

**GIULIANO SERGIO**

## **Forma rivista.**

**Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (*Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data*)**

Lo studio della riproduzione delle opere d'arte consente di ricostruire la diffusione del gusto e delle influenze estetiche di artisti e movimenti. Molti lavori hanno approfondito l'influenza delle stampe di "traduzione" nella divulgazione dei grandi capolavori dell'arte moderna ma ancora poca attenzione è stata posta alla funzione che la documentazione fotografica ha avuto negli anni sessanta e settanta del novecento, come strumento di "traduzione" e di diffusione dei lavori concettuali e performativi. Ciò è dovuto alla natura particolare di quelle immagini: non si tratta infatti di riproduzioni di opere in senso tradizionale ma di registrazioni fotografiche di eventi effimeri, considerate all'epoca quali semplici documenti privi di valore artistico.

Nella premessa ad *Arte Povera* (1969) Germano Celant asserisce che "il libro, nel momento in cui riproduce la documentazione del lavoro artistico, rifiuta la mediazione linguistica della fotografia";<sup>1</sup> questa dichiarazione è un esempio lucido di una posizione che in quegli anni permise agli artisti di ricorrere al medium fotografico per ottenere "un'immagine minimale" e costruire una narrazione visiva delle proprie operazioni effimere attraverso icone "che non hanno l'aspetto di manufatti"<sup>2</sup> e che non contraddicono il rifiuto dell'oggetto d'arte teorizzato dall'avanguardia. La fotografia diventa il "felice espediente"<sup>3</sup> di una generazione che spinge anche critici e galleristi a sviluppare soluzioni inedite, alimentando il nuovo feticismo dei collezionisti.<sup>4</sup> Le pubblicazioni di quegli anni avviarono una paradossale accettazione della fotografia nell'arte contemporanea attraverso un *détournement* della sua funzione di documento che costituisce oggi un oggetto complesso per lo storico, da considerare simultaneamente quale strumento e opera, documento e icona, traccia-residuo e rappresentazione di una stagione.

L'analisi storica delle neo-avanguardie degli anni sessanta e settanta in Italia deve fare i conti con l'uso che gli artisti fecero degli (allora) nuovi media dell'immagine e cogliere, nelle contraddizioni e nei rinvii tra posizioni teoriche e ricerca artistica, la rivoluzione visiva che investì il sistema dell'arte, le sue gerarchie accademiche, critiche e mercantili e, più in profondità, il rapporto dell'artista e del pubblico coll'immagine, con la sua funzione estetica, informativa, antropologica e politica. Si tratta di una rivoluzione presente già nelle parole e nelle opere di filosofi e artisti degli anni venti e trenta, di quella mutazione dall'artistico al politico annunciata da Walter Benjamin ne *L'opera d'arte all'epoca della riproducibilità tecnica* (1936), che tuttavia nel secondo

dopoguerra assumerà un diverso segno antropologico. Come spiega Maurizio Calvesi:

[c'è] una continuità tra la prima (avanguardie storiche) e la seconda (neo-avanguardie), con la ribadita differenza che mentre la prima puntò, fallendo, ad una diretta alleanza con la rivoluzione, cioè ad un'incidenza anche direttamente politica nel sociale, la seconda ha per così dire, ridimensionato, e tuttavia raggiunto i propri obiettivi: puntando più che sull'esemplarità programmatica, sul 'contagio' degli atteggiamenti e dei comportamenti, in un cercato e trovato contatto con i mass-media nel frattempo esplosi e diffusi, e incontrando così una precisa risposta di massa.<sup>5</sup>

Negli anni sessanta gli artisti riprendono le posizioni dell'avanguardia storica quale modello in una logica ormai interna al discorso critico dell'arte. Lo spirito antiborghese d'inizio secolo si stempera e le ricerche sviluppano un approccio autoironico delle singole poetiche, tendente ad incorporare nuove visioni antropologiche e sociali e a sperimentare modalità narrative in una libera contaminazione dei mass-media con i linguaggi tradizionali. L'arte come informazione – o la “storia immediata dell'arte”,<sup>6</sup> secondo il felice paradosso di Germano Celant – ha avuto un ruolo fondamentale nell'auto-rappresentazione delle neo-avanguardie. Artisti, critici, galleristi e fotografi realizzano cataloghi e libri che diventano il cuore e la memoria dell'arte “smaterializzata”, uno degli snodi estetici fondativi di questa stagione.<sup>7</sup>

Ancora una volta le analogie con la produzione dell'avanguardia storica mostrano altrettante differenze, così ad esempio gli interrogativi posti da Rosalind Krauss per analizzare l'uso del medium fotografico presso i surrealisti – “comment peut-on appréhender la photographie *surréaliste*? Comment la concevoir en tant que catégorie esthétique? Ces photographies qui forment historiquement un groupe – en tant qu'objets soit créés par des *surréalistes*, soit choisis par eux – constituent-elles une sorte de domaine visuel unifié? Et ce domaine peut-il se soumettre à une théorie esthétique?”<sup>8</sup> – rivolti ad analoghe produzioni documentarie e fotografiche delle neo-avanguardie, devono fare i conti con un immaginario mediatico radicalmente mutato per modalità e presenza, che si impone ormai quale orizzonte visivo predominante alla generazione dell'arte processuale.

### **Flash Art : dalla critica all'informazione**

Lo studio delle pubblicazioni italiane di quegli anni offre uno strumento indispensabile per seguire la trasformazione estetica e concettuale dei media d'informazione. La storia dell'arte degli anni sessanta e settanta diventa anche

una storia dei risultati estetici raggiunti in quel periodo dai vari operatori del settore (artisti, critici, galleristi, fotografi) rispetto ai media. Il campo è indubbiamente vasto e non può essere certo esaurito con questo contributo. L'articolo analizzerà l'ambito ristretto delle riviste d'arte con una serie di esempi che vanno dal 1967 al 1972, mettendo in evidenza le nuove strategie di informazione e la nascita di sperimentazioni che trovano nelle pubblicazioni dei veri e propri luoghi di ricerca estetica.

A Milano,, nel marzo del 1967 esce il primo numero di *Bit*, diretto da Daniela Palazzoli con la collaborazione di Tommaso Trini e Germano Celant. La rivista, concepita come un bollettino aperto anche all'informazione socio-politica, incarna il clima di insoddisfazione culturale che precede la contestazione del 1968, e offre spazio alle iniziative artistiche d'avanguardia con un linguaggio immediato e una grafica sperimentale. La neonata rivista milanese non è un caso isolato. Dalla seconda metà degli anni sessanta infatti si registra una fioritura di nuove riviste e più in generale un profondo rinnovamento dei periodici del settore.<sup>9</sup> Sull'onda della protesta molte pubblicazioni già affermate cambiano veste e indirizzo culturale. È il caso di *Metro*, che nel 1968 muta radicalmente la sua impostazione grafica e accosta a Bruno Alfieri due nuovi direttori: Giulio Carlo Argan e Gillo Dorfles.<sup>10</sup> Anche *Marcatrè* tra il 1968 e il 1970 affida a Magdalo Mussio la sua grafica e chiama nuovi collaboratori quali Alberto Boatto, Vittorio Gregotti, Sylvano Bussotti, Filiberto Menna e Achille Bonito Oliva.<sup>11</sup>

In questo panorama è *Flash Art* la rivista che si impone quale bollettino dell'arte contemporanea italiana. Il primo numero del giugno 1967, con il suo formato giornale (30,5 x 42 cm) e le riproduzioni fotografiche di bassa qualità, conta otto pagine illustrate da appena cinque fotografie. Il direttore, Giancarlo Politi, rompe con la tradizione delle riviste di critica e concepisce un giornale d'informazione a buon mercato. All'inizio *Flash art* si struttura come uno strumento per seguire l'attualità della scena artistica attraverso agili rendiconti sulle principali mostre ed eventi, mentre i grandi critici sono intervistati e fotografati direttamente durante i vernissage. La rivista, all'epoca ancora di redazione romana, farà un uso crescente delle illustrazioni fotografiche che diventeranno uno strumento fondamentale per imporre *Flash Art* quale luogo di identificazione della comunità artistica.<sup>12</sup> Dal terzo numero appaiono le corrispondenze dell'artista Piero Gilardi in viaggio tra gli Stati Uniti, l'Inghilterra e la Germania che raccontano l'*Antiform*, la *Funk Art*<sup>13</sup> e le parallele esperienze nordeuropee, fornendo i primi indizi di una tendenza omogenea alle ricerche che molti giovani artisti stavano portando avanti in Italia.

Nel dicembre del 1967 il giovane critico Germano Celant, nonostante collabori con diverse riviste affermate, sceglie *Flash Art* per pubblicare l'articolo "Arte

povera. Appunti per una Guerriglia”<sup>14</sup> che lancia il movimento italiano presentando i lavori di Piero Gilardi, Gilberto Zorio, Mario Merz, Emilio Prini, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Pino Pascali, Jannis Kounellis e Michelangelo Pistoletto [fig. 1].<sup>15</sup> Nel suo “manifesto” Celant demonizza il mercato quale regime mistificatorio e denuncia lo stato di alienazione degli artisti. L’Arte Povera si pone come una rivoluzione estetica e antropologica che progetta l’artista quale uomo libero e rifiuta la produzione tradizionale di oggetti-opere:

Così, in un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche, due sono le scelte: o l’assunzione (la cleptomania) del sistema, dei linguaggi codificati ed artificiali [...] nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socioculturale (pop) e formale (strutture primarie), oppure, all’opposto, il libero progettarsi dell’uomo. Là un’arte complessa, qui un’arte povera, impegnata con la contingenza, con l’evento, con l’storico, col presente [...]. Una ricerca ‘povera’, tesa all’identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza. Un esserci, quest’ultimo, che predilige l’essenzialità informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvviso, inatteso rispetto alle aspettative convenzionali. [...] L’uomo è il fulcro e il fuoco della ricerca, non più il mezzo e lo strumento. L’uomo è il messaggio, per parafrasare Mac Luhan. Nelle arti visive la libertà è un germe che contamina ogni produzione. L’artista rifiuta ogni etichetta e si identifica solo con sé stesso.<sup>16</sup>

“L’uomo è il messaggio”: Celant dà voce all’utopia di un artista capace di abbandonare le tecniche tradizionali per svolgere un’azione diretta, un’unione immediata di arte-vita. È un’attitudine radicale che supera il lavoro degli artisti pop o minimal interessati alle immagini popolari, ai materiali industriali e ai moduli architettonici. Se queste ricerche contaminano la forma quadro e la scultura con gli oggetti industriali, le nuove avanguardie aprono il discorso a tutto il contesto culturale e materiale senza limitazioni estetiche o formali. Come spiega Filiberto Menna, gli artisti dell’Arte Povera non cercano tanto una via d’uscita ma un allargamento profondo del linguaggio che parte da un rinnovamento della figura dell’artista: “Da un lato l’artista si concentra su se stesso, riflettendo sui propri procedimenti e sulle funzioni mentali che stanno a monte di essi; dall’altro, si sporge sul mondo, penetra nello spazio e in qualche modo lo modifica. Arte Concettuale e Arte del Comportamento operano all’interno di questa struttura bipolare della centralità e della dispersione”.<sup>17</sup>

La distinzione tra approccio comportamentale e concettuale trova un fondamento comune nel superamento dei limiti predeterminati delle forme artistiche tradizionali. L’Arte Povera, come gli altri movimenti d’avanguardia della fine del decennio, converte tutti gli aspetti dell’esistenza in una nuova dimensione artistica di rappresentazione. La sfida descritta da Celant è quella

di trasformare i materiali, i comportamenti e i mezzi di comunicazione in nuovi elementi di un linguaggio aperto, al quale l'artista partecipa con il suo corpo e la sua soggettività. La rinuncia all'oggetto-opera tradizionale, il rifiuto dell'alienazione nel sistema dell'arte, porta ad una ricerca effimera che "predilige l'essenzialità informazionale" dei comportamenti, registrata attraverso i vari sistemi di informazione. Così i cataloghi, i libri e le riviste diventano altrettanti luoghi d'arte che rispecchiano gli eventi e le installazioni che avvengono nelle gallerie o nei contesti urbani e naturali.

Non è quindi un caso che Celant per il suo manifesto scelga una rivista come *Flash Art* che si pone come espressione di un nuovo modo di presentare e seguire l'arte. Sulle pagine del periodico romano appaiono ben presto ogni sorta di testimonianze degli eventi artistici attraverso un uso crescente della fotografia. Nel settimo numero, una serie di quattro immagini amatoriali mostra gli artisti Claudio Cintoli e Paolo Icaro a cena dalla vedova di Moholy-Nagy [fig. 2]; le fotografie sono accompagnate da una falsa sbobinatura in tono burlesco della conversazione tra gli avventori. Nei numeri seguenti immagini di fotografi quali Ugo Mulas, Claudio Abate, Paolo Mussat Sartor e Plinio De Martiis si alternano ai più diversi documenti e pubblicità.

Dal febbraio del 1969 la rivista inaugura una nuova forma di presentazione degli eventi: un provino a contatto fotografico a piena pagina riunisce le immagini dei vernissage più importanti del mese. Uno spazio bianco all'interno della sequenza porta un'indicazione curiosa: "Mario Merz, personale alla galleria L'Attico di Roma. Non possiamo pubblicare i fotogrammi per espresso divieto del dr. Fabio Sargentini, proprietario della galleria" [fig. 3]: l'informazione sull'arte è anche occasione per manifestare disaccordi e polemiche. In quel periodo la rivista comincia a presentare anche delle immagini a piena pagina, sorta di spazio dedicato all'illustrazione di qualità. Il primo inserto centrale di questo tipo è "Baj at Marconi's", un'immagine che segnala l'esposizione personale di Enrico Baj allo Studio Marconi di Milano [fig. 4]. In seguito altre fotografie occuperanno la pagina centrale. Queste immagini assumono qui il valore ambiguo di pubblicità raffinate per le mostre di gallerie quali Marconi, La Salita e il Naviglio, ma lasciano anche spazio a degli interventi d'artista come nel caso della fotografia che Paolo Monti realizza di una scultura di Alik Cavaliere [fig. 5] o in quello del magnifico ritratto di Enrico Castellani ottenuto dai fotogrammi di un film di Franco Angeli [fig. 6].<sup>18</sup>

Nel numero di novembre del 1969 la mostra di Man Ray alla galleria Marconi non è presentata con una recensione ma affidata unicamente al reportage di Ugo Mulas: una breve didascalia accompagna una colonna di cinque piccole fotografie in cui i momenti del vernissage si alternano ai ritratti dell'artista. Anche la pagina centrale è dedicata all'evento milanese: la grande fotografia mostra l'artista mentre indica una cornice in gesso che orna l'entrata della

galleria Marconi. Il lavoro di impaginazione è tipico del linguaggio di reportage: Man Ray è colto nel momento in cui alza l'indice verso la cornice vuota inquadrando perfettamente il gesto di appropriazione dadaista [fig. 7]. Proprio questa fotografia sarà decontestualizzata dalla sua originaria funzione per il reportage di *Flash art* e ripresa da Mulas nel 1971, per inserirla in una serie di opere – *Le Verifiche* – che analizza il nuovo equilibrio che si sta stabilendo tra arte e fotografia. L'immagine di Man Ray diventa così la dodicesima *Verifica - la didascalia*, dedicata da Mulas al maestro americano.

Per realizzare la sua *Verifica* Mulas stampa l'intera fotografia – che nella rivista era stata riquadrata – e aggiunge una didascalia al centro dell'immagine: “ça, c'est mon dernier tableau” [fig. 8]. Il testo di Mulas che accompagna la *Verifica* spiega il senso dell'operazione:

È Man Ray che indica un riquadro architettonico che simula una cornice su una parete. La foto non dice nulla, in se stessa, o dice troppe cose. Ho scattato mentre Man Ray pronunciava una battuta; indicando quello spazio vuoto e inquadrato, il pittore dice: 'ça, c'est mon dernier tableau'. L'immagine non rivela nulla del genere, perché la foto è stata suggerita, non dalla situazione visiva, Man Ray che compie un gesto o si pone in un certo atteggiamento, quanto dalla sua battuta: io ho fotografato, cioè, una frase. Ma questo non si può vedere se non introducendo nella foto la frase, cioè collocandovi dentro la sua didascalia. La cosa, del resto, è confermata da Man Ray stesso, che non indica un quadro, ma pronuncia una frase che è il suo quadro: la frase è sia l'opera di Man Ray che la mia fotografia.<sup>19</sup>

In una analisi condotta sui limiti del linguaggio fotografico la didascalia, trascritta con una tipografia minimale al centro dell'immagine, decostruisce l'icona del gesto pubblicata su *Flash Art*. L'opera diviene la visualizzazione dello stallo del fotografo: la frase pronunciata da Man Ray resta un oggetto inattuabile al quale Mulas può fornire solo un contesto iconografico muto.<sup>20</sup> Il confronto tra i due lavori è importante perché mostra come il ricorso crescente all'illustrazione nell'editoria d'arte conduceva per reazione alla nascita della *fotografia analitica* che si svilupperà nei primi anni settanta.<sup>21</sup> In Italia le *Verifiche* di Mulas costituiranno il primo lucido passaggio da una concezione funzionale dell'immagine d'arte ad una riflessione sulla natura del mezzo fotografico, che scopre e valorizza la propria specificità linguistica e trova nella dimensione di *opera* uno spazio diverso rispetto alla funzione di informazione.

### **Pallone : diario di una comunità di artisti**

Se i risvolti analitici delle ricerche dell'epoca portano i fotografi a ripensare la natura del medium seguendo una lettura modernista e antifunzionale del

linguaggio fotografico, gli artisti delle neo-avanguardie trovano nelle riviste un terreno fertile per operare quella “sintesi informazionale” che spesso costituisce il risultato principale delle operazioni effimere di quegli anni.

Nel luglio del 1968 *Pallone*,<sup>22</sup> la rivista della galleria La Bertesca di Genova,<sup>23</sup> offre un esempio importante di pubblicazione interamente gestita dagli artisti [fig. 9]. Sin dalla copertina appaiono testi e immagini di Renato Mambor, Paolo Icaro, Pier Paolo Calzolari ed Emilio Prini che si succedono secondo le associazioni e gli stili più diversi, dalla dichiarazione di poetica allo scambio epistolare. Nella rivista non vi è una ricerca estetica o grafica unitaria ma la creazione di uno *spazio editoriale* dove una comunità di artisti si riconosce in una rappresentazione cameratesca, intima, fondata sui legami di un gruppo che si sta formando tra Roma, Torino e Genova. Al suo interno un collage di immagini mostra, tra gli altri, Jannis Kounellis e Mario Merz, Piero Gilardi, Daniela Palazzoli e Germano Celant, mentre la didascalia parla di arte, di matrimoni e di viaggi fatti assieme [fig. 10].

*Pallone* esce durante la prima mostra personale di Prini a La Bertesca.<sup>24</sup> L'artista per l'occasione pubblica *MA/LI/DU/K/POL/WA* (“tutto svia e rivela in pari tempo”),<sup>25</sup> un lavoro che accosta, in uno stile frammentario, gli appunti di un diario personale fatto di dichiarazioni, note di viaggio, azioni, ricordi e progetti. Tre illustrazioni mostrano Prini accanto alla sua installazione di grandi fotografie e pesi di piombo, e creano un gioco di immagine nell'immagine. Dinamiche, mosse, le foto rappresentano l'agire quotidiano dell'artista: Prini *sale* le scale, *salta* e *cammina* per le vie della città [fig. 11]. Si tratta di una *mise en abyme*, di una misurazione intima dell'artista, della sua immagine e del suo corpo: “ho preparato un autoritratto di peso e dimensioni condizionate” – scrive Prini in uno dei suoi appunti – “il peso del mio corpo nudo costruito in piombo”. È un autoritratto che si articola attraverso immagine e installazione, racconto di un quotidiano che non ha più alcuna teleologia ma rivela le tensioni intime, le dinamiche fisiche e mentali, liberando l'artista da ogni strategia creatrice per approdare alla lieve atemporalità della favola: “ho preparato una trappola per Alice nel paese delle meraviglie” ci avvisa Prini nella pagina successiva. Dopo *Pallone* il racconto di Prini trova nuove rappresentazioni: la stessa serie sarà pubblicata nel catalogo *When Attitudes Become Form*: questa volta sono quattro le immagini che compongono la dialettica tra l'autoritratto, l'installazione e la calligrafia [fig. 12].<sup>26</sup> Qualche mese dopo il lavoro perviene alla sua forma compiuta per la pubblicazione del libro *Arte Povera* [fig. 13]<sup>27</sup>: sei pagine in cui l'artista compone un affresco più ampio recuperando le mappe, le annotazioni e le foto amatoriali, strumenti con cui le persone cercano di organizzare e ricordare i loro viaggi turistici e familiari. Nel libro ogni pagina porta l'indicazione “lato di vita chiave biologica”, il percorso diventa la documentazione dell'esperienza dello spazio

quotidiano dell'artista, dove egli non cerca (e non trova) più le antiche tracce e indicazioni per costruire delle rappresentazioni convenzionali [fig. 14]. L'assenza di riferimenti elimina il peso della tradizione e trasforma la vita e la logica della storia in un evento iscritto al presente. L'agire non comporta causa e conseguenze, ma deve essere solo registrato meccanicamente quale rappresentazione di una nuova dimensione antropologica dell'esistenza. Nel libro di Celant, il lavoro di Prini [fig. 15]<sup>28</sup> raggiunge una sintesi tra la documentazione e le annotazioni biografiche e progettuali che in qualche modo chiude una fase di ricerca: sarà questo impaginato che Prini deciderà di riprodurre in copia fotostatica per il catalogo della mostra *Information* al MoMA di New York nel 1970 [fig. 16].<sup>29</sup>

### ***Cartabianca* e *Senzamargine*: la forma rivista e la critica d'arte**

L'operazione artistico-informativa di Prini è un esempio evidente del nuovo spazio occupato dalle neo-avanguardie: l'arte come informazione sottrae alla critica l'opera-oggetto tradizionale, marcando il rifiuto della figura del critico e del suo ruolo interpretativo. Le riviste non sono più luogo esclusivo del testo critico, illustrato da qualche rara riproduzione: la maggior parte dei periodici aprono le loro pagine alle fotografie e ai montaggi visivi, sperimentando soluzioni grafiche e iconografiche per risolvere il disequilibrio tra il ruolo di mediazione della critica e l'utopia di un'informazione diretta dell'arte effimera prodotta dagli artisti.

Un esempio interessante per cogliere l'evoluzione di questa estetica delle pubblicazioni è *Cartabianca*, la rivista della galleria romana de L'Attico. Il periodico nasce nel marzo del 1968, voluto da Fabio Sargentini che stava lavorando con artisti del calibro di Pino Pascali e Jannis Kounellis e che voleva imporre la sua galleria come uno degli spazi più innovativi della scena internazionale.<sup>30</sup> Sargentini affiderà la direzione di *Cartabianca* al critico Alberto Boatto che la condurrà per i primi tre numeri, raccogliendo attorno a sé personalità di primo piano della critica dell'epoca: da Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi, a Maurizio Fagiolo, Germano Celant, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva e Tommaso Trini. La rivista mostra nella sua struttura la presenza di due direzioni che col tempo porteranno alla rottura tra il direttore e il gallerista. Questa separazione diventa particolarmente evidente nel numero speciale *Contestazione estetica e azione politica*, del novembre 1968, che ospita un ampio dibattito sul ruolo della critica rispetto agli avvenimenti socio-politici e alle ricerche della neo-avanguardia.<sup>31</sup> Per Boatto la critica deve assumere "l'evento artistico come punto d'appoggio" per sviluppare un lavoro personale di scrittura, aprendosi "alla totalità antropologica, sociale, ideologica politica e culturale [...] con la stessa



apertura e libertà con cui l'artista ha costruito la sua opera".<sup>32</sup> Nel suo intervento il critico auspica una convergenza di intenti con gli artisti in nome di una ridefinizione positiva del sistema dell'arte. In realtà *Cartabianca* non riesce a realizzare una sintesi estetica, grafica e documentaria tra le posizioni teoriche e l'attività della galleria. I testi e le illustrazioni sviluppano due discorsi paralleli: da una parte gli articoli espongono le riflessioni metodologiche seguendo un dibattito critico sostanzialmente estraneo alla problematiche legate allo spazio espositivo e al ruolo delle gallerie d'arte; dall'altra le illustrazioni mostrano quasi esclusivamente installazioni, eventi e documenti che raccontano l'esperienza della galleria romana.

Fabio Sargentini era stato da sempre attento alla funzione dei media come fotografia e film sviluppando nei cataloghi un vero e proprio momento di ricerca grafica e fotografica.<sup>33</sup> In quegli anni Luca Maria Patella, Mario Cresci e Claudio Abate forniscono le immagini per rappresentare l'attività della galleria. Questo materiale visivo e documentario irrompe nel terzo numero della rivista e ci introduce immediatamente nel mondo de L'Attico [fig. 17]. In apertura un fotogramma del film *SKMP2* (acronimo di Sargentini, Kounellis, Mattiacci, Pascali e di Luca Patella) mostra Pino Pascali, artista simbolo della galleria, mentre realizza un'azione.<sup>34</sup> Segue la mostra-evento *Ginnastica mentale* voluta da Sargentini, le azioni di Mattiacci e le installazioni di Mario Merz, il reportage sul teatro di strada dello Zoo di Pistoletto [fig. 18] e gli eventi di danza e musica sperimentale ospitati dalla galleria romana. Nelle recensioni sui libri l'annuncio della mostra di Prini e le copertine di foto-libri come *Happening* di Michael Kirby e *Teatro delle Mostre* curato dalla galleria romana La Tartaruga mantengono l'attenzione sulle pubblicazioni-documento degli eventi artistici.<sup>35</sup> In chiusura un'immagine mostra il giovane Sargentini imbronciato, seduto a Piazza di Spagna e, alle sue spalle, una freccia che indica la sede storica della galleria con la didascalia "Fabio Sargentini sfrattato dai locali de L'Attico" [fig. 19]. È l'annuncio di una nuova fase che condurrà all'apertura del celebre garage di via Beccaria.

La rottura tra Boatto e Sargentini porta ad una separazione delle due anime della rivista che si trasformano in due progetti autonomi. Il gallerista stamperà ancora due numeri di *Cartabianca* mentre il critico fonderà *Senzamargine*, una rivista pubblicata dall'editore Lerici, che egli considera la vera prosecuzione di *Cartabianca*. La differenza più notevole tra le due riviste dirette da Boatto è nella veste editoriale: con *Senzamargine* il grafico Magdalo Mussio realizza una rivista seducente che impagina i testi critici con elementi ripresi dalla poesia concreta e della grafica costruttivista, mentre le immagini sono raccolte in sezioni fotografiche separate. Al centro della rivista un "Bestiario" – dépliant di quattro pagine – è l'esempio più significativo di questa raffinata ricerca grafica [fig. 20]: il foglio riunisce quattordici immagini di animali di tutte le

epoche; le didascalie indicano i riferimenti agli artisti contemporanei che li hanno utilizzati, dai maiali di Richard Serra (1966)<sup>36</sup> ai cavalli di Jannis Kounellis. Magdalo Mussio, che segue la grafica delle pubblicazioni Lerici e della rivista *Marcatrè*, è il principale interprete di una tendenza che fornisce alla rappresentazione della neo-avanguardia uno spazio grafico autonomo e tende a diminuire l'evidenza dei documenti fotografici armonizzando i diversi interventi degli artisti con l'eleganza dell'impaginazione. Dopo il 1970 nelle riviste specializzate questo tipo di controllo sulle immagini documento e sulla presentazione dei lavori non continuerà. Gli artisti per la maggior parte gestiranno la presentazione documentaria delle loro opere privilegiando una grafica minimale, sostenuti in questo dalle posizioni dei critici più avvertiti quali Germano Celant, Achille Bonito Oliva e Tommaso Trini.

Un'indicazione in questo senso viene anche dalla nuova edizione di *Cartabianca* voluta da Sargentini, che rinuncia al discorso critico e continua a costruire la sua rivista affidandosi principalmente alle immagini dei suoi fotografi. Nel numero del maggio 1969 gli articoli pubblicati traducono ormai esclusivamente lo spirito della galleria: l'interesse per la danza contemporanea americana, l'apertura del garage con i cavalli di Kounellis e uno sguardo alla scena internazionale con due resoconti di viaggi firmati dallo stesso Sargentini: "Impressioni registrate di una settimana a New York" e "Avanguardia a Berna" in cui il gallerista traccia un bilancio della mostra *When Attitudes Become Form*, illustrato con il magnifico reportage di Claudio Abate [fig. 21].<sup>37</sup> Per Sargentini, le gallerie americane sono:

...bianche, asettiche, tecnologiche [...] grande impressione di efficienza e di organizzazione, le fotografie saltano fuori a richiesta immediatamente da un grande archivio, tutto è pronto a funzionare. Le opere degli artisti sono come in vetrina, ed effettivamente lo spazio che è loro apprestato corrisponde ad un vero spazio di esposizione, è uno spazio predefinito, precostituito, non è un vero spazio di lavoro, di laboratorio.<sup>38</sup>

Sargentini coglie con la propria sensibilità di curatore-gallerista le problematiche che anticipano di un lustro il dibattito critico sul *white cube*.<sup>39</sup> A Roma, dopo lo sfratto dalla sede storica di Piazza di Spagna, Sargentini sceglie un garage a via Beccaria che, assieme al *Warehouse* newyorchese di Leo Castelli, sarà il primo spazio privato a interpretare le esigenze degli artisti sperimentando una nuova tipologia di galleria:

...esiste cioè un mondo di persone che hanno necessità di uno spazio con cui entrare in rapporto vita/lavoro. Così uno spazio in cui muoversi è quello dello studio e la galleria deve essere un laboratorio dove si prova e si riprova, dove si bucano i muri, dove si appendono le cose, dove si dorme, al limite si mangia, dove si sta là, ci si esprime per tentativi, lo stesso spazio si trova e si inventa,

deve essere modificabile, deve essere elastico, deve diventare nostro, non deve possedere caratteristiche condizionanti.<sup>40</sup>

*Cartabianca* riassume così il mondo dell'arte – dalle gallerie newyorchesi alla grande mostra svizzera di Szeemann [fig. 22] – attraverso lo sguardo de L'Attico che, con buona pace della critica, si propone come centro capace di offrire la misura della situazione contemporanea attraverso la sua attività. La celebre inaugurazione con i dodici cavalli di Kounellis nel gennaio del 1969 incarna appieno la novità del garage romano. Le immagini della mostra di Kounellis – considerata oggi tra le più importanti del XX secolo<sup>41</sup> – fanno il giro del mondo [fig. 23; fig. 24] imponendo L'Attico come una delle gallerie più interessanti della scena internazionale. Con il numero del maggio 1969 la rivista interrompe definitivamente la sua serie. Sargentini si dedica al suo nuovo spazio che troverà, alla fine del 1971, la sua rappresentazione in una pubblicazione particolare, non più una rivista, né un catalogo ma un libro fotografico, *Album 9-68. 2-71*, dove i protagonisti, gli eventi, le installazioni, gli affetti, finanche i lutti sono raccontati come in un album di fotografie a piena pagina, che racchiude i primi straordinari anni del garage romano [fig. 25; fig. 26; fig. 27; fig. 28].

### **Data: l'estetica del documento**

Nel 1969, *Cartabianca* e *Senzamargine* marcano simbolicamente un'alternativa tra il discorso critico – ormai sempre più problematico – e un approccio legato ad un'arte come informazione che porterà ad un nuovo equilibrio tra critici, artisti e galleristi in nome del superamento dell'arte tradizionale e della “neutralità” dell'informazione. *Data* è la prima rivista italiana che incarna questo passaggio storico. Il direttore, Tommaso Trini, concepisce una pubblicazione che concede molto spazio al dibattito critico e imposta una grafica sobria e flessibile, offrendo tutte le possibilità agli artisti di organizzare le loro opere e i loro testi nella pagina.

Tali lavori costruiscono un equilibrio tra l'informazione, lo strumento critico e l'opera che trova nei primi anni settanta l'apice di un periodo di sperimentazione. Sintomatica in tal senso è la nascita di un mercato dei multipli che cerca di integrare l'assenza di opere tradizionali con le immagini legate alla documentazione delle esperienze effimere. Proprio nel primo numero di *Data* un articolo sui multipli ricorda le contraddizioni del fenomeno rispetto alle posizioni dell'avanguardia: “con la giustificazione dell'informazione, delle fotografie e delle immagini grafiche degli artisti vengono prodotte e firmate in tiratura limitata e sono vendute dalle gallerie specializzate”.<sup>42</sup> La nascita di un certo collezionismo, anche se molto debole e

controverso,<sup>43</sup> legittimerà nel lungo periodo la dimensione di opera dei documenti fotografici, consentendo il superamento delle gerarchie accademiche tra le arti e l'imporre dell'attuale sistema dell'arte contemporanea.

I primi interventi realizzati da Mario Merz, Daniel Buren, Ugo Mulas, Luciano Fabro, Mel Bochner, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Gilberto Zorio e Claudio Parmiggiani permettono di misurare la ricchezza e la complessità del fenomeno [fig. 29]. Nel settembre del 1971 Celant inaugura il numero iniziale con il suo saggio "Book as Artwork 1960/1970",<sup>44</sup> dove analizza l'evoluzione delle pubblicazioni d'artista durante gli anni sessanta, introducendo la questione del ricorso ai media dell'immagine. Per il critico genovese queste nuove possibilità di comunicazione hanno "condotto all'uso dei media come propaggini biologico-naturali, con una totale identificazione da parte di Kosuth, Barry, Morris, LeWitt, Judd, Andre, Huebler, Merz, N.E. Thing Co., Prini, Buren, Ramsden, Nauman, Dibbets, del lavoro psico-fisico con il media naturale o tecnologico usato, il che non significa critica o alienazione allo strumento usato, ma completa coscienza che i media sono diventati appendici delle facoltà umane, mentali o corporali".<sup>45</sup> La posizione di Celant favorisce soprattutto una lettura dell'immagine fotografica come medium trasparente, assolutamente funzionale ad una sperimentazione che ha come unica finalità la diffusione informazionale dell'esperienza estetica dell'artista. Si tratta di un punto di vista utile a ricostruire l'ideologia che accompagna certe ricerche, ma che oggi, alla luce di un'analisi sistematica del ruolo dell'immagine fotografica, risulta limitante se si vuole ricomporre l'intreccio di contributi che hanno caratterizzato quel periodo. L'analisi delle riviste fa emergere come il ricorso alla fotografia sia trasversale e non limitabile alle ricerche artistiche: dal diario fotografico di Emilio Prini al "Bestiario" di Magdalo Mussio, dalla *Verifica* del reportage di Ugo Mulas all'*Album* di Fabio Sargentini la fotografia permette di ricostruire strategie e intuizioni di artisti, grafici, fotografi e galleristi che ridisegnarono il sistema dell'arte, e fornisce un metro univoco per inquadrare il ruolo dei singoli attraverso una chiave estetica e visiva che non si limiti ad una sociologia dell'arte, ad uno studio del mercato e delle istituzioni o ad una storia della critica e delle esposizioni. La fotografia, in quanto documento e opera, innerva tutti questi aspetti, allargando l'approccio filologico alle opere con un'iconografia che permette di valutare l'aspetto informazionale ed effimero delle ricerche di quegli anni.

Eppure sarebbe un errore di prospettiva considerare la fotografia unicamente quale strumento funzionale a una stagione artistica. Il ruolo del medium fotografico presso le neo-avanguardie coincide con una profonda trasformazione del suo statuto storico ed estetico e segna il definitivo ingresso della fotografia nel sistema dell'arte contemporanea. L'uso

documentario del medium fotografico assume aspetti stilistici che trasformano i generi, così com'erano stati definiti dalla storia della fotografia fino agli anni cinquanta. Nei lavori degli artisti (e dei fotografi più accorti) il ricorso all'immagine documentaria piuttosto che al reportage, la scelta di comporre un album piuttosto che una rivista o un catalogo, non dipendono dal soggetto dell'immagine e dal contesto della pubblicazione, ma sono modalità di rappresentazione che costruiscono una voluta ambiguità espressiva. È questa nuova complessità del messaggio visivo che disturba l'apparente naturalezza della comunicazione dei mezzi di comunicazione di massa, dando luogo ad effetti inediti di senso. Il reportage, la fotografia documentaria e amatoriale, le foto scientifiche e di moda diventano stili della rappresentazione non più legati ai soggetti abituali, facendo di un'immagine un rinvio che non è solo al suo referente ma alla tradizione del linguaggio fotografico. Le ricerche nate per la documentazione delle operazioni effimere contribuiscono all'affermarsi di una fotografia contemporanea che sviluppa un legame privilegiato con la storia e la memoria. È questo spessore dell'immagine, questo *déjà vu*, che gioca con il tempo e la storia dei generi e che interpella i limiti dell'esperienza visiva dello spettatore, il legame trascendentale tra l'immagine e il linguaggio.

## TAVOLE

1 da Germano Celant, "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art*, novembre-dicembre 1967.

2 da *Flash Art*, marzo-aprile 1968.

3 da *Flash Art*, marzo 1969. Fotografia Gozzano.

4 da *Flash Art*, marzo 1969.

5 Paolo Monti, fotografia dell'opera di Alik Cavaliere, *E venne La pioggia*. Da *Flash Art*, febbraio 1970.

- 6 Franco Angeli, fotogrammi di un film con Enrico Castellani. Da *Flash Art*, n. 13 (1969).
- 7 Ugo Mulas, Man Ray allo Studio Marconi di Milano. Fotografia b/n. Da *Flash Art*, n. 11 (1969).
- 8 Ugo Mulas, *Verifica 12. La didascalia a Man Ray, 1970-72*. Fotografia b/n.
- 9 Copertina di *Pallone*, luglio 1968.
- 10 Da *Pallone*, luglio 1968, p. 7.
- 11 Emilio Prini, *MA/LI/DU/K/POL/WA*. Da *Pallone*, luglio 1968, p.5.
- 12 Emilio Prini, *Fermacarte*, 1968. Quattro fotografie b/n di un'azione con oggetti.
- 13 Emilio Prini, *Il mondo è una stanza -Stati di simpatia con la tua stanza*, 1968. Fotografie b/n di azioni con oggetti. Da Germano Celant, *Arte Povera* (Milano: Mazzotta, 1969).
- 14 Emilio Prini, *I punti di Luce sull'Europa*, 1967. Da Germano Celant, *Arte Povera* (Milano: Mazzotta, 1969).
- 15 Emilio Prini, *Io, tu Dioniso anche*, 1968. Da Germano Celant, *Arte Povera* (Milano: Mazzotta, 1969).
- 16 Emilio Prini, dal catalogo di *Information* (New York, 1970).
- 17 Da *Cartabianca*, novembre 1968, p. 3.
- 18 Da *Cartabianca*, novembre 1968, p. 10.
- 19 Da *Cartabianca*, novembre 1968, p. 34.
- 20 Da "Bestiario", *Senzamargine*, 1969.
- 21 Claudio Abate, foto dell'opera di Michael Heizer, *senza titolo*, per la mostra *When Attitudes Become Form*. Da *Cartabianca*, maggio 1969.
- 22 Claudio Abate, foto dell'opera di Richard Serra, *Splash piece* (1968), per la mostra *When Attitudes Become Form*. Da *Cartabianca*, maggio 1969.
- 23 Jannis Kounellis, dal catalogo di *Live in your head: When attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information*. A cura di Harald Szeemann (Berna: Kunsthalle, 1969).
- 24 Dal catalogo di *Information* (New York, 1970).
- 25 Claudio Abate, *Jannis et Efi Kounellis*. Fotografia b/n, da *Album 9-68. 2-71*, 1971.
- 26 Claudio Abate, *Fabio e Fabiana*. Fotografia b/n, da *Album 9-68. 2-71*, 1971.
- 27 Claudio Abate, *Pino intrappola Michelle*. Fotografia b/n, da *Album 9-68. 2-71*, 1971.
- 28 Mario Cresci, *I funerali di Pino Pascali*. Fotografia b/n, da *Album 9-68. 2-71*, 1971.
- 29 Copertina di *Data*, febbraio 1972.



1 da Germano Celant, "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art*, novembre-dicembre 1967.

**VANILOQUIO  
TRA LE SBARRE**

(sound trick)

credo profondamente in una critica illeggibile possibilmente, addirittura antiscritta; in una felice follia in una infelicità inana, e in problemi di minimi-ritico)

La *poesia* è una gran *coMa* il *tempus rigens* e *ingabbiare* è diverso da *impacchettare* le *inominie* erano un pacco di *tenebre* e d'ava *passa* e di *fasaroni* malati un *paquetage* è un *alibi* *frisionomico* una *gabbia* è una *tigre* senza *scabbia* *Barrage paquetage* à *obtenir* le *pay-sage*; *new-dadage* *da vilage* la *gabbia* per il *vento*; *arpa* dietro l'*orizzonte* e *arobaleno* di *buchi* nell'*acqua* + un *pugno* di *mosche* *Glottidante* ora che ho *teno* di *si* c'è *chi* *imballa* le *sculture* *chi* *impalla* le *preture* *chi* *interna* le *strutture* *chi* *fa* le *sabbature* *chi* *solda* *incrinature* *chi* *avvia* *ingabbiature* **FILASCROCCHIA** c'è *chi* *arrotola* le *tele* *chi* *accollita* il *tale* *chi* *asuccia* il *quale* *chi* *accondiscende* al *male* *chi* *si* *trasforma* in *valle* **PILARACCHIA** c'è *chi* *archivia* le *pratiche* *chi* *s'allunga* le *matiche* *chi* *ci* *lancia* le *corliche* **E QUESTO È PITTOMIA** **TARA SIGNORA** (è un *gioco* *telefonante*) e le *vetrine* sono *sempre* in *allestimen-*to, quasi *vuote*, *livide*, *deserte* *infa-*ggolate e *velate* come *femmine* d'*Al-*geri (\*)

(\*) tra *impacchettare* e *scitolare* c'è la stessa *differenza*, che *passa* tra *incatenare* e *ingabbiare*; nel *primo* *ambo* si *caratterizza* la *precauzio-*ne di *documentare* e *conservare*, nel *secondo* il *solo* *tentativo* di *fil-*trare.

*Vaga* *verrigine* del *vuoto* - STOP - *Pa-*gine *vuote* - STOP - *Pagine* *banal-*mente *misteriose* - STOP - *Pagine* *da*



Icaro e Cintoli a cena dalla vedova di Moboly-Nagy, a New York (Foto Gozzano).



Paolo Icaro: Senza titolo: catana, 1968. (Galleria La Bertessa, Genova).

follia *lucida* e *puntuata*, quali *perme-*tri *navigabili*, tra le cui *paratie* si *pas-*sa di *profilo*, essendo *irrasparenti* *an-*tiritigioni di *guardi* *suoni* e *mezz-*limoni

« ENTRE LE PAQUETAGE ET LE GABBIAGES MON MODESTE HO. MAGE »

quelli *estatici* *provvisori* e *sormonta-*bili per il loro *carattere* di: non *filto* *disulpanodi* *bilivocaticabile* *lavoriticoso*)

Icaro è rimasto a *mezzastrada*, ad ogni suo *passo*: *giocattoloni* *pantagruelici* *inadatti* al *gioco* *cannelli* *tronchi* e *malcresciuti* infine *queste* *trappole* *pigliombrere* come *sportacque* della *contraddizione* (*tentativo* d'*scitolare* il *pubblico* e *dubbio* dell'*esistenza* d'*esso* *fantasmi* d'*ipotesi* e *scheletri* di *forma* *vano* *stordo* d'*ingabbiare* il *dentro* e il *fuori*)

la *città* le *stelle* le *nuvole* i *cuoriosi* il *traffico* e i *metropolitani* sono uno *scolorardo* ed uno *spassatuffo* un *probabile* *cimitero* degli *elevanti* di *Annibale* il *Cartagenerico* ed infine il *primo* *valido* *tentativo* di *spemi-*scultura

i *Lanzichenecchi* *uavano* *carazze* e qualche *centinaio* di *catapulte* al *mi-*nuto; i *Robotcarillon* del *pasadue-*mila *uocronno* *frullatori* di *laser* e *gabbie* d'*arobaleno* e se Icaro non fosse *arrivato* in *tem-*po, a *scolare* la *scultura*, si *scuocereb-*bero i *saggi* *comici*.

la *gabbia* per il *vento* la *sabbia* per il *mento* la *nebbia* per il *mento* la *trebbia* per il *santo* la *scabbia* per il *tonfo*

**RATTONTO BREVISSIMO** - in *manca*ncia di *pianoforte*, Icaro s'è *mes-*so a *suonare* l'*arpa*, anzi se l'è *co-*struita *memore* del suo *antenato* e *pre-*cedenti *esperienze*, l'ha *fatta* *molto* *solida*, che se *opra* di *superarla* a *mani* *mude* se le *spezza*; l'unico *mo-*do, quindi, è *organizzare* un *ciucone*, con un *giorno* di *gran* *vento*, Icaro l'è *mes-*so in *spalla* lo *strumento*, e il *sul* *molo* del *porto*, a *ragione* o a *toro*, ha *irretto* la *flotta* *mercan-*tile: *transmanitici* e *parantitici*; *ri-*morchiature e *balerei*; *incrociatori*



Paolo Icaro: Sul punto di, 1967 (Ferro nero, cm. 210x310x200).

**MARIO NANNI**



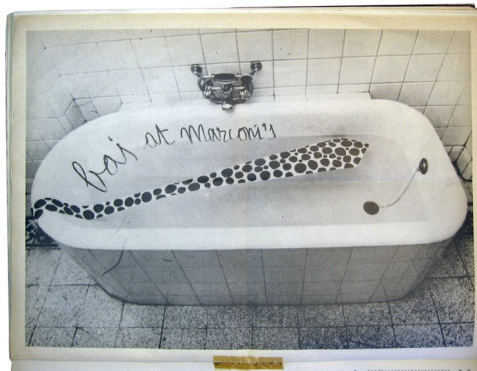
Mario Nanni: Percorso X — Struttura Variabile, 1967. (Particolare di m. 5,50x2,18x3,50). Profilato metallico e laminato plastico in pannelli fissi e scorrevoli.

2 da *Flash Art*, marzo-aprile 1968.





3 da *Flash Art*, marzo 1969. Fotografia Gozzano.



4 da *Flash Art*, marzo 1969.



5 Paolo Monti, fotografia dell'opera di Alik Cavaliere, *E venne La pioggia*. Da *Flash Art*, febbraio 1970.



6 Franco Angeli, fotogrammi di un film con Enrico Castellani. Da *Flash Art*, n. 13 (1969).



7 Ugo Mulas, Man Ray allo Studio Marconi di Milano. Fotografia b/n. Da *Flash Art*, n. 11 (1969).



8 Ugo Mulas, *Verifica 12. La didascalia a Man Ray*, 1970-72. Fotografia b/n.



9 Copertina di *Pallone*, luglio 1968.

dunque lo si manda le foto  
grazie che testimonianza di sp  
zione alla sala superiore del  
la bottega. Invece anche la  
didascalie, mi è soprattutto  
avere fatto questo o parlare  
tante volte a testimoniare il  
mio lavoro negli itinerari, a leg  
gere in questa mia stessa ve  
glia di lasciare una traccia di  
me e delle condizioni che mi  
solgono libertà. Negli itinerari  
non c'è il soggetto abbaco  
ni: l'artista, invece, si mostra  
ta, non ha il suo significato nel  
la tecnica della ripresa, que  
llo il supporto (la tela, il te  
lino) sul quale, ha finalit  
ni: l'artista, invece, si mostra  
ta, non ha il suo significato nel  
la tecnica della ripresa, que  
llo il supporto (la tela, il te  
lino) sul quale, ha finalit  
ni: l'artista, invece, si mostra  
ta, non ha il suo significato nel  
la tecnica della ripresa, que

lato che ci avvolge la vita. Mi  
sono messo a fare il disparte  
non per bene, che fa uno  
della. Invece anche la  
didascalie, mi è soprattutto  
avere fatto questo o parlare  
tante volte a testimoniare il  
mio lavoro negli itinerari, a leg  
gere in questa mia stessa ve  
glia di lasciare una traccia di  
me e delle condizioni che mi  
solgono libertà. Negli itinerari  
non c'è il soggetto abbaco  
ni: l'artista, invece, si mostra  
ta, non ha il suo significato nel  
la tecnica della ripresa, que  
llo il supporto (la tela, il te  
lino) sul quale, ha finalit  
ni: l'artista, invece, si mostra  
ta, non ha il suo significato nel  
la tecnica della ripresa, que

dell'azione che lo descrive. So  
no d'accordo con te: il nome  
e non il significato, la com  
tazione, non la dimostrazione, il  
gesto esiste nell'istituzione che  
lo produce, il gesto implica  
l'atteggiamento guardare il mio  
senza che. L'azione, invece,  
diventa calligrafica, che essa sia  
come una mano vista da un  
chiamato per leggere non il  
tuo il mio stile di specie ma  
uscito per leggere il mio di pen  
che a tutti può capitare  
non mi preoccupa di me nel  
modo mai di manca una voglia  
stipida alla vita: la vita che  
ha il mio di manca e carica di  
active-painting, voglio rigori,  
della linea e insopportabile, la  
mia natura, che non è il jolly  
che esce dal muro e faccia sal  
tare il significato delle carte

PROVOCAZIONE AFONA

prima esperienza di corrispondenza vivente tra loro (in fondo)  
e aganze (in cartoni).  
per te voglio una penna da corsa / ecco una convenienza scari  
della / non si può riflettere di fronte alla prima avvelenata della  
fracca / in quel momento diventare un tempo / propongo da scagli  
mento della carta per uomini più vecchi / fare rinvio di bo  
ma è anche *libero il tempo / qualcuno o forse a sentire il nome  
mi addio con la critica portiamo / me addio con un'occasione  
momentale / il discorso finito perché possiamo parlare senza  
parole / infatti chiedo un rapporto di salute e non un rapporto  
simbolico col sole / tu mi parli al sole e non faccio con la camera  
che parlare è più facile / in me rudi gli abiti e le cose / affan  
data una da quattro chiamo a / coltore / gioiamo la giacca ar  
ca e andiamo a / produce se si non la propria immagine ag  
rentiamo /*

Dono Manbor 68 103 BVE 68

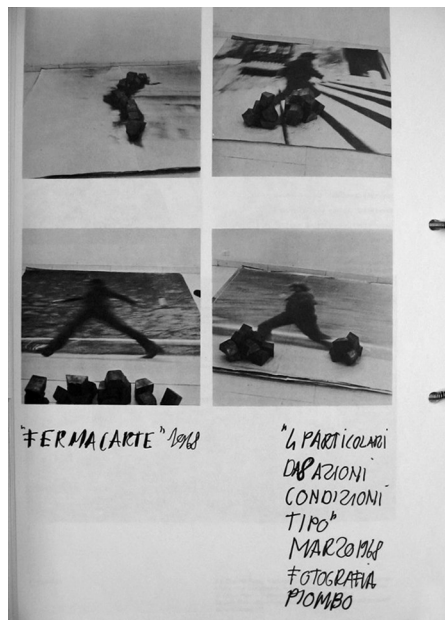


capitano - sinistra in galleria  
giocò e nella prima da destra -  
essere stato al matrimonio  
teleggiò - erano membri di  
una squadra - alcuni benefici di  
lo stadio di calcio - sono a go-  
verno, indiziati, non è mai  
in primo piano - per pochi col-  
lezioni e prima - sempre all'ordi-  
namento di governo - alcuni  
sono membri di matrimonio di  
prima - per lo stadio di calcio  
sono migliori in tutto - lo è alla  
forza - alcuni nella sinistra  
interpretazione prima - sono stati  
un suo figlio di vent'anni.

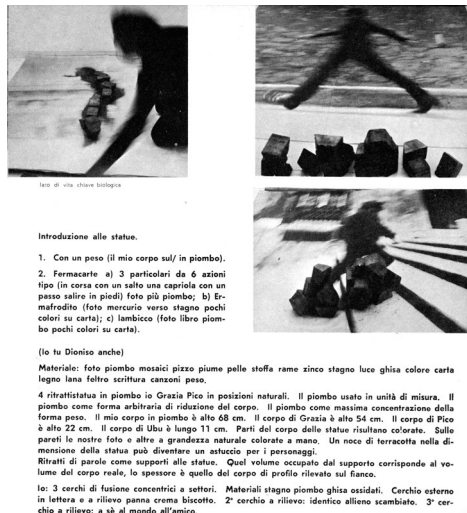




11 Emilio Prini, MA/LI/DU/K/POL/WA. Da *PaLLone*, luglio 1968, p.5.



12 Emilio Prini, *Farmacarte*, 1968. Quattro fotografie b/n di un'azione con oggetti.



Introduzione alle statue.

1. Con un peso (il mio corpo sul/ in piombo).
2. Fermarle a) 3 particolari da 6 azioni tipo (in corsa con un salto una capriola con un passo salire in piedi) foto più piombo; b) Emfrodito (foto mercurio verso stagno pochi colori su carta); c) lambiccò (foto libro piombo pochi colori su carta).

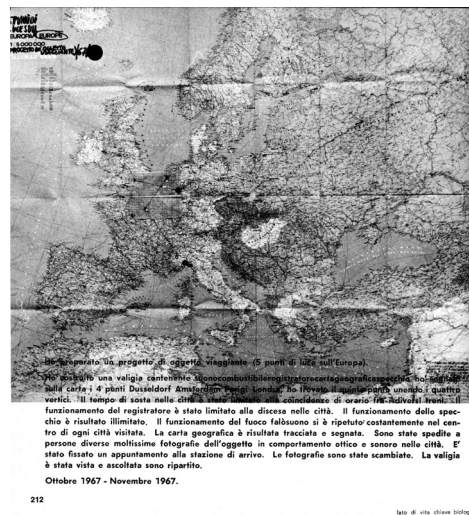
(Io tu Dioniso anche)

Materiale: foto piombo mosaici pizzo piume pelle stoffa rame zinco stagno luca ghisa colore carta legno lana feltro scrittura canzoni peso.

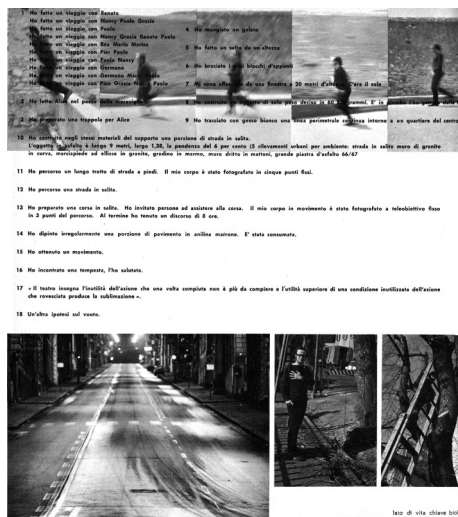
4 ritrattistatue in piombo Io Grazia Pico in posizioni naturali. Il piombo usato in unità di misura. Il piombo come forma arbitraria di riduzione del corpo. Il piombo come massima concentrazione della forma peso. Il mio corpo in piombo è alto 68 cm. Il corpo di Grazia è alto 54 cm. Il corpo di Pico è alto 22 cm. Il corpo di Ubu è lungo 11 cm. Parti del corpo delle statue risultano colorate. Sulle pareti le nostre foto e altre a grandezza naturale colorate a mano. Un nocce di terracotta nella dimensione della statua può diventare un astuccio per i personaggi.

Ritratti di parole come supporti alle statue. Quel volume occupato dal supporto corrisponde al volume del corpo reale, lo spessore è quello del corpo di profilo rilevato sul fianco.  
Io: 3 cerchi di fusione concentrici e settori. Materiali stagno piombo ghisa ossidati. Cerchio esterno in lettera e a rilievo panna crema biscotto. 2° cerchio a rilievo identico all'altro scambiato. 3° cerchio a rilievo: a sè al mondo all'amico.

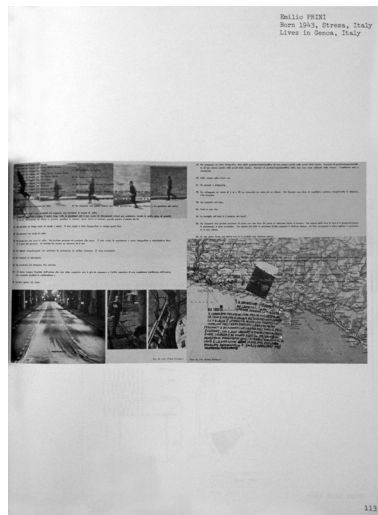
13 Emilio Prini, *IL mondo è una stanza -Stati di simpatia con La tua stanza*, 1968. Fotografie b/n di azioni con oggetti. Da Germano Celant, *Arte Povera* (Milano: Mazzotta, 1969).



14 Emilio Prini, *I punti di luce sull'Europa*, 1967. Da Germano Celant, *Arte Povera* (Milano: Mazzotta, 1969).



15 Emilio Prini, *Io, tu Dioniso anche*, 1968. Da Germano Celant, *Arte Povera* (Milano: Mazzotta, 1969).



16 Emilio Prini, dal catalogo di *Information* (New York, 1970).

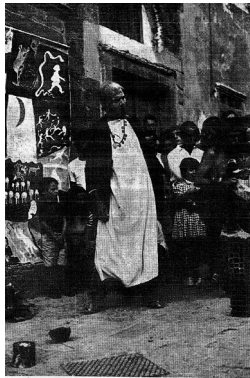


Foto: Luca Pirelli

Pascoli come appare nel film «SCMP2» di Luca Pirelli girato nell'agosto 1968.

2) Si finge di credere che questi loci  
 siano oggettivamente inalterati in  
 termini politici, e vede a dire poltracchi  
 ed equidistanti, e si è forse allora  
 di fronte ad alcuni mutamenti della  
 gioventù, e la contraddizione appo-  
 sizione della dunque proclama non  
 è poi oggettivamente peggiore della  
 imprecisione ideologica della pri-  
 ma, che era manovra del dissenso  
 Pascoli e dell'incertezza sinistra. Se  
 gli si domanda, il momento ha una  
 autonomia totale, più antropologica che  
 politica, e rappresenta la stessa manovra  
 ma è del tutto da parte dei giu-  
 sti di riproporre il senso e la deci-  
 sione della propria vita, secondo un  
 la mano degli uomini ed espone  
 all'indifferenza del discorso del potere  
 sono. Una volta affinata la sperequ-  
 tà e il momento della vita, è il discor-  
 so stesso ma è difeso da una non  
 fare imporre, il momento non può  
 ve venire che escludo. Ma proprio  
 per la sua incertezza ha ottenuto di  
 colpo quanto aveva cancellato perfino  
 da quello delle previsioni, la medi-  
 azione cioè di tutte le facoltà del  
 corpo, assicurando sempre in un  
 di prima, ed un discorso di compen-  
 samento unitario, un contesto serio di  
 opposizione fra tesi e politica. Quel-  
 chi non solo nell'immagine dei  
 fascisti e nella rivoluzione del me-  
 morio reattivo dei socialisti, ma è  
 una parte decisiva, nella vita imperi-  
 stica, ad intrecciare con cui è stata  
 condotta la lotta di strada e che ha  
 come, l'azione politica è il momen-  
 to stesso azione politica e culturale. Da  
 questo punto della politica come del-  
 la cultura, l'uomo si ripropone oggi l'ini-  
 ciativa, momento di nuovo esistente  
 con tutto e con tutti, non già per in-  
 durre. Una volta affinata la sperequ-  
 tà e il momento della vita, è il discor-  
 so stesso che è difeso da una non  
 fare imporre, il momento non può  
 ve venire che escludo. Ma proprio  
 per la sua incertezza ha ottenuto di

sicura un saldo ancoraggio al loro pro-  
 gramma di conoscenza globale. In  
 tal modo una politica che, proprio  
 l'esperienza, rende della realtà, ha  
 nella rappresentazione, e si è qualifica-  
 to un modo estremo di essere, un  
 destino necessariamente di incertez-  
 za politica che, di tempo in tempo  
 lo discorso della vita, rimanda  
 perfino alla conoscenza empirica del  
 prodotto, la lotta per identificarsi di-  
 rettamente con l'esperienza la vita.  
 Con la partecipazione del bisogno  
 di sapere, il momento di vita  
 è stato conosciuto anche la  
 politica, ed il passaggio da una tesi  
 alla produzione. È un tempo  
 — cui ci si è — e si è  
 ad una opera ed articolata con la vita,  
 segue l'azione empirica da cultura,  
 e politica.  
 3) Non sono oggi legittimazione popo-  
 lare per qualche disciplina se non la  
 capacità di tradurre nelle forme violen-  
 te di un senso semplice quella neces-



... più una semplice linea di ricerca ma di Albrechtson in sé. La tecnica segue la sua qualità delle forme materiche, nel cui interesse cova l'intenzione dell'artista di dare e di consegnare sempre al presente. Ma tutto lo supera anche la produzione di oggetti diversi e diversificati, per affidarsi al gesto che ne restituisce la trasparenza.

Il comportamento scottico-scottese, che viene realizzato in un tempo esotico, si vuol il passaggio il tempo, il luogo di progettazione e di esecuzione.

L'artista di fuori all'industrializzazione del mondo si avvicina a un suo e ricerca a sottrarre i materiali dalla realtà circostante. La risultato in conseguenza comporta la possibilità di considerare il gesto formalizzato come un meccanismo di conoscenza, in cui l'artista per evitare, momentaneamente, l'azione della situazione, l'artista tende così a costruirsi per riflettere il processo della situazione in quello dell'azione. Il gesto è sempre di una evidenza materiale nella e si realizza, in cui agisce una situazione ulteriore di complessità, fino al punto che l'opera è soltanto un suo momento di conoscenza. Il la formalizzazione più sottile è il proprio tempo della dell'artista. Il gesto è sempre formalmente la conseguenza di essere agito dal linguaggio e l'instabilità della propria arte d'azione.

La perfetta solidità del corpo diventa una operazione materiale di fluidità, consistenza con il proprio e si è visto. Il rapporto con l'arte si è visto e la sua produzione non lascia spazio per una eventualità, manifesta.

Il conseguente atteggiamento dell'artista è un'operazione che si realizza in quanto realizza sempre una modificazione di segno del campo visivo in quanto comporta una operazione del termine del rapporto da operatività al scetticismo. In questo caso il rapporto diventa scettico, interrogativo, quale ipotesi di comportamento sociale che può diventare più scettico, e realizza verso la realtà sociale del rapporto proprio di quanto scettico è la non effettività di quanto scettico, perché l'artista è il conseguenza della pubblicazione al tempo del rapporto al verso della società. L'instabilità bisogna assumere questo rapporto come fatto di certezza, una certezza prima nel senso della linguistica.

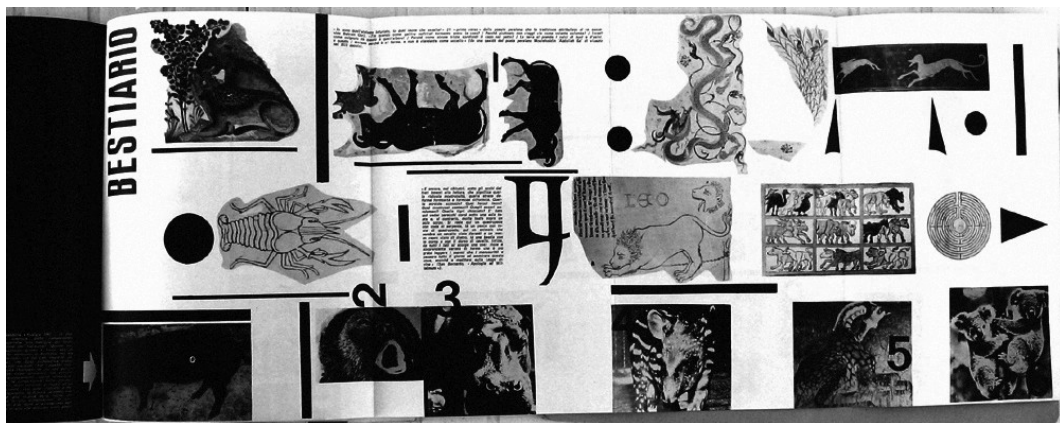
L'artista in un tempo concreto realizza

La destinazione del prodotto scettico era necessariamente sociale, aveva cioè verso il mondo, maggiormente attraverso il prodotto, l'apertamente del ruolo di disponibilità della poetica. L'operazione critica dell'artista diventa la possibilità del lavoro di scetticismo i prodotti in conoscenza, trascorsi dall'artista ed erano spesso nazionali. La critica così si costruisce come critica trasversale, che scende fuori la struttura visiva dell'opera attraverso la scrittura. L'artista fa scettico e prevalenza del scetticismo la realizza una strategia di scetticismo. Prima attraverso un'operazione di poetica, attraverso cioè i modi di opere che non documentavano





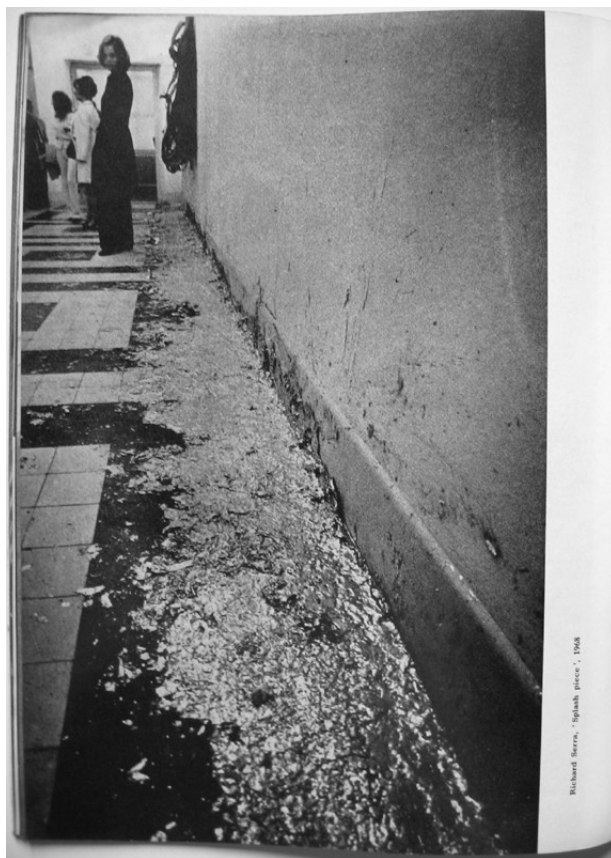
19 Da *Cartabianca*, novembre 1968, p. 34.



20 Da "Bestiario", *Senzamargine*, 1969.



21 Claudio Abate, foto dell'opera di Michael Heizer, *senza titolo*, per la mostra *When Attitudes Become Form*. Da *Cartabianca*, maggio 1969.



22 Claudio Abate, foto dell'opera di Richard Serra, *Splash piece* (1968), per la mostra *When Attitudes Become Form*. Da *Cartabianca*, maggio 1969.



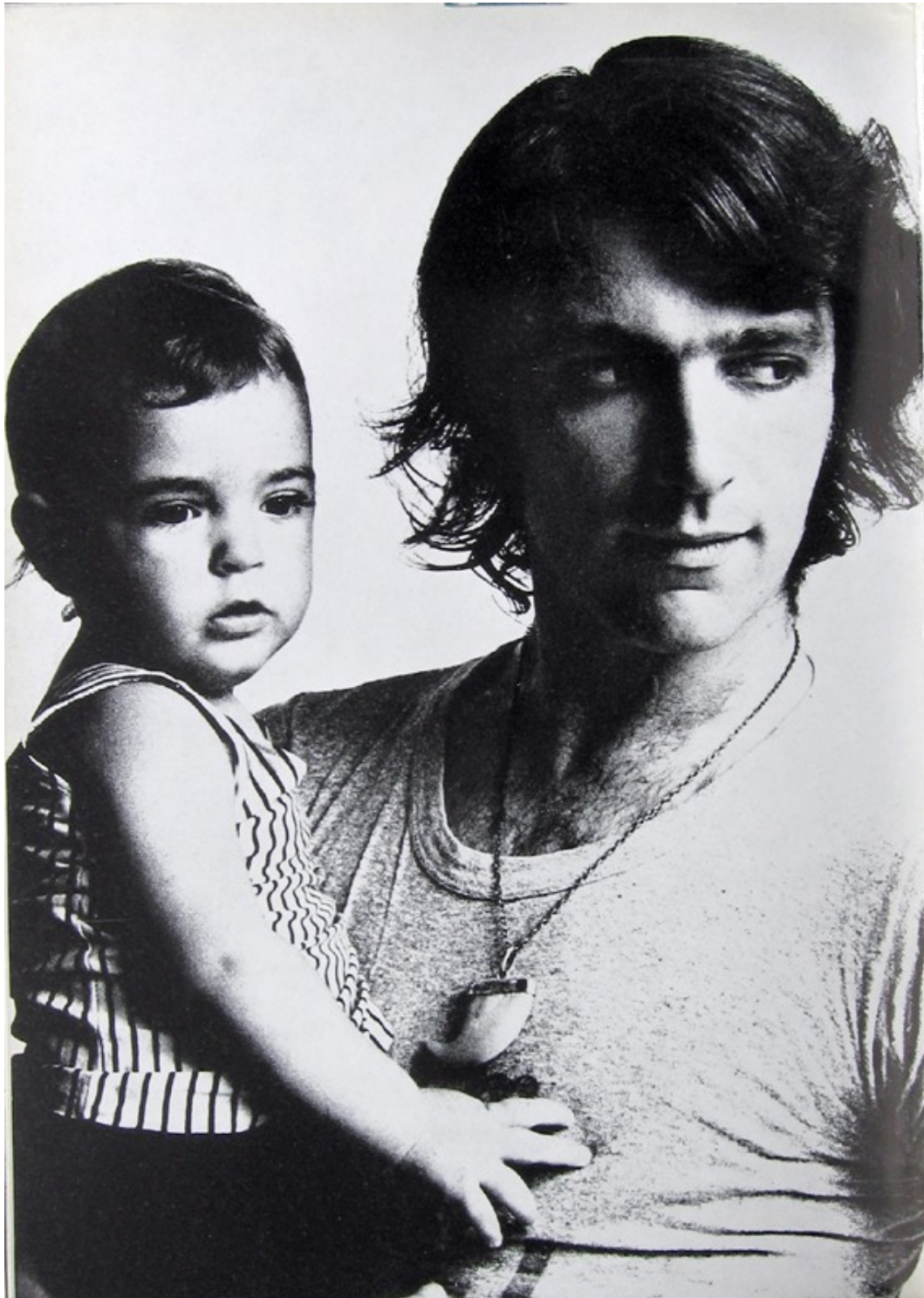
23 Jannis Kounellis, dal catalogo di *Live in your head: When attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information*. A cura di Harald Szeemann (Bern: Kunsthalle, 1969).



24 Dal catalogo di *Information* (New York, 1970).

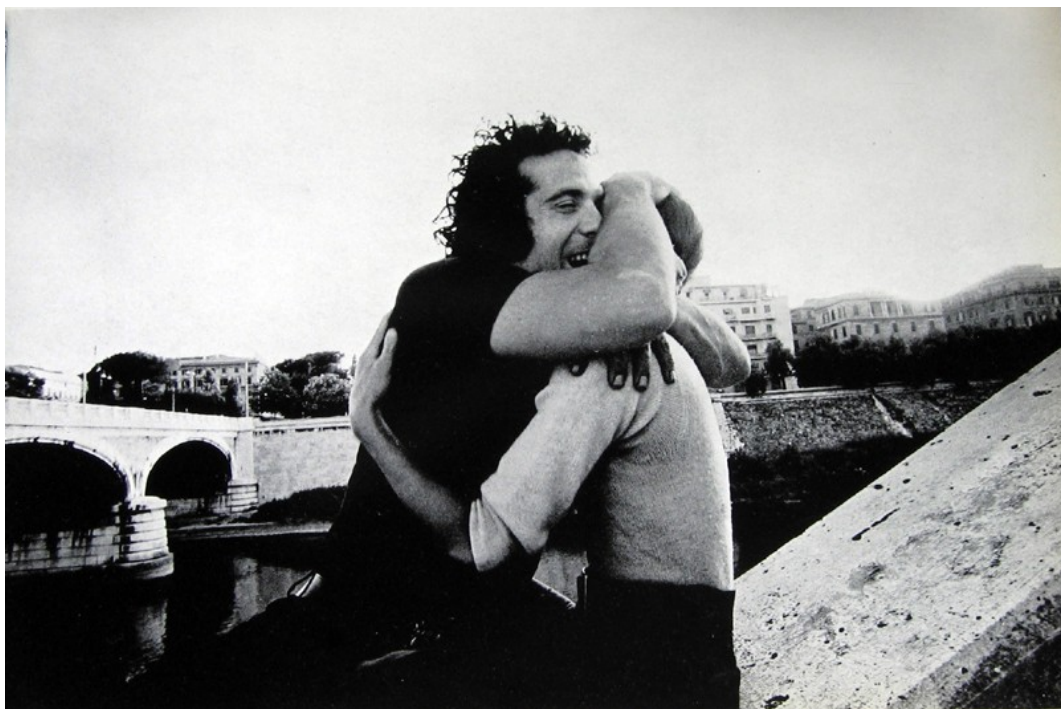


25 Claudio Abate, *Jannis et Efi Kounellis*. Fotografia b/n, da *Album 9-68. 2-71*, 1971.

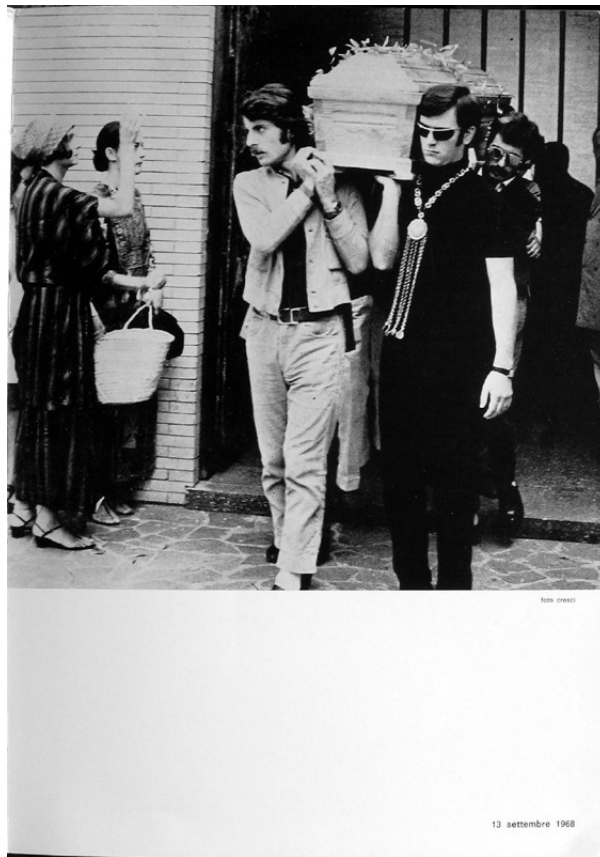


26 Claudio Abate, *Fabio e Fabiana*. Fotografia b/n, da *Album 9-68*. 2-71, 1971.





27 Claudio Abate, *Pino intrappola Michelle*. Fotografia b/n, da *Album 9-68*. 2-71, 1971.



28 Mario Cresci, *I funerali di Pino Pascali*. Fotografia b/n, da *Album 9-68*. 2-71, 1971.



29 Copertina di *Data*, febbraio 1972.

- <sup>1</sup> Germano Celant, "Premesso che", in *Arte Povera*, a cura di id. (Milano: Mazzotta, 1969), 5. Celant considera questo suo lavoro di critica un *foto-libro*. Per dare la misura della questione teorica che si consuma attorno all'uso dei media audiovisivi per i critici (e non solo rispetto alla fotografia che in questo articolo ci interessa più da vicino), ricordiamo che Celant confronta questo suo lavoro con analoghe ricerche di critici come Carla Lonzi con il suo *Autoritratto* (Bari: De Donato, 1969) costruito attraverso le registrazioni audio di interviste; galleristi quali Seth Siegelauub che aveva pubblicato il suo *Xerox book* (1968) impiegando la fotocopiatrice e documentaristi come Gerry Schum che con il suo *Land Art* (1969) aveva utilizzato il film per costruire una nuova forma di documentario-opera.
- <sup>2</sup> "J'ai trouvé par hasard dans la photographie un heureux expédient, un moyen facile de produire des images qui n'aient pas l'aspect d'un objet fait main et des caractéristiques visuelles uniques qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans un tableau". Appunti scritti da Mel Bochner nel 1967, ora raccolti in: Mel Bochner, *Spéculations. Ecrits, 1965-1973* (Ginevra: MAMCO, 2003).
- <sup>3</sup> Ibid.
- <sup>4</sup> Anche a livello di mercato vi è un'interdipendenza tra le due avanguardie: la stagione delle neo-avanguardie coincide con una rivalutazione critica ed economica delle avanguardie storiche, si veda a questo proposito: Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa* (Milano: Feltrinelli, 1978), 67-69. Un gallerista come Fabio Sargentini ha finanziato tutta l'attività della sua galleria romana, negli anni sessanta e settanta, vendendo i capolavori del Surrealismo che aveva comprato solamente qualche anno prima, quando i surrealisti erano ancora sottostimati. Cfr. *Fabio Sargentini*, a cura di Giancarlo Politi (Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990). Sulla questione si veda anche: Huber Klocker, "Gesture and object. Liberation as Action: a European Component of Performative Art", in *Out of Action. Between Performance and the Object, 1949-1979*. A cura di Paul Schimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998). Cat. (Los Angeles: Thames and Hudson, 1998), 159.
- <sup>5</sup> Calvesi, *Avanguardia di massa*, 71.
- <sup>6</sup> Germano Celant, "Per una critica acritica", *Casabella*, agosto-settembre 1969, 44-48. Pubblicato nella versione definitiva in: *NAC*, n. 1 (1970), 29-31.
- <sup>7</sup> L'uso dei mass-media coinvolge molti ambiti di ricerca, dalla produzione di libri d'artista, cataloghi e riviste, alla realizzazione di film sperimentali, documentari e del video-recording che nasce sul finire degli anni sessanta. Si veda: Pierre Restany, "Les limites du comportement", *Domus*, settembre 1972, 53-58. Per un'introduzione alla questione nella contemporanea scena anglosassone: John Roberts, "Photography, iconophobia and the ruins of conceptual art", in *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976* (Londra: Camera Words, 1997), 7-45; Jeff Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, a cura di Jean-François Chevrier (Parigi: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001); Alexander Alberro e Patricia Norvell, *Recording conceptual art* (Berkeley: University of California, 2001); Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity* (Cambridge, MA: The MIT press, 2003); David Company, *Art and photography* (London: Phaidon, 2003).
- <sup>8</sup> Rosalind Krauss, *La photographie au service du surréalisme*, in id., Jane Livingston e Dawn Ades, *Explosante-fixe: photographie et surréalisme* (Paris: F. Hazan, 2002), 19.
- <sup>9</sup> Per un'analisi puntuale delle principali riviste d'arte del secondo dopoguerra si veda: *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Paris: Centre

- Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981); *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea: forme modelli e funzioni*, a cura di Gianni Carlo Sciolla (Milano: Skira, 2003); *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta (convegno, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre -1 dicembre 2006). Atti (Milano: Vita e Pensiero, 2007).
- <sup>10</sup> *Metro* nasce nel dicembre del 1960 a Milano diretta da Bruno Alfieri e si caratterizza come rivista di critica e d'informazione sulla scena artistica internazionale, accurata nella grafica e nelle illustrazioni. Cfr. *Identité italienne*, 64.
- <sup>11</sup> *Marcatrè* è uno dei primi periodici che rinunciano alla struttura tradizionale della rivista di critica. Fondata da Eugenio Battisti a Genova nel 1963, la rivista propone un approccio funzionale e trasversale offrendo un'ampia documentazione sulle arti visive e ospitando dibattiti interdisciplinari. Tra i suoi primi collaboratori troviamo Gillo Dorfles, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Paolo Portoghesi ed il giovane Germano Celant che inizierà la sua carriera come redattore.
- <sup>12</sup> Per una storia critica della pubblicazione si veda: *Identité italienne*, 198-199.
- <sup>13</sup> Piero Gilardi, "Lettera da New York di Piero Gilardi", *Flash Art*, settembre-ottobre 1967, p. n. n.; id. "Piero Gilardi da Londra e Dusseldorf", *Flash Art*, gennaio-febbraio 1968, p. n. n.
- <sup>14</sup> Germano Celant, "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art*, novembre-dicembre 1967, p. n. n. Per una biografia ragionata su Germano Celant e un'antologia di testi sull'Arte Povera si veda: *Arte povera: storie e protagonisti*, a cura di id. (Milano: Electa, 1985).
- <sup>15</sup> L'impaginazione dell'articolo di Celant per *Flash Art* resta tradizionale: delle fotografie illustrano il testo mostrando le opere degli artisti e un'installazione, *Oggetti in meno* (1967), che Michelangelo Pistoletto aveva realizzato nel suo atelier. Celant presenta un gruppo di artisti provenienti da Roma, Torino, Milano e Genova che erano in parte già stati radunati in occasione della mostra organizzata dal gallerista Fabio Sargentini nel giugno di quell'anno: *Fuooooooooo Immmmmagine Accqqqua Terrrrrra* (Roma: Galleria L'Attico, 1967). Cat., testi di Alberto Boatto e Maurizio Calvesi (Roma, 1967); e per la mostra del settembre: *Arte Povera -IM Spazio*. A cura di Germano Celant (Genova: Galleria La Bertesca, 1967) Cat. (Genova: Galleria La Bertesca, 1967). Si vedano in proposito i relativi cataloghi delle mostre, ma anche: *Roma anni '60: al di là della pittura*. A cura di Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1990-1991). Cat. a cura di Rossella Siligato (Roma: Carte Segrete, 1990); *Zero to infinity: Arte povera 1962 - 1967*. A cura di Richard Flood e Frances Morris (Londra: Tate Modern; Minneapolis: Walker Art Center; Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2001-2003). Cat. (New York: Distribute Art Publishers, 2001); *Arte Povera*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev (Londra: Phaidon, 1999).
- <sup>16</sup> Celant, "Arte povera. Appunti per una Guerriglia", p. n. n.
- <sup>17</sup> Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone* (Torino: Einaudi, 1975), 2.
- <sup>18</sup> Questo ritratto di Castellani è stato pubblicato anche nel libro: *Il Teatro delle Mostre*. A cura di Maurizio Calvesi (Roma: Galleria La Tartaruga, 1968). Cat. (Roma: Lerici, 1968), p. n. n.
- <sup>19</sup> Ugo Mulas, *La Fotografia* (Torino: Einaudi 1973), 168.
- <sup>20</sup> Per un'introduzione al dibattito sull'iconismo si veda: Rossella Fabbrichesi Leo, *La polemica sull'iconismo: 1964-1975* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1983).
- <sup>21</sup> Le Verifiche sono pubblicate nel libro: Mulas,

- La Fotografia*; sulla nozione di *fotografia analitica* cfr. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, 59-63.
- <sup>22</sup> Uscirà un unico numero di questa rivista nel luglio 1968
- <sup>23</sup> È in questa galleria che Germano Celant organizza (*Arte povera -Im spazio*) mostra che inaugura la definizione "Arte Povera".
- <sup>24</sup> La mostra si intitola *Pesi spinte azioni*, e dura da giugno ad agosto 1968. Prini realizzerà la seconda personale solo trent'anni dopo: *Fermi in dogana*. A cura di Friedemann Malsch (Strasbourg: Ancienne Duane, Le Musée de la ville de Strasbourg, 1995-1996). Cat. (Strasbourg: Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1996).
- <sup>25</sup> *Pallone*, luglio 1968, 4.
- <sup>26</sup> *Live in your head: When attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information*. A cura di Harald Szeemann (Bern: Kunsthalle; Londra: ICA, 1969). Cat. (Bern: Kunsthalle, 1969).
- <sup>27</sup> Celant commentando questo lavoro scrive: "un projet d'objet itinérant qui nous fait part d'une série d'hypothèses de voyages, documentés à l'aide de cartes. Cette série précède d'environ un an les travaux de nombreux artistes du courant 'conceptuel', y compris les travaux axés sur des hypothèses d'action de 1967 comportant une série d'inscriptions tracées sur un bloc-notes, qui constituent le véritable travail physique conceptuel de Prini. Ici, les actions réelles alternent avec des actions à disparition totale, c'est-à-dire des actions qui ont seulement été imaginées, mais jamais mises en œuvre" (*Identité italienne*, 309).
- <sup>28</sup> Celant, *Arte Povera*, 211-18.
- <sup>29</sup> In quello stesso periodo altri artisti come Duane Michals, John Baldessari e Vito Acconci sviluppano dei lavori che utilizzano immagine e calligrafia.
- <sup>30</sup> Per un approfondimento storico dell'attività della galleria L'Attico e della figura di Fabio Sargentini si veda: *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. A cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma : MACRO, 2010). Cat. (Milano: Electa, 2010); *L' Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*. A cura di Roberto Lambarelli, Lucia Masina e Fabio Sargentini (Spoleto, Chiesa di San Nicolo, 1987). Cat. (Milano: Mondadori-De Luca, 1987); Politi, *Fabio Sargentini*. Si veda anche: Maurizio Calvesi, "Coordinate di un'avventura", in *Roma anni '60: al di là della pittura*, 11-36.
- <sup>31</sup> Il dibattito della critica tra il 1968 e il 1970 assume diverse posizioni che si legano alla crisi del suo ruolo di mediazione tra gli artisti, i galleristi e il pubblico. L'articolo di Germano Celant intitolato "Per una critica acritica" [*NAC*, n. 1 (1970), 29-30] risulterà un testo cruciale per un nuovo approccio al problema, definendo la selezione della documentazione multimediale dell'arte effimera come la strada per evitare gli eccessi della critica ed approdare a una "storia immediata dell'arte". L'articolo apparirà su *NAC* che, con la sua grafica quasi iconoclasta, può essere considerato un caso estremo sulla scena della pubblicistica specializzata italiana. La rivista, diretta da Francesco Vincitorio, inaugura il suo primo numero nel 1968 e sarà un importante bollettino della critica italiana nella prima metà degli anni settanta. L'articolo di Celant susciterà un dibattito nei numeri successivi della rivista. Per l'analisi della posizione di Celant espressa nell'articolo, mi permetto di rimandare a: Giuliano Sergio, "Informazione, documentazione opera: la funzione dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 88 (2006): 62-82. Il dibattito italiano sulla crisi del ruolo della critica era già avviato dal 1968 con molti articoli e numeri monografici in varie riviste (*Bit*, *Cartabianca*, *Senzamargine*, *Metro*, *Marcatrè*) e in cataloghi quali *Arte povera più azioni povere*. A cura di Germano

- Celant (Amalfi: Arsenale, 1968), Cat. (Salerno: Rumma editore, 1969).
- <sup>32</sup> Alberto Boatto, "Evento come avventura", *Cartabianca*, novembre 1968, 6.
- <sup>33</sup> Si vedano i cataloghi della galleria soprattutto quelli di Pascali Pistoletto e Kounellis tra il 1966 e il 1968, in generale la galleria L'Attico mostra sempre una grande attenzione nella cura dei cataloghi monografici, affidando spesso agli artisti la realizzazione del catalogo.
- <sup>34</sup> Pascali scompare tragicamente nell'estate del 1968 a seguito di un incidente in motocicletta. Per una descrizione di quest'opera si veda: *Cartabianca*, novembre 1968, 32.
- <sup>35</sup> Per un'analisi del libro sul *Teatro delle mostre* mi permetto di rimandare a: Giuliano Sergio, *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70* (Napoli: Civis, 2005).
- <sup>36</sup> Si fa riferimento alla mostra di Richard Serra *Animal Habitats. Lived and stuffed...* (Roma: Galleria La Salita, 1966).
- <sup>37</sup> Fabio Sargentini, "Avanguardia a Berna", *Cartabianca*, maggio 1969, 12-27; id., "Impressioni registrate di una settimana a New York", *ibid.*, 28-36.
- <sup>38</sup> Sargentini, "Impressioni registrate di una settimana a New York", 29.
- <sup>39</sup> Si veda: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1986).
- <sup>40</sup> *Ibid.*
- <sup>41</sup> Si veda: Katharina Hegewisch e Bernd Klüser, *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>ème</sup> siècle* (Parigi: Éditions du Regard, 1998).
- <sup>42</sup> "Multipli", *Data*, settembre 1971, 74; per il dibattito dell'epoca sulla questione dei multipli si rimanda il lettore anche all'articolo: Gregory Battcock, "I multipli esistono veramente?", *Domus*, novembre 1973.
- <sup>43</sup> Utile a questo proposito leggere il resoconto della tavola rotonda con il collezionista Giuseppe Panza di Biumo all'inizio del 1974 in: Maria Dalai Emiliani, Giuseppe De Vecchi, Giuseppe Panza di Biumo, "Il collezionismo. I problemi", *NAC*, febbraio 1974, 3-10.
- <sup>44</sup> Germano Celant, "Book as artwork 1960/1970", *Data*, settembre 1971, 35-49. L'articolo è la prima versione del libro: *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, a cura di Germano Celant (Bari: Dedalo, 1977). Sulla rivista *Data*, cfr. Silvia Bordini, "La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in 'DATA'", in Cioffi e Rovetta, *Percorsi di critica*, 501-08.
- <sup>45</sup> Celant, "Book as Artwork 1960/1970", 36.