennale di Venezia, Venezia 1980, p. 35.

<sup>202</sup> D. BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique*, Flammarion, Paris 2004, pp. 58-77.

consacrazione e derisione della società dello spettacolo, nel primo caso grazie al film *La febbre del sabato sera*, nel secondo attraverso *Pulp Fiction*.

L'apoteosi di questa "Disneyizzazione" del mondo è l'artista Murakami, il quale utilizza qualsiasi elemento proveniente dalla realtà per trasformarlo in ciò che lui definisce pacatamente un vero e proprio *business*, cioè arte. A conferma di questa convinzione l'artista ha creato un marchio personale grazie al quale l'opera d'arte è diventata prodotto, con fabbrica annessa (Kaikai Kiki Corporation). La visione dei colorati fiori sorridenti di Murakami rappresentano davvero l'Apocalisse delle idee Sessantottine, ci si aspetta che da un momento all'altro compaia sullo sfondo la scritta di Fabio Mauri "The end". Giunti a questo punto quale sarà la direzione che l'artista dovrà prendere? Dovrà forse diventare giullare di corte come Cattelan o tornerà a sperimentare nuovi percorsi? Secondo Baqué la soluzione per un ritorno ad un'arte che *faccia pensare* è "passer le témoin à une autre forme plastique, discursive et informative: le documentaire engagé, photographique et, plus encore, cinématographique."<sup>203</sup>

Compiendo un passo indietro, alcuni artisti si sono costituiti in collettivi, per ritornare alla creazione di grandi opere da inserire nel contesto urbano; la loro difficoltà non sta solo nell'individuare il mezzo con cui esprimersi, ma principalmente nel comprendere quali siano i reali interventi da fare. Questo perché regna una confusione generica all'interno del mondo dell'arte. Il ruolo dell'artista andrebbe ridefinito all'interno della società, senza dimenticarsi che l'arte è espressione di una coscienza critica. L'arte rappresenta un momento di rottura con le convenzioni sociali, essa protesta con lo scopo di rinnovare; non è un impulso distruttivo, al contrario l'arte è creazione.



**A. Jaar, *Domande Domande*, 2008**

L'artista cileno Alfredo Jaar ha forse individuato il modo migliore per invitare la collettività a tornare a pensare l'arte e la cultura come un valore sociale. Il suo intervento rappresenta il primo passo in questa direzione: nel 2008 ha realizzato *Domande Domande* utilizzando gli spazi pubblicitari della città di Milano. L'opera consiste nella presentazione in spazi pubblici di una serie di enormi manifesti che

pongono queste domande allo spettatore: "L'intellettuale è inutile?", "La politica ha bisogno della cultura?", "La cultura è critica sociale?", "La cultura è necessaria?"

<sup>203</sup> Ivi, pp. 9-34.

Tutte questioni che riprendono i dibattiti degli anni Sessanta, ma con una nuova urgenza di riflessione, dato il periodo di crisi che stiamo vivendo.

L'arte deve tornare a partecipare alla vita, essa ha una responsabilità nei confronti del mondo perché è uno degli strumenti più efficaci di espressione del pensiero. Lo studio dell'arte degli anni della contestazione diventa dunque indispensabile nel tempo presente, perché può far riemergere nella collettività quelle riflessioni in merito all'operare artistico utili al superamento dell'attuale crisi sociale. Le correnti artistiche di periodi precedenti al nostro non devono subire un processo di cristallizzazione tramite sterili ricorrenze, perché esse possono ancora trasmettere dei valori. L'arte non va etichettata e relegata in una scatola delle meraviglie da aprire solo per personale contemplazione o consolazione. L'arte è uno strumento attivo che la società può e deve utilizzare, il suo potenziale di creazione e diffusione di idee è infinito. In particolare, rispetto all'argomento del mio studio, reputo necessario recuperare non tanto il modo di operare artistico dell'epoca, quanto il concetto che si aveva di opera d'arte in quel determinato periodo storico: l'arte deve ritornare ad essere uno strumento di critica costruttiva.

## Bibliografia

### 1925

*La rivoluzione prima di tutto e sempre!*, in "Rivoluzione surrealista", n. 5, anno I, 15 ottobre 1925

### 1948

R. DI CASTIGLIA, postilla a *Per una nostra segnalazione*, in "Rinascita", n. 12, anno V, 1948

### 1960

*Crack, documenti d'arte moderna*, Catalogo mostra a cura di C. VIVALDI ( Venezia, galleria d'arte Il Canale), Krachmalnicoff, Milano 1960

### 1964

A. BOATTO, *32° Biennale di Venezia: la polemica, la realtà dei consumi*, il dialogo Europa-America, in "Letteratura", n. 69-71, maggio-ottobre 1964

### 1965

E. MICCINI, *Trasformare i mass-media in mass-culture*, in "Marcatré", n. 11-12, anno III, 1965

### 1967

G. CELANT, *Arte povera: appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967

M. PISTOLETTO, *Le ultime parole famose*, Piana, Torino 1967

### 1968

*Art et contestation*, a cura di A. JOUFFROY, La connaissance, Bruxelles 1968

*Biennale con le manette*, in "L'Ora", Palermo, 19 giugno 1968

A. BOATTO, *Evento come avventura*, in "Cartabianca", N. 3, novembre 1968, pp. 2-8

A. BONITO OLIVA, *Intransitivo critico*, in "Cartabianca", N. 3, novembre 1968, pp. 8-13

M. CALVESI, *Una Biennale sottosviluppata*, in "l'Espresso", Roma, 7 luglio 1968

M. CALVESI, *Arte come processo*, in "Cartabianca", N. 3, novembre 1968, pp. 13-14

G. CELANT, *Critica come evento*, in "Cartabianca", N. 3, novembre 1968, pp. 14-16

*Chi ha paura di piroetta?*, in "La fiera letteraria", 27 giugno 1968

F. DAL BASSO, *Inaugurazione*, in "La famiglia italiana", Napoli, 9 luglio 1968

U. ECO, *Vietando s'impara*, in "Quindici", n.12, 15 settembre 1968

*Editoriale*, "Cartabianca", n. 1, marzo 1968

*Franco tiratore*, in "Quaderni piacentini", n.34, maggio 1968

F. MENNA, *L'ideologia estetica*, in "Cartabianca", N. 3, novembre 1968, pp. 16-18

E. SANGUINETI, *Vietato vietare*, in "Quindici", n.12, 15 settembre 1968

T. TRINI, *Un'estetica della liberazione*, in "Cartabianca", N. 3, novembre 1968, pp. 18-20

### 1969

G. C. ARGAN, *Contestazione estetica azione politica*, in "Senzamargine", n. 1, 1969, pp. 6-8

A. ASOR ROSA, *Vendere libertà*, in "Senzamargine", n. 1, anno I, 1969, pp. 8-11

A. BOATTO, *Pistoletto: dentro / fuori lo specchio*, Fantini, Roma 1969

*Campo urbano : interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo mostra a cura di L. CARAMEL,

G. CELANT, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969

U. MULAS, B. MUNARI (Como), C. Nani, Como 1969

C. LONZI, *Autoritratto : Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato, Bari 1969

*Malgrado*, editoriale in "Senzamargine" n.1, anno I, 1969, p. 5

## 1970

- G. CELANT, *Per una critica acritica*, in "NAC", n. 1, settembre 1970, pp. 29-30  
M. DE MICHELI, *Arte contro: 1945-1970, dal realismo alla contestazione*, Vangelista, Milano 1970.  
C. LONZI, *La critica è potere*, in "NAC", n. 3, novembre 1970, pp. 5-6  
A. NATALI, *Se la critica tace*, in "NAC", n. 2, ottobre 1970, pp. 4-5  
"Tèchne", n. 3-4, anno II, 1970, s.p.  
L. VERGINE, *Tra manierismo e masochismo*, in "NAC", n. 2, ottobre 1970, pp. 7-8  
M. VOLPI ORLANDINI, *Critici si nasce*, in "NAC", n. 3, novembre 1970, pp. 4-5

## 1971

- G. BERTINI, SARENCO, in "Lotta Poetica", n.7, anno I, dicembre 1971  
L. CAMEL, *Presenza e assenza*, in "L'uomo e l'arte", n. 7, 1971, pp.1-2  
E. CRISPOLTI, *Arte e società: interventi*, in "L'uomo e l'arte", n. 2, maggio 1971, pp.24-25  
V. FAGONE, *Verso una nuova riflessione critica sull'arte*, in "L'uomo e l'arte", n. 1, aprile 1971, pp.12-14  
A. JOUFFROY, *Arte e società: interventi*, in "L'uomo e l'arte", n. 2, maggio 1971, pp.27-28  
SARENCO, *Avanguardia artistica, avanguardia rivoluzionaria*, in "Lotta Poetica", n. 2, anno I, luglio 1971  
SARENCO, *Editoriale 1*, in "Lotta poetica", n. 1, anno I, giugno 1971  
L. VINCA MASINI, *Luciano Ori 1963/1970*, catalogo della mostra a cura di L. VINCA MASINI, (Firenze, Galleria d'arte moderna "Il Fiore"), Firenze 1971

## 1972

- 36<sup>a</sup> Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo (Venezia, Biennale d'arte), La Biennale di Venezia, Venezia 1972  
"Lotta Poetica", n. 11, anno II, aprile 1972  
E. MICCINI, L. MARCUCCI, *"Situazione della nuova poesia in italia"*, in "Lotta Poesia e/o poesia : situazione della poesia visiva italiana, Sarmic, Brescia, Firenze 1972  
Poetica", n.11, anno II, aprile 1972

## 1973

- U. ECO, *Per una guerriglia semiologica*, in *Il costume di casa*, Bompiani, Milano 1973  
*Marcucci – Poesia Visiva*, catalogo della mostra a cura di R. APICELLA (Brescia, Studio Brescia), aprile 1973  
F. MAURI, *D.P.V. Der Politische Ventilator*, Editore Achille Mauri - Krachmalnicoff, Milano 1973  
*Volterra 73: sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, problemi del centro storico*, catalogo della mostra a cura di E. CRISPOLTI (Volterra), Centro Di, Firenze 1973R. APICELLA, *Lucia*

## 1975

- L. BALLERINI, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia 1975  
M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Laterza, Roma-Bari 1975  
G. PAOLINI, *Idem*, Einaudi, Torino 1975

## 1976

- L. VERGINE, *Attraverso l'arte Pratica politica / pagare il '68*, Arcana editrice, Roma 1976

## 1979

- La Poesia Visiva (1963-1979) : (1963-1979) la Poesia Visiva*, mostra a cura di G. DORFLES (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio), Vallecchi, Firenze 1979

## 1981

- Identité italienne : l'art en Italie depuis 1959*, catalogo mostra a cura di G. CELANT (Paris, Centre Georges Pompidou), Centro Di, Firenze 1981

## 1983

- F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1983

## **1984**

G. CELANT, *Coerenza in coerenza: dall'arte povera al 1984*, Mondadori, Milano 1984

F. MAURI, *Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte : autobiografia come storia di altri e viceversa*, Il Bagatto, Roma 1984

## **1985**

*Gilberto Zorio 1967-1984*, catalogo della mostra, testi di C. DAVID (Modena, Galleria Civica), Panini, Modena 1985

## **1986**

F. FEDI, *Collettivi e gruppi artistici a Milano, ideologie e percorsi 1968-1985*, Endas, Milano, 1986

## **1988**

G. CELANT, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988

*La donazione Miccini per l'archivio internazionale di poesia visiva*, catalogo della mostra (Senigallia, Rocca Roveresca), Museo dell'informazione, Senigallia, 1988

*Poesia visiva, 5 maestri 1963-1988, Carrega, Martini, Miccini, Pignotti, Sarenco*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna), edizioni cooperativa "La Favorita", Illasi (Verona), 1988

## **1989**

*Verso l'arte povera: momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia*, Electa, Milano 1989

## **1990**

*Firenze la storia, la poesia visiva, un percorso internazionale 1963-1968*, Catalogo mostra a cura di Perseo centro arti visive (Firenze, palazzo cocchi Serristori), Opus libri, Firenze 1990

## **1992**

*Esperienze degli anni '60-'80: arte concettuale, arte povera, costruttivista, arte cinetica nella collezione della Banca commerciale italiana a Francoforte*, Allemandi & co., Torino 1992

## **1994**

*Dada: l'arte della negazione*, catalogo della mostra a cura di G. LISTA, A. SCHWARZ, R. SILIGATO (Roma, Palazzo delle Esposizioni), De Luca, Roma 1994

## **1995**

P. BOUDILLON PUMA, *La biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Palomar, Bari 1995

F. POLI, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Roma 1995

## **1996**

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra a cura di D. ECCHER, R. FERRARI (Trento, galleria civica) Hopefulmonster, Torino 1996

## **1998**

A. MANGANO, *Le riviste degli anni Settanta*, Grotte di Castro, Massari Editore, 1998

## **1999**

L. CAMEL, *Opera e comportamento - Arte in Italia negli anni Settanta*, Edizioni Kappa, Roma 1999

C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte povera*, Phaidon, Londra 1999

## 2000

*Arte povera in collezione*, catalogo della mostra a cura di I. GIANNELLI (Torino, Castello di Rivoli), Charta, Torino 2000

A. NEGRI, *Pittori del Novecento in Friuli Venezia Giulia*, Magnus, Udine 2000

## 2001

F. CAROLI, *La storia dell'arte raccontata da F.C.*, Electa, Milano 2001

*Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 2001

## 2003

*Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra a cura di G. CELANT (Milano, Fondazione Prada), Fondazione Prada, Milano 2003

## 2004

D. BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique – De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris 2004

## 2005

M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2005

*Il mare ecc. Pascali e la galleria Nazionale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra a cura di L. VELANI, M. V. MARINI CLARELLI (Roma, GNAM), Electa, Milano 2005

*Poesia Visiva. What to do with poetry, la collezione bellora al Mart*, catalogo mostra a cura di G. ZANCHETTI, D. FERRARI (Rovereto, Mart), Silvana editore, Milano 2005

## 2007

*Arte in videotape*, a cura di C. G. Saba, Silvana editoriale, Milano 2007

R. BARILLI, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

FILLIA – MARINETTI, *La cucina futurista*, Viennepierre, Milano 2007

*La parola nell'arte, ricerche d'avanguardia nel '900 dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra a cura di M. GAZZOTTI, J. TROLP (Rovereto, Mart), Skira, Ginevra-Milano 2007 (Rovereto, Mart), Skira, Milano 2007

## 2008

M. CORGNATI, F. POLI, *Dizionario dell'arte del Novecento*, Mondadori, Milano 2008

E. DEL BECARO, *Intermedialità al femminile: l'opera di Ketty La Rocca*, Mondadori, Milano 2008

*Manifesti del futurismo*, a cura di V. BIROLLI, Abscondita, Milano 2008

*Passare il segno – La forma della contestazione 1968-1977*, catalogo della mostra a cura di M. NOJA, M. CAMPANA, G. BAULE (Milano, Biblioteca di via Senato), Biblioteca di via Senato, Milano 2008

## 2009

*Alighiero e Boetti : mettere all'arte il mondo 1993/1962*, catalogo della mostra, testi a cura di A. BONITO OLIVA, (Napoli, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina), Electa, Milano 2009

*Anni '70: l'arte dell'impegno*, a cura di C. CASERO, E. DI RADDO, Silvana, Milano 2009

R. FERRARIO, *Giulio Paolini – Un viaggio a distanza -*, Nomos, Busto Arsizio 2009

*Fabio Mauri, etc.*, catalogo della mostra, testi di A. BONITO OLIVA, M. CAVALLARIN (Venezia, Galleria Michela Rizzo), Lampi di stampa, Milano 2009

*F.T. Marinetti = futurismo*, catalogo della mostra a cura di L. SANSONE (Milano, Fondazione Stelline ), Motta, Milano 2009

F. MAURI, *Io sono un ariano*, Volume!, Milano 2009

## 2010

*Che fare? Arte povera – The historic years*, catalogo della mostra a cura di F. MALSCH, C. MATER-STOLL, V. PERO (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2010

## 2011

*Arte povera – History and stories*, a cura di G. CELANT, Mondadori, Milano 2011

B. PIETROMARCHI, *Italia in opera*, Bollati Boringhieri, Torino 2011

*Controcorrente: riviste, dischi e libri d'artista della Poesia Visiva italiana*, catalogo della mostra a cura di M.

BAZZINI, M. GAZZOTTI (Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica), Allemandi & C., 2011

FABBRI FABRIANO, *Il buono il brutto il passivo, le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2011

*FUORI! ARTE E SPAZIO URBANO 1968-1976*, catalogo della mostra a cura di S. BIGNAMI, A. PIOSELLI (Milano, Museo del Novecento), Electa, Milano 2011

*Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra a cura di L. M. BARBERO (Roma, Museo Fondazione Roma), Skira, Milano 2011

*Il confine evanescente: arte italiana 1960-2010*, catalogo della mostra a cura di G. GUERCIO, A. MATTIROLO, (Roma, MAXXI), Electa, Milano 2010

G. LISTA, *Arte povera*, Abscondita, Milano 2011

## 2012

G. CELANT, *Arte povera*, Giunti, Milano 2012