

MASSIMO MAIORINO

**Oggetto, spazio, immagine:
micro-avventure spaziali dell'arte italiana (1950-1972)**

Seguimmo per istinto le scie delle Comete
come Avanguardie di un altro sistema solare¹

Quadro critico-spaziale

“Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle – e non è tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, navicella! Guardati innanzi! [...] Non esiste più terra alcuna!”² è la metafora visionaria di Friedrich Nietzsche ad annunciare, con quasi un secolo d’anticipo, lo schiudersi della prospettiva spaziale all’inizio degli anni sessanta, quando la conquista dell’aria cominciava ad estendersi verso la profondità dello Spazio.

Se dal 1950 al 1972,³ come indica la periodizzazione fissata dalla storia delle scienze, si realizza il segmento più luminoso della corsa verso lo Spazio, nello stesso periodo le arti visive manifestano un assorbimento dell’immaginario spaziale, punteggiato talvolta anche da magnetiche anticipazioni, ed attuano una trasformazione altrettanto radicale del proprio linguaggio operativo. Si definisce così una condizione comune tra arti visive e ricerche spaziali – la cui parabola nella sua fase acuta segna l’intero segmento degli anni sessanta – contraddistinta da tre passaggi che individuano il succedersi di altrettante fasi diverse: una fase dell’oggetto, una fase dello spazio-ambiente, una fase dell’immagine.

Uno sviluppo che, ad un momento euforico d’avvio nel segno dell’oggetto *lanciato* nello Spazio, fa seguire prima una fase eroica di conquista dello Spazio come misura dell’uomo connotata da una ridefinizione del rapporto corpo-ambiente-tempo, e dopo una fase perturbante di spaesamento con la trasformazione del mondo stesso in *immagine*. È il disegno di una possibile cartografia della rivoluzione spaziale globale avvenuta alla metà del novecento, ma è anche una possibile lettura del coevo quadro delle arti visive generato da una transizione epistemologica ed esistenziale mai così potente. Un doppio sguardo che incrocia la prospettiva spaziale ed il campo dell’arte seguendo i sentieri di semiotica ed ermeneutica, ovvero osserva i segni provenienti dallo Spazio nelle pratiche artistiche di quegli anni, ed in particolare quelle italiane, ed interpreta gli effetti che l’arte restituisce di questo nutriente assorbimento.

Dunque un itinerario sinuoso che ad ogni passaggio modifica la postazione d'osservazione degli artisti, rimodula la frequenza d'ascolto, contribuendo alla costruzione di un nuovo atlante iconografico che dall'opera-oggetto passa alla conquista dello spazio-ambiente e si completa, per poi riavviarsi, nella proliferazione – come suggeriva Martin Heidegger – dell'immagine del mondo.⁴ Nel 1949, con un raddomantico precorrimiento, Lucio Fontana – “cosmonauta della pittura”⁵ come lo definirà con una straordinaria immagine Marisa Volpi – disegna nei cieli dell'arte italiana i suoi *Concetti spaziali*, invitando a sollevare lo sguardo dalla terra verso il cielo, testimoniando ancora una volta come l'arte è un radar eccezionalmente sensibile nel cogliere ed indirizzare le tensioni esistenziali e culturali che alimentano il presente.

In un energico incrocio tra scrittura e opera, Fontana nel primo manifesto *Spaziali* (1948) annunciava, con i suoi compagni di viaggio,⁶ “oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo”⁷ ed alla galleria il Naviglio di Milano, fondata dal gallerista Carlo Cardazzo, preparava il primo *Ambiente spaziale con forme spaziali a luce nera* (1949) [fig. 1]. Un dato straordinario che nella sua potenza immaginifica contiene in nuce gli sviluppi degli anni successivi, proponendo una concezione non formale, ma vitale, dello spazio attraverso una partecipazione concreta e l'utilizzo di materiali nuovi, quali il neon e la luce nera delle lampade di Wood. L'esposizione, durata solo sei giorni, rappresentò un punto di svolta nel percorso dell'artista, diventando una fonte di ispirazione per diversi artisti delle generazioni successive, ma soprattutto come osservò un critico-poeta, Raffaele Carrieri, nello scritto di recensione dell'esposizione: “Fontana ha toccato la luna” [fig. 2].⁸

Così la prima esperienza dello Spazio nell'immaginario italiano si concretizza sotto i cieli dell'arte in una galleria ai bordi dei navigli milanesi, ed insieme, nel coevo manifesto, si prefigura anche l'euforia che solo più tardi lascerà il posto all'inquietudine de *lo sguardo dal di fuori*: “la Terra fotografata dai razzi in volo”, così scrivono Fontana ed i suoi amici. Nel 1951 Fontana illuminerà con i suoi *Concetti spaziali* [fig. 3] la Triennale di Milano,⁹ sebbene a quella data lo Spazio, come i segni di neon dell'artista, è ancora esclusivamente una proiezione, una costellazione da interpretare, ma anche un dolcissimo orizzonte da raggiungere “a cavallo di un manico di scopa” con partenza da Piazza Duomo, come sognano Vittorio De Sica e Cesare Zavattini in *Miracolo a Milano* (1951) [fig. 4].

Solo nel 1957 la visione di Lucio Fontana conosce una prima e parziale concretizzazione, con l'effettivo inizio dell'era spaziale – la planetarizzazione della Terra¹⁰ – nel segno dell'oggetto. Per la prima volta,

un oggetto fabbricato dall'uomo fu lanciato nell'universo, e per qualche settimana girò attorno alla terra seguendo le stesse leggi di gravitazione che determinano il movimento dei corpi celesti – del sole, della luna e delle stelle. [...] Questo avvenimento, che non era inferiore per importanza a nessun altro, sarebbe stato salutato con assoluta gioia. [...] Ma, per un fenomeno piuttosto curioso, la gioia non fu il sentimento dominante, né fu l'orgoglio o la consapevolezza della tremenda dimensione della potenza e della sovranità umana a colmare il cuore degli uomini che ormai potevano scorgere una loro creatura. La reazione immediata fu di sollievo per il primo passo verso la liberazione degli uomini dalla prigione terrestre.¹¹

È la straordinaria registrazione, colta in presa diretta, che Hannah Arendt propone ad apertura di *The Human Condition* (1958), della messa in orbita il 4 ottobre del 1957 dello Sputnik I [fig. 5] che terminerà il suo periplo orbitale incendiandosi al contatto con l'atmosfera, quasi a segnare nella simbolica traiettoria Spazio-Terra la polarità dell'intera avventura, oltre che fornire un drammatico avvertimento dei significati di emancipazione e di alienazione che il gesto causerà. Al contempo è una significativa coincidenza, seppur con toni diversi, la connotazione che sia la Arendt che Lucio Fontana e gli *Spaziali* propongono del viaggio interstellare, ovvero quella di fuga: “liberazione dalla prigione terrestre” per la filosofa tedesca, “evasione dalle città” per il gruppo degli spazialisti.

La presenza dell'oggetto

Se la rivoluzione verso il cosmo si apre nel segno dell'oggetto, l'arte coeva conosce un medesimo transito lasciandosi indirizzare dalla danza orbitale dello Sputnik I, gigantesco *ready-made* appeso alla profondità dello Spazio. Infatti negli stessi anni si discute il turbolento passaggio dalla galassia informale alle poetiche oggettuali delle neo-avanguardie, ed il caso, ancora una volta, segna con il rosso la data 1957 come stazione di scambio con una mostra decisiva curata da Maurizio Calvesi e Dario Durbè, *Aspetti della ricerca informale in Italia fino al 1957*.¹²

Sono segni che Cesare Vivaldi intercetta con la tempestività del poeta – “i poeti indovinano”¹³ osserverà Leonardo Sinisgalli commentando l'esperienza dei critici-poeti, tra i quali c'è Vivaldi, maturata nello spazio dell'arte italiana tra gli anni cinquanta e sessanta – presentando l'esperienza del gruppo *Crack*. Con partecipe entusiasmo Vivaldi, nell'introduzione al catalogo/manifesto del 1960 – a cui farà seguito un'esposizione alla galleria veneziana Il Canale nell'agosto dello stesso anno¹⁴ – degli artisti che compongono il gruppo, utilizza il “noi”, quasi a continuazione del discorso intrapreso dagli spazialisti guidati da

Fontana, sottolineando la sua assoluta partecipazione all'avventura che mette insieme Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, e Cesare Vivaldi appunto. Il catalogo, un oggetto prezioso che a distanza di quasi sessant'anni conserva la freschezza di un documento che testimonia l'incrocio vitale tra opera ed esistenza, racconta del passaggio cruciale, tra il tessuto inquieto dell'informale ed una versione italiana del Neodadaismo che orienta i lavori di quella che lo stesso Vivaldi indicherà, con un raggio più ampio, come la "giovane scuola di Roma".¹⁵ Con uno sguardo prospettico, ma non privo di disincanto ed ironia, a volte anche di comicità, il critico "coglie le ambiguità di una cultura ancora scissa tra l'entusiasmo per le 'magnifiche sorti e progressive' e le ferite, le lacerazioni del dopoguerra".¹⁶

Il poeta nello scritto di presentazione dell'eterogenea squadra d'artisti – che a prescindere dalla singolarità delle esperienze è accomunata "unicamente per un *no* a qualcosa che li aveva preceduti, o fatti nascere, o accompagnati casualmente"¹⁷ – esordisce in modo perentorio: "Amiamo il mondo. La tavola pitagorica che è il mondo".¹⁸

Vivaldi offre una panoramica del nuovo paesaggio iconografico, punteggiato dalle nuove *iconi*,¹⁹ ed al contempo disegna un quadro delle poetiche della nuova generazione, divise tra Neodadaismo ed estetiche pop, segnandone alcuni degli emblemi:

Il neon sentimentale, i tiscini riflettori del Colosseo e le dolci, arroganti lamiere lacerate e insanguinate dopo lo scontro. [...] I miracoli della TV o del Cinemascope, oltre ogni idiozia, ci affascinano; e così lo spettacolo di un pubblico abbruttito dai mass media. [...] Sui tramonti di Roma vorremmo fissare col vinavil le immagini, i frammenti che ci piacciono. Sovrapporre alla porta del Popolo sempre ingombra di grasse automobili le gambe di Marilina, uno stecco, un pappagallo impagliato, una bustina di caffè Hag.²⁰

Negando ogni fiducia al linguaggio come pure alle sue derive *informi*, rifiutando con prontezza ogni teleologia, Vivaldi costruisce il suo discorso visionario e luminoso su due fuochi: oggetto e fascinazione spaziale. *Rilanciando* l'effetto Sputnik I nelle latitudini dell'arte Vivaldi "afferma le ragioni assolute dell'oggetto",²¹ di quanto è scampato al diluvio informale e può essere finalmente soltanto materiale d'inventario e d'invenzione: "Le immagini e le cose sono fredde o calde di per se stesse; le amiamo come sono, vorremmo baciarle e succhiarle, ma con debita impassibilità le registriamo e le cataloghiamo, attenti solo a che non si secchino, a che non perdano vita".²² L'aspirazione incessante che riscalda le parole di Vivaldi – "un uomo che guadagna il suo tempo ordinando, disordinando, riordinando, un bric a brac di oggetti in una stanza abbandonata" – ed attraversa le ricerche degli artisti di

Crack è di “fare del mondo così com’è, un monumento”, un desiderio assoluto e totale di “elevare il mondo in toto a monumento”, risolto da una dissacrante ironia che si contenta di “metterne insieme dei pezzi staccati, dei frammenti”.²³ Così “le ragioni dell’oggetto” sono per Vivaldi i segni di una nuova condizione spazio-temporale – “le tempeste cosmiche rullano intorno a noi, con elettriche albe e notti illividite dal chiaro di luna e dal lampo intermittente dei satelliti artificiali” – in cui galleggia un mondo eterogeneo di oggetti, tra i quali, “uno sputnik”.²⁴ Si configura nella scrittura di Vivaldi un manuale di volo che segna l’incipit della corsa verso lo Spazio dell’arte italiana, un atlante costellato di visioni di *mondi lontanissimi*, “i globi che attorniano Vega”, dove “tentare lo sbarco”.²⁵ Alla squadra di nove cosmonauti, i primi dell’arte italiana, Vivaldi con crescente ironia ricorda che:

Il primo razzo in partenza per la luna ci attende dietro le case, sul prato che confina con il Tevere e che ingombrano parzialmente montagne di rifiuti. [...] Tra poco scoccherà l’ora. [...] Mancheranno pochi minuti, poi pochi attimi. [...] Via! Attraverso un cielo nero chiomato di stelle. Vediamo Saturno come un bambino che gioca col cerchio; Marte colpito da una rossa febbre maligna; Plutone freddo e scostante; la scarlatta orchite del Sole che fiammeggia impazzita. La terra luccica lontanissima con lo splendore pacato d’una moneta d’argento. Nell’astronave la forza di gravità s’annulla. [...] Sparita la luce bianca della terra facciamo rotta, nel nero più nero, verso un nero più nero di tutte le notti. Lo spettacolo è terminato. Un nuovo spettacolo va ad incominciare attraverso la parola: Fine.²⁶

Se i navigli milanesi risultano il primo luogo d’osservazione spaziale per Lucio Fontana ed i suoi amici *spazialisti*, a distanza di undici anni si indica “il prato che confina con il Tevere” come il luogo di partenza del primo razzo artistico italiano verso le profondità del cosmo.

Crack è così il primo *romanzo* di fantascienza dell’arte italiana, nel cui gruppo figurano alcuni degli artisti che con linguaggi ed esiti diversi nel corso del decennio saranno maggiormente sensibili alle onde provenienti dal cosmo,²⁷ come Gastone Novelli ed Achille Perilli che, con la complicità dello stesso Vivaldi, già nel 1957 avevano celebrato il lancio dello Sputnik con un collage per la rivista *L’esperienza moderna*.²⁸ In particolare Novelli dall’immaginario spaziale ricaverà un alfabeto fatto di lettere e nomi per le costellazioni linguistiche dei suoi dipinti. E ancora, Piero Dorazio nella cui maglia spaziale delle sue superfici pittoriche, Argan osserverà le avvisaglie di una zona che “prima si credeva di poter soltanto pensare o congetturare, ora si può, concretamente percepire; e percepire significa esistere”,²⁹ e Giulio Turcato che invece del volo spaziale affronterà l’atterraggio immaginando con le sue *Superfici lunari* [fig. 6] l’aspetto materico ed irregolare della Luna. Ma di *Crack* sono certamente Fabio Mauri [fig. 7] e, in modo indiretto, Gino Marotta [fig. 8]

le due figure che maggiormente subiranno il fascino del cosmo nel corso del decennio, con un itinerario artistico che assurge quasi a simbolo dell'avventura spaziale/artistica, con il passaggio da una fase dominata dalla presenza dell'oggetto ad una dimensione ambientale ed abitabile, segnata dall'ingresso del corpo umano nello Spazio. Del resto Vivaldi, quasi prefigurando questa parabola verso lo spazio per i due artisti, nel 1960 avverte che Marotta “mescola insieme il remoto e il vicinissimo. La luna è distante e l'aria fredda; l'acqua il ricordo d'un altro pianeta. [...] Ma tutto è previsto, calcolato, kepleriano” e Mauri “è della stessa sostanza dei sogni artificiali. [...] Stufi di spettacoli si è abbandonato su un abbagliante lenzuolo per scatenare i suoi sogni sonnambolici e sofisticati”.³⁰

Ma la data 1960 invia segnali luminosi anche dalla stazione milanese con Enrico Castellani e Piero Manzoni, tra gli artefici del gruppo Azimuth, che, muovendosi nel tracciato avveniristico di Lucio Fontana, avviano la loro corsa verso lo Spazio. Del resto Guido Ballo sul numero uno della rivista *Azimuth* aveva indicato questo raccordo generazionale nel segno della Luna, ricordando come l'*Ambiente spaziale* inventato da Fontana nel 1949 che “si valeva di un nuovo mezzo, la luce al neon, creando forme libere, suggestive, in un'atmosfera lunare”³¹ apriva ad un nuovo territorio per la riflessione degli artisti più giovani, un territorio *oltre la pittura*. Così gli artisti orbitanti intorno alla rivista *Azimuth* sono anche loro, in questa fase, cosmonauti nel segno dell'oggetto, ed “in particolare Manzoni che mise nel parco Hering di Copenaghen una ‘base del mondo’, su cui è scritto a rovescio ‘Le socle du monde’, leggibile immaginando di viaggiare in un vettore spaziale. Il mondo è una scultura”.³² Il gesto di Manzoni fa del mondo una scultura, come osserva Marisa Volpi, ma è una scultura che appartiene all'eredità del Dadaismo, si manifesta come l'equivalente di un prelievo, un *ready-made* planetario. Così, come del resto per alcuni dei *ready-made* duchampiani più noti – *Ruota di bicicletta* (1913) o *Fontana* (1917) –, anche il mondo ha la sua base, il suo piedistallo, che ne permette l'inclusione nella categoria degli oggetti. Dunque una misteriosa ed affascinante convergenza tra il gesto magico di Manzoni e l'ambizione vagheggiata da Vivaldi e dagli artisti di *Crack*: fare del mondo un monumento.

La conquista dello Spazio

Il 12 aprile 1961, nel pieno sviluppo della Guerra fredda, entra in scena il cosmonauta sovietico Jurij (o Yuri) Gagarin che, entrando nell'orbita terrestre sulla navetta Vostok 1, diviene il primo essere umano a raggiungere lo Spazio [fig. 9]. Anche se “tecnicamente era già acquisita da tempo la possibilità di

lanciare in orbita un veicolo spaziale (Sputnik 1)”, spiegano i quotidiani dell’epoca, la conquista del *compagno Yuri*, è l’episodio che segna “l’inizio dell’era cosmica”.³³ Gagarin con la sua presenza segna il passaggio dalla fase dell’oggetto inaugurata dallo Sputnik 1 alla fase dell’uomo che fa esperienza dello Spazio, decretando in questo modo l’avvio dell’antropomorfizzazione del cosmo³⁴. Dopo appena 23 giorni, il 5 maggio 1961, lo Spazio cosmico accoglie la missione Freedom 7 dell’americano Alan Shepard, una risposta immediata al risultato raggiunto dall’Unione Sovietica, ma soprattutto la conferma di una nuova condizione epistemologica per l’uomo. Il racconto dei viaggi offerto dai cosmonauti apre alla diffusione anche sui quotidiani di un’iconografia spaziale, mentre in un’euforica ed affannosa rincorsa al primato tra Stati Uniti ed Unione Sovietica si susseguono le forme di colonializzazione dello Spazio,³⁵ fino al 18 marzo 1965, quando Aleksej Archipovič Leonov, della Voschod 2, effettuò la prima passeggiata spaziale della storia. Nella parabola che da Gagarin giunge a Leonov si consuma una frattura epocale, l’uomo si svincola dalla terra, dal luogo, dal suolo, e diventa *l’uomo dello spazio* che, scrive Emmanuel Lévinas, “per un’ora è esistito al di fuori di ogni orizzonte – intorno a lui tutto era cielo, o, più esattamente, tutto era spazio geometrico. Un uomo esisteva nell’assoluto dello spazio omogeneo”.³⁶ Anche per Maurice Blanchot, affascinato dall’epopea spaziale, ma anche turbato dalla condizione “compassionevole” del cosmonauta, *La conquista dello Spazio* prefigura l’abbandono del luogo:

Si è avuto il senso, almeno per un istante, di qualcosa di decisivo: lontano – in una lontananza astratta e di pura scienza – sottratto alla condizione comune quale è simboleggiata dalla forza di gravità, c’era qualcuno, non più nel cielo, ma nello spazio, in uno spazio che non ha essere né natura ma è la pura e semplice realtà di un (quasi) vuoto misurabile. L’uomo, ma un uomo senza orizzonte.³⁷

Ma il corpo di Gagarin, sottraendosi alle forze originarie mediante un atto di dislocazione, per il filosofo francese è anche il primo avvertimento di una condizione di separatezza e di alienazione. L’uomo *del di fuori* deve necessariamente parlare sempre perché “qualsiasi interruzione o lacuna introduce qualcosa che è ben più della morte, che è il nulla esterno entrato dentro il discorso”³⁸, è l’inquietante e premonitrice riflessione di Blanchot.

Le arti visive di questo perturbante itinerario offrono un immediato riscontro in *superficie*, con l’adozione di un’iconografia che si anima con i segni dell’avventura spaziale sul versante legato alla Pop Art,³⁹ ma soprattutto traducono in profondità la tensione spaziale, l’entusiasmo cosmico, in un percorso di superamento delle poetiche legate all’oggetto, proprio a favore di una conquista dello Spazio, quale dimensione ambientale ed esistenziale.

Allora spostando i temi provenienti dalle esplorazioni fuori dal globo terrestre

nel campo dell'arte riscontriamo anche qui un cambio di prospettiva con il passaggio dall'esplorazione della realtà attraverso l'oggetto, alla verifica, o meglio all'esperienza, dello Spazio attraverso il corpo. Una condizione che spinge anche l'arte, come scritto da Lévinas per i cosmonauti, ad esperire lo spazio nella sua totale omogeneità o, come suggerito da Blanchot, farne una "semplice realtà di un (quasi) vuoto misurabile".⁴⁰ Questa strategia, adottata anche seguendo i passi della passeggiata spaziale dei cosmonauti, orienta le ricerche dell'arte che portano *oltre l'oggetto*⁴¹ come evidenziano alcune fondamentali esposizioni – vitali dispositivi critici di questi anni – che punteggiano la seconda metà degli anni sessanta in Italia, tra le quali brillano *Lo spazio dell'immagine* (1967), *Teatro delle mostre* (1968), *Al di là della pittura* (1969).

Lo spazio dell'immagine,⁴² ospitata a Palazzo Trinci di Foligno, è una stazione di snodo nevralgica, ma anche un possibile approdo del lavoro che aveva animato gli artisti milanesi di Azimuth e quelli romani di Crack, ed infatti nell'eterogenea squadra di artisti in campo troviamo, tra gli altri, Lucio Fontana, Enrico Castellani e Gino Marotta. L'esposizione, tra le prime in Italia, affronta la dimensione ambientale delle recenti ricerche visive. Per il nostro discorso la rassegna di Foligno è un passaggio rilevante perché, come scrive Gillo Dorfles in catalogo, è una testimonianza delle ricerche degli artisti impegnati con "le urgenze spaziali dell'arte visuale" che "nella dilatazione dell'immagine figurale a dimensioni chilometriche [...] non possono più accontentarsi dei pochi palmi di tela da dipingere".⁴³ Del resto la presenza come invitato speciale di Lucio Fontana, che proporrà una ricostruzione del suo *Ambiente spaziale a luce nera* (1949), indica una precisa linea di discendenza per gli artisti italiani che operano in quest'area. Per Germano Celant si è verificato un processo, dal quale non può assolutamente essere escluso il formarsi di una nuova conoscenza del cosmo, che

ha condotto l'immagine dal significare lo spazio ad essere lo spazio, per rivivere empiricamente il passaggio da uno all'altro si è modificata per costituirsi come 'im-spazio'. [...] L'im-spazio non è più inteso come dato, costruito, costretto e verificato, ma come processo con possibilità di crescita da fase a fase.⁴⁴

Se la "stanza nera" di Fontana rievoca l'atmosfera della passeggiata spaziale del maggiore Leonov, avvenuta poco meno di due anni prima, è l'intera scrittura espositiva che a tutti gli effetti si presenta come un viaggio spazio-temporale attraverso diciannove ambienti. Gli artisti invitati appartengono a culture artistiche diversamente orientate, ma tutti condividono l'idea di lavorare oltre le partizioni di genere, alla costruzione dello spazio, riflettendo sulla percezione, sui rapporti tra superficie e luce, sull'esperienza immersiva

dell'opera. Si dispiega così nelle stanze del palazzo una seducente ed effimera geografia spaziale che si snoda, per citare solo alcuni passaggi, tra l'*Ambiente bianco* [fig. 10] di Enrico Castellani, spazio dal biancore lunare attraversato da tensioni ed estroflessioni che sembrano l'effetto di forze gravitazionali, alla morbida evocazione delle profondità spaziali del *Blu abitabile* di Agostino Bonalumi [fig. 11]; dalla *Camera Stroboscopica* [fig. 12] di Davide Boriani, potente macchina di spaesamento percettivo all'*Intercamera plastica Modalità. Interspaziali* [fig. 13] di Paolo Scheggi.

Altro sintomo di questa intensa stagione spaziale, senza dubbio, è la rassegna il *Teatro delle mostre* ospitata dalla galleria romana La Tartaruga nel maggio del 1968. Con la regia di Plinio De Martiis ed il supporto teorico di Maurizio Calvesi e di Achille Bonito Oliva, venti artisti,⁴⁵ ciascuno per la durata di una sera, mettono in scena le loro opere. L'esposizione coglie e mette in scena i temi esemplari del dibattito in corso, puntando sulla processualità, sull'opera come esperienza vissuta, ma anche su una nuova dimensione percettiva che, riflette Calvesi, "in questa condizione d'eccezionale rapporto tra tempo e spazio, [...] attivata come una suoneria d'allarme, precede e prevarica ogni altra dimensione della coscienza, fisiologizza anche il pensiero, che è un radar per captare le interruzioni e le riprese del flusso", lasciando emergere "la potenzialità infinita dello spazio".⁴⁶ La sequenza spazio-temporale delle mostre ne fa delle "effemeridi dell'arte" che, con una suggestiva metafora, Calvesi interpreta come "effemeridi astronomiche [...] tavole su cui, giorno per giorno, si segnano le osservazioni relative ad un fenomeno astronomico: tavole dell'esperienza".⁴⁷ Così attraversando questa variegata costellazione dell'arte – di cui il catalogo affidato alla cura di Magdalo Mussio è straordinaria carta di navigazione con la documentazione fotografica di De Martiis "al chiaro di luna" osserva Calvesi – si compone una microsequenza che prefigura le tappe di un viaggio spaziale. Il tragitto si apre con *La Spia ottica* di Gioietta Fioroni che introduce il cosmonauta-fruitoro alla condizione di spettatore, di puro occhio. Si passa dal *Cielo* [fig. 14] di Alighiero Boetti, in cui sembra che "col tatto della mano si vadano scoprendo lontani pianeti. Chi è tentato dalla via lattea si mette a traforare con alacrità per far emergere sulla superficie un brulichio ravvicinato di punti luminosi [...] annullando così le distanze tra la superficie-cielo e gli spettatori che vivono sotto di essa",⁴⁸ all'invenzione astratta di Paolo Scheggi *Interfiore* [fig. 15] che "ha agito percettivamente sul senso dello spazio, che, immerso nel buio, era annullato come contenitore, lasciando fiorire dei cerchi luminosi",⁴⁹ segni di uno Spazio interstellare. L'opera di Fabio Mauri *Luna* [fig. 16; fig. 17], certamente la più iconica dell'intera avventura spaziale dell'arte italiana, possiede una dimensione quasi onirica, anticipando anche con effetto ludico lo sbarco dell'uomo sulla Luna, propone un ambiente interamente ricoperto da perlinato di polistirolo che la luce,

entrando da due aperture e specchiandosi nel bianco illumina al “chiaro di luna”. In questa stanza-astronave “il piede affonda. a metafora del terreno lunare. la gente si siede, si stende, si solleva tirandosi addosso il suolo lunare”.⁵⁰ Di quest’ipotesi di viaggio l’ambiente *Opprimente* di Franco Angeli con il soffitto ribassato ed il pallore diffuso sembra quasi svolgere le funzioni di una camera di decompressione di fine viaggio.

Il 20 luglio del 1969 si realizza l’ipotesi visionaria di Fabio Mauri, la missione spaziale Apollo 11 per la prima volta porta gli uomini sulla Luna [fig. 18], gli statunitensi Neil Armstrong e Buzz Aldrin. Armstrong fu il primo a mettere piede sul suolo lunare, sei ore più tardi dell’allunaggio. La missione terminò il 24 luglio, con l’ammarraggio nell’oceano Pacifico. Nello stesso periodo sulle rive dell’Adriatico si svolge, in occasione della VIII Biennale dell’Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, la rassegna *Al di là della pittura*,⁵¹ ultima stazione del nostro itinerario per l’osservazione della *conquista dello Spazio* dell’arte italiana. La manifestazione curata da Luciano Marucci, Gillo Dorfles e Filiberto Menna presentava le principali esperienze extra-pittoriche attraverso un’articolata costruzione che, modello per alcune grandi esposizioni degli anni settanta, comprendeva sei sezioni: Esperienze artistiche al di là della pittura, Cinema Indipendente, Internazionale del Multiplo, Nuove Esperienze Sonore, Azioni sul paesaggio, Concerto-improvvisazione, Convegno-dibattito. Si ripropone in modo vitale l’esperienza vissuta dello spazio che, però, rispetto alle esposizioni degli anni precedenti, legate in qualche modo a contenitori espositivi tradizionali, si afferma in una dimensione espansa che si apre allo spazio urbano ed alla natura. Inoltre l’esposizione ha un carattere innovativo anche per la riflessione sulle nuove tecnologie ed i nuovi materiali utilizzati nelle ricerche artistiche; anche questa, senza dubbio, una spia di un periodo contraddistinto da decisive intersezioni tra le arti, le tecnologie e le scienze.

Così, a fine decennio, l’estate del 1969 porta in sé alcuni emblemi talmente evidenti da assurgere a simbolo della conquista dello Spazio che si celebra nel territorio delle arti con la vivace pluralità linguistica tesa allo sconfinamento della rassegna *Al di là della pittura* che un felice allineamento pone proprio in concomitanza con l’allunaggio di Armstrong. Del resto Tommaso Trini in un testo capitale di quell’anno, sincronizzato sul presente, aveva opportunamente collegato questi due ambiti evidenziandone l’orizzonte aperto, attraverso il filtro cinematografico, annotando come

In ‘Odissea 2001’, Stanley Kubrick fa comparire attraverso tutti i tempi, le civiltà e gli spazi, un misterioso monolito come testimonianza di una ‘intelligenza superiore’. Ricorre pure a diversi stili, dal minimal allo psichedelico. Ugualmente, gli oggetti di questi artisti e le loro esperienze non fanno questione di stile,

usano tutti i linguaggi perché non hanno alcun problema di linguaggio. Tutti comunque vanno oltre qualsiasi specifico linguistico, sia spaziale, percettivo, plastico, che simbolico o metaforico.⁵²

L'immagine: lo sguardo dal di fuori

È un'osservazione per certi versi tragica di Alberto Boatto, che segna un tramonto, ad accompagnare il passaggio tra gli anni sessanta e settanta:

Quello che sentivamo come un momento di grande creatività era in realtà un momento finale, in cui con molta violenza l'avanguardia voleva veramente affermarsi, diventare realtà, tradursi in vita. Così volendo affermarsi l'avanguardia è morta.⁵³

All'euforia dei primi passi di Armstrong sul suolo lunare nel luglio del 1969 seguirono altre sei missioni, l'ultima nel dicembre del 1972, che scandirono, in un lento ed alienante crepuscolo, la fase conclusiva dell'era spaziale.

Dai viaggi verso lo Spazio di questi anni giungono ammonimenti luttuosi, come nel caso dei cosmonauti della Sojuz 11 Georgij Timofeevič Dobrovol'skij, Viktor Ivanovič Pacaev e Vladislav Nikolaevič Volkov che nel 1971, in orbita terrestre, morirono asfissati durante il rientro, ma soprattutto l'approdo dell'uomo sul satellite più vicino alla Terra – la crescente *antropomorfizzazione* di uno spazio al di fuori del globo terracqueo – insieme alla proliferazione di immagini della Terra, è all'origine di una condizione mai conosciuta prima. Nel giro di pochi anni si consolida una perturbante inversione di prospettiva che sempre Boatto – inquieto indagatore dei *cerimoniali oscuri* della modernità – ha denominato *Lo sguardo dal di fuori*⁵⁴ riconoscendo così lo spaesamento ecumenico della Terra, divenuta *ready-made* ed entrata nel lacaniano “stadio dello specchio”. Di questa inversione prospettica sono prove flagranti almeno due fotografie iconiche che ricordano la soglia che irrimediabilmente era stata varcata nella trasformazione della percezione della Terra: *Earthrise* [fig. 19], la prima foto della Terra ripresa dall'occhio umano (quello di Bill Anders) il 24 dicembre del 1968 – quasi un'impressione di *Terra nascente* esattamente un secolo dopo Claude Monet – e *Blue Marble* [fig. 20] scattata nel dicembre 1972 dai tre astronauti di Apollo 17 che chiude la parabola offrendo con un'insostituibile metafora visiva, “l'immagine totale della terra, il suo fotogramma, il suo identikit più che iperrealista”.⁵⁵ Nell'arco di quattro anni si delinea una nuova misura nei rapporti tra gli uomini e la Terra, ciò che “avevano sotto i piedi, non davanti agli occhi, ovvia e invertita, [ora] guardata dallo spazio si mostra, se così si può dire, in un oceano di negatività: un'isola in mezzo al nulla”.⁵⁶ Si annuncia un rovesciamento radicale che da attori trasforma in spettatori, colto

già nella riflessione di Blanchot, come forma d'azzeramento dell'orizzonte umano, e ribadito con preoccupazione da Martin Heidegger in un'intervista del 1966:

Non so se lei sia spaventato, in ogni caso io lo sono stato quando ho visto le fotografie della terra scattate dalla luna. Non c'è bisogno della bomba atomica. Lo sradicamento dell'uomo dalla terra è già in atto. Tutto ciò che resta è una questione puramente tecnica. Non è più la terra quella su cui l'uomo oggi vive.⁵⁷

Del resto anche in Italia con maggiore romanticismo, ma non con minore allarme, Anna Maria Ortese scriveva ad Italo Calvino:

non c'è volta che sentendo parlare di lanci spaziali, di conquiste dello spazio, io non provi tristezza e fastidio [...] Anch'io, come altri esseri umani, sono spesso portata a considerare l'immensità dello spazio che si apre al di là di qualsiasi orizzonte, e a chiedermi cos'è veramente, cosa manifesta [...] e devo riconoscere che per quanto nessuna risposta si presentasse alla mia esigua saggezza, gli stessi silenzi erano consolatori e capaci di restituirmi ad un interiore equilibrio.⁵⁸

Sono voci di un'inquietudine montante che non risparmia il territorio dell'arte, le cui esperienze, nel passaggio tra decenni – osserva Calvesi in un saggio introduttivo ad un testo di ricognizione della metà degli anni settanta, intitolato ancora una volta *Al di là della pittura* – assumono forme “spesso già stancamente ripetitive”⁵⁹, evidenziando così una condizione di smarrimento dell'orizzonte, di ripiegamento.

Così alcune grandi esposizioni di questo decisivo passaggio, come la bolognese *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, accompagnano alla tensione sperimentale, all'entusiasmo degli anni sessanta una costruzione documentativa ed uno sguardo retrospettivo d'analisi, ma portano anche i sintomi di un cambiamento di rotta che Renato Barilli, con occhio preveggenza, così annota: “se oggi la parola d'ordine prevalente sembra essere fluidificazione, domani l'iconosfera, il repertorio delle ‘immagini’ già fatte potrebbe riprendere a esercitare tutto il suo peso”.⁶⁰ Un'aria di *résumé*, l'esigenza di raccontare gli ultimi due decenni d'arte in Italia, ma soprattutto l'interesse per le nuove tecnologie di riproduzione – i procedimenti di *video-recording*, la *video art* – come medium di verifica della nuova immagine della Terra sono il bilancio di *Gennaio 70*. Dunque uno sguardo retrospettivo ed i nuovi media sono una polarità forse insospettabile, ma Boatto ha sottolineato l'ambiguità di questa delicata transizione, dello spostamento dell'asse d'osservazione prodotto dall'ingresso della Terra nello stadio dello specchio. La riduzione del globo ad immagine con il conseguente annullamento di

qualsiasi orizzonte per l'umano spegne le tensioni prospettiche delle avanguardie e consegna l'uomo alla tecnica, all'osservazione, in definitiva, alla spettatorialità. Come riflette Tommaso Trini, nell'editoriale del primo numero di *Data* nel 1971, "la storia dell'arte ha cessato di produrre arte, e l'artista si è fatto spettatore della storia, non resta forse che riconoscere l'opera dello spettatore".⁶¹

Di questo snodo che appiattisce lo spazio alla bidimensionalità sostituendo l'ambiente con lo schermo, un artista eccedente e sbilanciato come Mario Schifano è interprete sensibilissimo che "segue, da pittore, la dinamica del mondo come nessun altro pittore italiano, [...] trascinando con sé la pittura nel vortice di un ripensamento radicale".⁶² La pittura diventa simulacro ed ombra di se stessa, *continuum* ininterrotto ed ossessivo, con la tela che si trasforma in schermo che trasmette *In diretta la luna* (1973) [fig. 21]. L'immagine è rosa, c'è una striscia azzurra, i toni assumono la morbidezza narcotica e soporifera del tubo catodico. Con quest'opera, dalla serie *Paesaggi Tv* [fig. 22], Schifano registra in diretta sullo schermo-tela l'ultima missione lunare della capsula Apollo 17 e restituisce in modo esemplare il rovesciamento prodotto dallo sguardo dal di fuori, lasciando un inquietante interrogativo: "Perché fotografare il mondo se si può fotografare lo schermo di una televisione accesa e sincronizzata su qualsiasi cosa, su tutto, sul tutto?".⁶³

TAVOLE

1 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1949. Da *Lo spazio dell'immagine* (Foligno: Palazzo Trinci, 1967). Cat. (Venezia: Alfieri, 1967), 55.

2 Particolare Raffaele Carrieri, "Fontana ha toccato la Luna", *Tempo*, 19-26 febbraio 1949.

3 Lucio Fontana, *Struttura al neon per La IX Triennale di Milano*, 1951. Da "1951: Nona Triennale", *Spazio*, luglio-agosto 1951, 18-19.

4 Locandina del film di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, *Miracolo a Milano*, 1951.

5 Particolare da "Tutto il mondo sta ascoltando la voce della 'Luna' sovietica", *L'Unità*, 6 ottobre 1957.

6 Giulio Turcato, (*Composizione*) *Superficie Lunare*, 1965, olio e tecnica mista su tela, 158 x 400 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

7 Fabio Mauri, in *Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi* (Milano: Edizioni Krachmalnicoff, 1960), 37.

8 Gino Marotta, in *Crack*, 31.

9 Particolare di "Un uomo vola nello spazio cosmico intorno alla terra", *Paese Sera*, 12 aprile 1961.

10 Enrico Castellani, *Ambiente bianco*, 1967, tela verniciata, dimensioni variabili. Da *Lo spazio dell'immagine*, 79.

11 Agostino Bonalumi, *Blu abitabile*, 1967, tela legno e colore acrilico, 400 x 300 cm. Da *Lo spazio dell'immagine*, 75.

12 Davide Boriani, *Camera stroboscopica multidimensionale*, 1965-1967, specchi, proiettori, programmatore, resine viniliche, 310 x 310 x 270 cm. Da *Lo spazio dell'immagine*, 77.

13 Paolo Scheggi, *Intercamera plastica modalità. Interspaziali*, 1966-1967, fogli di legno fustellati su una struttura in legno d'abete, colore acrilico bianco, 445 x 555 x 300 cm. Da *Lo spazio dell'immagine*, 98.

14 Alighiero Boetti, *Cielo*, 1968. Da *Teatro delle mostre*, (Roma: Galleria La Tartaruga, 1968). Cat. (Roma: Marcalibri/Lerici editore

1968), p.n.n.

15 Paolo Scheggi, *Interfiore*, 1968. Da *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, 1991), 242.

16 Fabio Mauri, *Luna*, 1968, palline di polisterolo, proiettori, dimensioni variabili.

17 Fabio Mauri, *Luna*, 1968, manifesto in polisterolo, 180 x 150 cm. Da Fabio Mauri, *Ideologia e memoria* (Torino: Bollati Boringhieri, 2011), 42-43.

18 Particolare di "L'uomo è sulla Luna", *Corriere della Sera*, 21 luglio 1969.

19 *Earthrise*, fotografia scattata dall'Apollo 8 dall'astronauta William Anders, 24 dicembre 1968.

20 *Blue Marble*, fotografia ripresa dall'equipaggio della missione Apollo 17, 7 dicembre 1972.

21 Mario Schifano, *Cover, Televisore*, 1973, smalto su tela emulsionata, 120 x 150 cm. Da *Mario Schifano in diretta*. A cura di Eduardo Secci (Firenze: Sagallo Art gallery, aprile-giugno 2010). Cat. (Milano: Skira, 2010).

22 Mario Schifano, *In diretta dalla Luna*, 1976, smalto su tela emulsionata, 50 x 60 cm.

- ¹ Verso tratto dalla canzone *No time no space* di Franco Battiato, inserita nell'album *Echoes of Sufi Dances* del 1985.
- ² Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza* (Milano: Adelphi, 1977), 124.
- ³ Un'interessante rilettura della rivoluzione spaziale è stata proposta di recente da: Matteo Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria* (Torino: Einaudi, 2017); Umberto Guidoni, *Dallo Sputnik allo Shuttle* (Palermo: Sellerio, 2009).
- ⁴ *L'epoca dell'immagine del mondo* è il titolo della fondamentale conferenza tenuta dal filosofo all'Università di Friburgo nel 1968: Martin Heidegger, *Sentieri Interrotti* (Firenze: La Nuova Italia, 1968), 71-101.
- ⁵ Marisa Volpi, "Il MillenovecentoSessanta", in *MillenovecentoSessanta*. A cura di Plinio De Martiis (Roma: Galleria Netta Vespignani, febbraio, 1990). Cat. (Torino: Umberto Allemandi, 1990), 10.
- ⁶ Il manifesto "Spaziali" del 1948 è firmato da Lucio Fontana, Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Antonio Tullier.
- ⁷ *Manifesto "Spaziali"*, in Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, a cura di Paolo Fossati (Torino: Einaudi, 1970), 128.
- ⁸ Raffaele Carrieri, "Fontana ha toccato la luna", *Tempo*, 19-24 febbraio 1949.
- ⁹ Per un esame dettagliato degli *Ambienti spaziali* di Lucio Fontana si veda almeno Lucio Fontana. *Ambienti Spaziali: Architecture Arts Environments*. A cura di Germano Celant (New York: Gagosian Gallery, 2012). Cat. (Milano: Skira, 2012); *Lucio Fontana Ambienti/Environments*. A cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vincente Todolì (Milano: Pirelli HangarBicocca, 2018). Cat. (Milano: 2018). Più in generale sul rapporto tra la ricerca di Fontana ed il coevo immaginario spaziale si cfr. Stephen Petersen, *Space Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein and the Postwar European Avantgarde* (Penn State: University Press, 2009).
- ¹⁰ Su questo tema si cfr. almeno il concetto di "Era planetaria" proposto da Edgar Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro* (Milano: Raffaele Cortine Editore, 2001).
- ¹¹ Hannah Arendt, *Vita activa* (Milano: Bompiani, 2004), 185.
- ¹² È il titolo di una mostra che segna una prima storicizzazione del fenomeno informale in Italia organizzata in occasione del VII Premio Biennale di Pittura e Scultura "Amedeo Modigliani": *Aspetti della ricerca informale in Italia fino al 1957*. A cura di Maurizio Calvesi e Dario Durbè (Livorno: Casa della Cultura, 1963). Cat. (Roma: De Luca, 1963).
- ¹³ Leonardo Sinisgalli, *I martedì colorati* (Genova: Immordino, 1967), 8. Sulle figure dei critici-poeti si veda almeno Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte* (Napoli: Paparo edizioni, 2012), 35-45.
- ¹⁴ Cfr. il pieghevole della mostra *Crack*. A cura di Cesare Vivaldi (Venezia: Galleria d'Arte Il Canale, 1960).
- ¹⁵ Su questo tema si veda l'intervento di Cesare Vivaldi, "La giovane scuola di Roma", *Il Verri*, 12 (1963): 101-105.
- ¹⁶ La citazione è tratta dal testo redazionale che introduce la ripubblicazione dello scritto Cesare Vivaldi, *Crack 1960*, http://www.trax.it/cesare_vivaldi.htm. Accesso 19 novembre 2018. Cfr. infra, nota 17.
- ¹⁷ Volpi, "Il MillenovecentoSessanta", 8.
- ¹⁸ Cesare Vivaldi, *Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi* (Milano: Edizioni Krachmalnicoff, 1960), 5.
- ¹⁹ È una definizione introdotta da Gillo Dorfles: "per tutte le multiformi immagini che ci circondano, che ci impartiscono ammonimenti, precetti, lusinghe, (le immagini della segnaletica stradale, dei cartelloni cinematografici, dei manifesti

- politici, della pubblicità luminosa, ecc.)) che costituiscano davvero, per la nostra epoca, un nuovo panorama iconografico”, in Gillo Dorfles, “Le ‘Nuove Iconi’ e la ‘civiltà del consumo’”, *Op. cit.*, 1 (1964): 7-12.
- ²⁰ Vivaldi, *Crack*, 5.
- ²¹ Un’attenta ricostruzione della vicenda del gruppo *Crack* nella scena artistica romana è proposta nel saggio: Stefania Zuliani, “Roma, 1960”, in *Scritture dell’arte. Riflessioni Figure Incroci* (Napoli: La città del Sole, 2002), 105. Sulla vicenda del gruppo *Crack*: Maria Grazia Messina, “Convergenze neo-dada di Gastone Novelli e del gruppo *Crack*”, in *Ricerche sul novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, a cura di Maria De Vivo e Riccardo Naldi (Napoli: Arte’m, 2011), 57-68.
- ²² Vivaldi, *Crack*, 7.
- ²³ Vivaldi, *Crack*, 5-9. Negli stessi anni, tra il 1960 ed il 1963, si consuma il definitivo strappo con l’eredità informale che Vivaldi accompagna con un trittico di interventi proposti sull’*Almanacco Letterario Bompiani* che, insieme con l’intervento dedicato a “La giovane Scuola di Roma” sulle pagine del memorabile numero de *Il Verri* dedicato alla situazione dell’arte italiana *Oltre l’informale*, disegnano il nuovo quadro dell’arte italiana. Cfr. Vivaldi, “Nuove vie dell’arte”, *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, 1959, 131-136; Id., “Neodada, novorealismo, neometafisica”, *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, 1961, 249-256. Nel 1961 è invece tra gli intervistati di un’inchiesta: Achille Perilli e Fabio Mauri, “Morte della pittura?”, *Almanacco Letterario Bompiani 1961*, 1960, 267-284.
- ²⁴ Vivaldi, *Crack*, 10.
- ²⁵ Ibid., 10.
- ²⁶ Ibid., 9-17.
- ²⁷ Per le suggestioni spaziali sugli artisti di area romana rimando all’esaustivo saggio di Laura Iamurri, “Space oddities. Immaginario spaziale e arti visive a Roma, 1957-1969”, *Predella*, 37 (2015): 51-61.
- ²⁸ Gastone Novelli, “La macchina totem”, *L’esperienza moderna*, 1, aprile 1957, 3-4.
- ²⁹ Giulio Carlo Argan, in *Dorazio* (Berlino: Galerie Springer, 1969). Cat. (s.e., 1969), pnn.
- ³⁰ Vivaldi, *Crack*, 11-13.
- ³¹ Guido Ballo, “Oltre la pittura”, *Azimuth*, 0, 1959, pnn. Sul secondo ed ultimo numero della rivista, in continuità con il discorso di Ballo, ma da un’altra latitudine, intervorrà direttamente Piero Manzoni con lo scritto “Libera dimensione” [*Azimuth*, , 1, 1960, pnn.]
- ³² Volpi, “Il MillenovecentoSessanta”, 11.
- ³³ “Il cosmo è dell’uomo”, *Il Messaggero*, 13 aprile 1961. Cfr. la ricca rassegna stampa sull’avvenimento riportata in: “Calendario dei fatti 1960-1961”, *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, 1961, 39-40.
- ³⁴ Su questo tema si è espresso: Edgar Morin, *L’uomo e la morte* (Roma: Meltemi, 2002).
- ³⁵ Sul concetto di “space colonization”: Gerard K. O’Neill, *The High Frontier: Human Colonies in Space* (New York: William Morrow & Company, 1977).
- ³⁶ Emmanuel Lévinas, *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo* (Milano: Jaca Book, 2004), 289-290.
- ³⁷ Maurice Blanchot, “La conquista dello spazio”, *Menabò*, 7, 1964, 10-13; poi, in *Nostra compagna clandestina. Scritti politici 1958-1993* (Napoli: Cronopio, 2004), 77.
- ³⁸ Ibid., 80.
- ³⁹ Sono prova di questo orientamento negli Stati Uniti le opere di Robert Rauschenberg – si pensi alla serigrafia *Retroactive I* (1964) ed alla serie *Stoned Moon* (1969-70) – ed in Italia le opere di Mario Schifano tra le quali *Spazio* (1965) ispirata alla “passeggiata spaziale”.
- ⁴⁰ Blanchot, “La conquista dello spazio”, 80.
- ⁴¹ Su questo tema si veda l’ampia panoramica proposta da: Claudio Zambianchi, “‘Oltre l’oggetto’: qualche considerazione su Arte Povera e performance”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, 114 (2014): 35-45.
- ⁴² In mostra opere di: Getulio Alviani, Alberto

- Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani (Gruppo T), Enrico Castellani, Mario Cerali, Gianni Colombo (Gruppo T), Gabriele De Vecchi (Gruppo T), Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Gruppo MID, Gruppo ENNE, Paolo Scheggi.
- ⁴³ Gillo Dorfles, in *Lo spazio dell'immagine*, (Foligno: Palazzo Trinci, 1967). Cat. (Venezia: Alfieri, 1967), 25. Oltre a quello di Dorfles sono presenti in catalogo interventi di Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio de Marchis, Christopher Finch, Udo Kultermann, Giuseppe Marchiori, Lara Vinca Masini. Un'accurata ricostruzione della mostra è stata disegnata da Lanfranco Radi, "Lo Spazio dell'Immagine a Foligno (1967)", http://www.centroitalianoartecontemporanea.com/img/altro/07_saggio_radi_ok.pdf. Accesso 25 novembre 2018. Si veda anche *Lo spazio dell'immagine ed il suo tempo*. A cura di Italo Tomassoni (Foligno: Centro Italiano Arte Contemporanea, 2009-2010). Cat. (Milano: Skira, 2009).
- ⁴⁴ Germano Celant, "L'im-spazio", in *Lo spazio dell'immagine*, 20. Pochi mesi dopo ne *Lo spazio dell'immagine* Celant riprende la definizione di "im-spazio" per la mostra fondativa del movimento, *Arte Povera-Im spazio*, appunto, che si tiene alla galleria La Bertesca di Genova nel settembre-ottobre 1967.
- ⁴⁵ Gli artisti invitati sono: Giosetta Fioroni, Ciriaco Consoni, Giulio Paolini, Ettore Innocente, Emilio Prini e Paolo Icaro, Pier Paolo Calzolari, Franco Angeli, Enrico Castellani, Paolo Scheggi, Mario Ceroli, Gino Marotta, Renato Mambor, Laura Grisi, Sylvano Bussotti, Loreto Soro, Cesare Tacchi, Alighiero Boetti, Fabio Mauri, Nanni Balestrini, Goffredo Parise. Un'aggiornata analisi della mostra romana è offerta dal volume: Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre*, Roma, maggio 1968 (Milano: Scalpenti, 2014).
- ⁴⁶ Maurizio Calvesi, "Arte e tempo", in *Teatro delle mostre* (Roma: Galleria La Tartaruga, 1968). Cat. (Roma: Marcalibri/Lerici editore, 1968), pnn.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ Achille Bonito Oliva, "Il Teatro delle Mostre", *Sipario*, luglio 1968, 9.
- ⁴⁹ Calvesi, "Arte e tempo", pnn.
- ⁵⁰ Achille Bonito Oliva, in *Teatro delle mostre*, pnn.
- ⁵¹ *Al di là della pittura. VIII Biennale dell'Arte Contemporanea*. A cura di Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (San Benedetto del Tronto: Palazzo Scolastico Gabrielli e spazi urbani, 1969). Cat. (Firenze: Centro Di, 1969). Alla rassegna è dedicato un capitolo in: Alessandra Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970* (Macerata: Quodlibet, 2016), 124-145.
- ⁵² Tommaso Trini, "Nuovo alfabeto per corpo e materia", in *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di Luca Cerizza (Milano: Johan & Levi, 2016). Originariamente pubblicato in *Domus*, gennaio 1969, 45-51.
- ⁵³ Alberto Boatto, "Intervista ad Alberto Boatto", intervista di Laura Cherubini, in *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, 1991), 318.
- ⁵⁴ Alberto Boatto, *Lo sguardo dal di fuori* (Roma: Cappelli, 1981). Si veda anche Stefano Catucci, *Imparare dalla Luna* (Macerata: Quodlibet, 2013).
- ⁵⁵ Boatto, *Lo sguardo dal di fuori*, 21.
- ⁵⁶ Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore* (Bologna: Il Mulino, 1985), 114.
- ⁵⁷ Martin Heidegger, "Intervistato dallo Spiegel", in *Scritti Politici 1933-1966* (Casale Monferrato; Piemme, 1998), 294.
- ⁵⁸ Anna Maria Ortese, "Occhio al cielo", *Il Corriere della Sera*, 24 dicembre 1967.

- ⁵⁹ Maurizio Calvesi, in *VIII Biennale d'Arte Contemporanea. Al di là della pittura*. A cura di Gillo Dorfles, Renato Barilli, Filiberto Menna (San Benedetto del Tronto: Palazzo Scolastico Gabrielli, 1969). Cat. (Milano: Fabbri, 1975), VI.
- ⁶⁰ Renato Barilli, "Coincidenza di opposti", in *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*. A cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini (Bologna: Museo Civico, 1970). Cat. (Bologna: Alfa, 1970), 10. Tra gli artisti invitati: Giovanni Anselmo, Vasco Bendini, Alighiero Boetti, Carlo Bonfà, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Gianni Colombo, Gino de Dominicis, Giuseppe del Franco, Lucio del Pezzo, Beppe Devalle, Antonio Dias, Luciano Fabro, Carlo Gajani, Jannis Kounellis, Gino Marotta, Livio Marzot, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Marisa Merz, Maurizio Mochetti, Mario Nanni, Ugo Nespolo, Giulio Paolini, Luca Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Concetto Pozzati, Emilio Prini, Gianni Ruffi, Gianni Emilio Simonetti, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio.
- ⁶¹ Tommaso Trini, "Note sullo spettatore", *Data*, settembre 1971, 16.
- ⁶² Martina Corgnati, "Mario Schifano in diretta", in *Mario Schifano in diretta*. A cura di Eduardo Secci (Firenze: Sangallo Art Gallery, 2010). Cat. (Milano: Skira, 2010), 8.
- ⁶³ Ibid.