

STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- LUCIO ORIANI  
Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla  
Biblioteca dei Girolamini di Napoli p. 1
- CAMILLA FROIO  
La cultura nord-americana e il *Laokoon* di G.E. Lessing:  
premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874) p. 23
- EMANUELE PELLEGRINI  
Una Rivista attraverso il Novecento p. 61
- FLAVIO FERGONZI  
Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi  
sulla pittura moderna (1958-1960) p. 76
- GIULIA CAPPELLETTI  
Un cambio di passo: la partecipazione italiana  
alla VII Biennale di Parigi del 1971 p. 113
- GIOVANNI RUBINO  
Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per *Codice Orvio*:  
un libro d'artista di massa p. 145
- CRISTIANA SORRENTINO  
Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza.  
Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro  
e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati p. 183
- CARMEN BELMONTE  
La Sapienza, il fascismo, una mostra.  
Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta p. 208
- GIORGIO BACCI  
Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca p. 245
- ARTE & LINGUA**
- MATTEO MAZZONE  
Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale:  
il verbo *salicare/saligare* ('selciare') p. 287
- FRANCESCA CIALDINI  
Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan p. 312



## UN CAMBIO DI PASSO: LA PARTECIPAZIONE ITALIANA ALLA VII BIENNALE DI PARIGI DEL 1971

*Nell'esistenza di oggi,  
l'individuo non può che opporre al mondo  
l'anarchia della fantasia<sup>1</sup>.*

Tra il 1958 e il 1959 viene fondata a Parigi l'Association Française pour la Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, al fine di organizzare nella capitale francese la prima biennale internazionale d'arte contemporanea interamente dedicata ai giovani dai venti ai trentacinque anni<sup>2</sup>. La manifestazione – inaugurata il 2 ottobre 1959 e patrocinata dal ministro per gli Affari Culturali, André Malraux – nasce per iniziativa di Raymond Cogniat, critico francese di lungo corso che in quel periodo rivestiva la doppia carica di ispettore alle Belle Arti e commissario per la Francia alla Biennale di Venezia<sup>3</sup>. Il progetto si inserisce all'interno di un contesto internazionale ricco di nuove occasioni espositive a cadenza periodica, nate nella seconda metà degli anni Cinquanta – in un momento storico di graduale ripresa economica dopo la fine della seconda guerra mondiale – sul modello della Biennale di Venezia e dall'esigenza sempre più cogente di diversi paesi di partecipare a un confronto aperto alla contemporaneità in una dimensione sovranazionale<sup>4</sup>.

La Biennale di Parigi si lega da subito alla sua caratteristica peculiare: l'appellativo ufficiale viene accompagnato o alle volte sostituito, soprattutto dalla stampa, con il termine *Biennale des jeunes*<sup>5</sup>.

La partecipazione italiana all'evento non è stata finora oggetto di uno studio sistematico, pertanto parte della ricerca è stata dedicata alla ricostruzione delle edizioni curate sino al 1965 dal segretario della Quadriennale di Roma Fortunato Bellonzi, sostituito poi nel biennio 1967-1969 dalla soprintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma Palma Bucarelli<sup>6</sup>.

---

Questo studio è stato presentato durante il seminario *La Biennale de Paris, un objet d'étude polymorphe: investigations documentaires de jeunes chercheurs* (Parigi, INHA-Institut National d'Histoire de l'Art, 13 novembre 2018), nell'ambito del progetto di ricerca internazionale *1959-1985, Au prisme de la Biennale de Paris* coordinato da Elitza Dulguerova. In seguito, il lavoro è stato oggetto di un intervento tenuto in occasione di due giornate di studio dedicate alla storia della fotografia e organizzate dalle Università di Firenze e Roma Tre, con la collaborazione di RSF-Rivista di Studi di Fotografia e di SISF-Società Italiana per lo Studio della Fotografia (Roma, Università Roma Tre, 10-11 dicembre 2019, quarta edizione). Sono grata a Paolo Mussat Sartor e Giulia Abate per avermi generosamente concesso di studiare del materiale fotografico inedito e privato, che si è rivelato fondamentale nella ricostruzione dell'evento. Desidero inoltre ringraziare Laura Iamurri, Barbara Cinelli e Giulia Pedace, con le quali mi sono costantemente confrontata sin dalle prime fasi del lavoro di ricerca.

<sup>1</sup> BONITO OLIVA 1971b.

<sup>2</sup> Per la storia della Biennale di Parigi si fa riferimento a LAVAU 1992. Una prima riflessione era già stata avviata durante la X Biennale di Parigi del 1977 in occasione di una mostra retrospettiva dedicata alla manifestazione. Cfr. BIENNALE DE PARIS 1977.

<sup>3</sup> Il *Salon de Mai*, il *Salon Comparison*, il *Salon d'Automne* e quello della *Jeune Peinture* erano occasioni espositive già note al pubblico internazionale ma non avevano la risonanza di una Biennale. La mostra *Biennale 57, Jeune Peinture, Jeune Sculpture*, organizzata nel 1957 da Jean-Albert Cartier negli spazi del Musée des Arts Décoratifs, costituisce un precedente per la futura Biennale dei giovani: vi partecipano infatti artisti selezionati secondo il criterio anagrafico (non più di quarant'anni per i pittori, non più di quarantacinque per gli scultori). Cfr. BIENNALE 57 1957.

<sup>4</sup> Si ricorda a tal proposito la fondazione della documenta a Kassel nel 1955. Cfr. CESTELLI GUIDI 1997.

<sup>5</sup> LAVAU 1992, p. 28.

<sup>6</sup> Una prima e breve ricostruzione delle edizioni dal 1959 al 1967 è stata tracciata da Mirella Bandini sulla rivista «Data», in una recensione sulla mostra retrospettiva organizzata in occasione della X Biennale di Parigi nel 1977. Cfr. BANDINI 1977. La partecipazione italiana all'edizione del 1971 è stata trattata da Luigia Lonardelli in margine ai suoi studi sull'associazione Incontri Internazionali d'Arte. Cfr. LONARDELLI 2016, in particolare pp. 128-150.

La ricognizione sui primi anni della manifestazione costituisce una premessa necessaria all'edizione del 1971, che presenta caratteri inediti dovuti a un vero e proprio cambio generazionale, a partire dalla nomina di Achille Bonito Oliva a commissario italiano.

1. *L'attualità dell'arte italiana all'estero secondo Fortunato Bellonzi: bilanci e polemiche tra Roma e Parigi*

Nel 1959 l'organizzazione della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi viene affidata alla Quadriennale di Roma dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal Ministero degli Esteri. Contestualmente un comitato di esperti selezionati dai due dicasteri nomina Fortunato Bellonzi, già segretario dal 1950 dell'ente romano, commissario italiano per l'esposizione parigina<sup>7</sup>.

La prima edizione della Biennale, diversamente dalle successive, si profila come una mostra sostanzialmente di pittura, tutta giocata sul confronto tra astrazione e figurazione in linea con il dibattito critico europeo di quegli anni. Anche la selezione italiana delle opere sembra ricollegarsi ai «due campi estremi dell'astrazione e del realismo»<sup>8</sup>. Tuttavia l'elenco dei partecipanti smentisce l'intenzione manifestata dal commissario italiano nella presentazione in catalogo e rimanda essenzialmente ad artisti di pittura figurativa, ignorando dunque il portato di novità di alcuni giovani che, sul finire degli anni Cinquanta, si stavano affacciando sulla scena italiana con diverse ipotesi di lavoro, sperimentando un linguaggio decisamente innovativo, lontano dalla *querelle* tra pittura astratta e pittura figurativa, di cui il critico scrive ancora nel 1959 definendo i due orientamenti pittorici «due mondi inconciliabili»<sup>9</sup>. A ben vedere, gli artisti invitati da Bellonzi non fanno parte nemmeno dell'ultima compagine della lunga e fortunata stagione dell'Informale, che pure occupa diverse sale della Biennale parigina e che l'anno seguente sarebbe stata consacrata tardivamente con i Gran Premi alla pittura a Hans Hartung e Jean Fautrier alla Biennale di Venezia<sup>10</sup>. Eppure i nomi selezionati da Bellonzi non sono del tutto nuovi al panorama espositivo italiano: alcuni artisti espongono in quegli anni alle Biennali veneziane, ma soprattutto figurano come presenze costanti alle Quadriennali e nell'intensa attività espositiva organizzata all'estero dallo stesso Ente romano a partire dalla fine degli anni Cinquanta e per tutto il decennio successivo<sup>11</sup>.

Il giudizio della stampa italiana ed estera sull'operato di Bellonzi a Parigi appare tuttavia unanime. La partecipazione dell'Italia risulta «inspiegabilmente debole»<sup>12</sup>, tanto da passare inosservata o essere stroncata in alcune caustiche recensioni<sup>13</sup>. Il bilancio negativo della curatela del segretario della Quadriennale sollecita da più parti riflessioni sul criterio di selezione degli artisti italiani, molti dei quali lontani «dalle qualità necessarie per una competizione internazionale» e selezionati secondo una dannosa forma di «paternalismo

---

<sup>7</sup> Il regolamento francese imponeva che per ogni edizione il delegato generale della Biennale di Parigi facesse appello agli ambasciatori stranieri invitandoli a segnalare una rosa di artisti scelti da un commissario nazionale. Si veda a tal proposito la lettera dattiloscritta di Raymond Cogniat al consigliere culturale dell'ambasciata italiana in Francia Luigi Ferrarino, Parigi, 27 aprile 1959, ASQ. In un'altra lettera, datata sempre 27 aprile 1959, Cogniat si rivolge a Jean-René Viellefond, consigliere culturale dell'ambasciata francese in Italia, per prendere i contatti necessari con le istituzioni italiane auspicando che venga nominato come commissario Lionello Venturi o Rodolfo Pallucchini (quest'ultimo parteciperà alla manifestazione come membro della giuria internazionale). Cfr. *PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS* 1959, p. XV.

<sup>8</sup> BELLONZI 1959.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *XXX BIENNALE* 1960, p. VI.

<sup>11</sup> SALARIS 2004, in particolare pp. 132-135.

<sup>12</sup> ROMANI 1959.

<sup>13</sup> Sull'edizione del 1959 si vedano le seguenti recensioni: BOUDAILLE–RAGON *ET ALII* 1960, in particolare p. 44; ROMANI 1959; MARINELLI 1959; DI SAN LAZZARO 1959.

burocratico»<sup>14</sup>. Ciononostante Bellonzi viene riconfermato nel ruolo di commissario nazionale nelle successive tre edizioni della manifestazione parigina in cui propone sostanzialmente le stesse scelte critiche adottate nel 1959 e nelle Quadriennali romane. La stagione da commissario nazionale si chiude per Bellonzi nel 1965 tra polemiche e insuccessi, registrando malumori anche tra le stesse istituzioni promotrici<sup>15</sup>.

A questo clima di acceso dibattito si può ascrivere una petizione – firmata dai più noti esponenti dell’ambiente culturale romano (artisti, critici, galleristi e collezionisti) e indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione e a quello degli Esteri – in cui si chiede che le mostre all’estero non siano più affidate alla Quadriennale di Roma<sup>16</sup>. Nella petizione non è riportata la data ma un’attenta lettura dei contenuti consente di datarla verosimilmente tra la fine del 1965 e il 1966, dopo la chiusura della quarta edizione della Biennale:

In una grande competizione internazionale, quale la Biennale d’Arte dei giovani a Parigi, la rappresentanza italiana è stata per unanime giudizio della Critica più qualificata, del tutto scadente e per nulla rappresentativa del livello oggi raggiunto e universalmente riconosciuto dell’Arte italiana<sup>17</sup>.

In risposta il Ministro della Pubblica Istruzione, pur dovendo per prassi istituzionale continuare ad affidare le mostre all’estero alla Quadriennale, decide di istituire un comitato consultivo per vigilare sull’operato del commissario nazionale<sup>18</sup>. In un documento dello stesso Ministero datato gennaio 1967, Bellonzi non compare più come commissario nazionale per la Biennale di Parigi ma resta comunque dietro le quinte, partecipando nelle successive edizioni alla commissione di esperti e rappresentando, in qualità di segretario, la Quadriennale di Roma, che resta di fatto l’ente incaricato dell’organizzazione della manifestazione<sup>19</sup>. Al suo posto viene nominata Palma Bucarelli, soprintendente della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, che darà un nuovo slancio alla partecipazione italiana, grazie a una costante attività di aggiornamento sulle vicende artistiche italiane e internazionali in perfetta sintonia con la direzione del museo di Valle Giulia.

## 2. 1967-1969, Palma Bucarelli commissario nazionale alla Biennale di Parigi

La posizione critica di Bellonzi, per certi versi passatista, si può giustificare con ragioni anche di natura politica legate ai rapporti con il Ministero della Pubblica Istruzione e quello degli Esteri. Le vicende che si susseguono tra 1965 e 1966 rendono ad ogni modo evidente

---

<sup>14</sup> CAUSA 1959.

<sup>15</sup> Si veda la lettera dattiloscritta di Giovanni Fornari a Pio Antonio Archi, Parigi, 13 ottobre 1965, ASQ. Scrive Fornari: «Per quanto riguarda la nostra partecipazione, collocata al secondo piano, è spiacevole constatare la mediocrità della scelta fatta, e si può comprendere l’assoluto disinteresse dimostrato finora nei suoi riguardi dalla critica internazionale. Infatti, per la pittura, [...] sono assenti quelle ricerche che travagliano le nuove generazioni, e non c’è quanto di meglio conta oggi la giovane pittura italiana».

<sup>16</sup> Petizione indirizzata al Ministero dell’Istruzione e degli Esteri, non datata, AbGNAMC. Tra i firmatari compaiono gli artisti Franco Angeli, Mario Ceroli, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Tano Festa, Sergio Lombardo, Pino Pascali, Cesare Tacchi, Giulio Turcato; i critici d’arte Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo dell’Arco, Carla Lonzi, Filiberto Menna, Italo Mussa, Sandra Orienti, Vittorio Rubiu, Marisa Volpi; i galleristi Claudio Bruni Sakraischik, Plinio De Martiis, Gian Tommaso Liverani e il collezionista e mecenate Giorgio Franchetti.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Nota del Ministero della Pubblica Istruzione e degli Esteri in risposta alla petizione degli artisti, critici d’arte, collezionisti e galleristi, non datata, AbGNAMC.

<sup>19</sup> Nota del Ministero della Pubblica Istruzione indirizzata al segretario della Quadriennale di Roma Fortunato Bellonzi, Roma, 25 gennaio 1967, ASQ.

che erano stati i retaggi di pittura figurativa e quell'«illustrativismo corsivo e dimesso che era già diffuso prima dell'ultima guerra» a decretare l'insuccesso della gestione Bellonzi a Parigi<sup>20</sup>.

Diametralmente opposto è l'approccio alle occasioni istituzionali di Palma Bucarelli. In linea con la politica culturale portata avanti in quegli anni come direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la soprintendente individua ad esempio nei Premi di incoraggiamento indetti dal Ministero della Pubblica Istruzione un canale per promuovere il lavoro della nuova generazione tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta<sup>21</sup>. L'attività a sostegno dei giovani artisti prosegue attraverso un importante programma di esposizioni all'estero teso a diffondere la conoscenza dell'arte italiana contemporanea in ambito internazionale, a cominciare dalla mostra, in seguito itinerante, *Aspetti dell'arte italiana contemporanea* inaugurata a Cannes nel dicembre del 1965<sup>22</sup>. Secondo la recensione di Carla Lonzi, le opere erano state selezionate presentando all'estero «finalmente una situazione viva dell'attività artistica italiana»<sup>23</sup>. Il merito di questo confronto stringente con la più recente produzione artistica italiana si deve a Giorgio de Marchis e a Sandra Pinto, in questi anni tra i più stretti collaboratori della soprintendente. Nel percorso della mostra si profilano due linee di ricerca tra i giovani, che corrispondono fondamentalmente a quelle romane e milanesi di quegli anni e che saranno i due campi di interesse entro cui si muoverà la Bucarelli per la rosa di artisti da presentare alla Biennale di Parigi l'anno seguente.

Nella quinta edizione della manifestazione parigina – inaugurata il 30 settembre nei consueti spazi del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris<sup>24</sup> – l'esperienza artistica italiana rientra a pieno titolo nel vivace clima internazionale della mostra attraverso un'attenta e aggiornata selezione di artisti<sup>25</sup>, proposta dal nuovo commissario nazionale sempre con il valido contributo di de Marchis e Pinto<sup>26</sup>.

L'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma conserva diciassette fotografie in bianco e nero di André Morain, relative alla Biennale di Parigi del 1967, che documentano per la prima volta la partecipazione italiana alla manifestazione parigina<sup>27</sup>. La sala italiana curata da Bucarelli si presenta negli scatti di Morain come uno spazio fluido, da percorrere tra le opere che vengono allestite in modo da tenere distinti i due filoni di ricerca,

---

<sup>20</sup> CAUSA 1959.

<sup>21</sup> Sulla storia del Premio di incoraggiamento si veda *DEBUTTO D'ARTISTA* 2006. La gestione del premio era affidata all'Ufficio per l'Arte Contemporanea, incaricato di formare una giuria all'interno della quale era prevista la presenza della soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

<sup>22</sup> *ASPETTI DELL'ARTE ITALIANA CONTEMPORANEA* 1966.

<sup>23</sup> LONZI 2012, pp. 455-457. Si veda anche IAMURRI 2016, pp. 120-122.

<sup>24</sup> In occasione della quinta Biennale di Parigi vengono introdotte le sezioni di fotografia e architettura. Cfr. *CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS 1967*.

<sup>25</sup> Pittura: Carlo Alfano, Agostino Bonalumi, Tano Festa, Ettore Innocente, Jannis Kounellis, Giuseppe Perrucchini, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Pizzo, Paolo Scheggi, Mario Schifano; scultura: Davide Boriani, Nicola Carrino, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Lucio Del Pezzo, Marcolino Gandini, Paolo Icaro, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali, Pasquale Santoro; incisione: Alberto Biasi, Paolo Carosone, Edoardo Landi, Luca Patella; architettura: Costantino Dardi, Pier Francesco Papisogoli, Luciano Semerani; film: Roberto Capanna, Carlo Di Carlo, Alfredo Leonardi, Luca Patella, Mario Schifano; fotografia: Luca Patella; musica: Mario Bertoncini, Marcello Panni, Francesco Pennisi, Ivan Vador; *travaux d'équipe*: Gruppo Centro Proposte – Firenze; scenografia teatrale: Roberto Francia, Jannis Kounellis. Cfr. BUCARELLI 1967.

<sup>26</sup> Il coinvolgimento dei due giovani funzionari è confermato da una testimonianza della stessa Pinto e da un suo appunto manoscritto con i nomi degli artisti da presentare alla Biennale di Parigi del 1967 conservato negli archivi della Galleria. Cfr. Sandra Pinto, appunto manoscritto, firmato e non datato (ma 1967, n.d.a.), AbGNAMC; conversazione con Sandra Pinto, 1° dicembre 2017.

<sup>27</sup> Finora non è stato possibile rintracciare testimonianze fotografiche della partecipazione italiana alle prime quattro edizioni. Le fotografie di Morain non hanno avuto una grande circolazione. È probabile che siano state acquistate dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per essere conservate in archivio insieme alla documentazione relativa all'evento.

«cinetica-visuale» da un lato e «figurativo-oggettuale» dall'altro<sup>28</sup>. Le vasche del *Fiume a tripla foce* (1967) – riunite in quell'occasione sotto il titolo di «Acque dormienti» – e la *Ricostruzione del dinosauro* (1966) di Pino Pascali, che a Parigi debutta sulla scena internazionale un anno prima della consacrazione alla Biennale di Venezia, sono le opere più fotografate, alla luce della loro posizione privilegiata al centro della sala, e in qualche modo introducono alla sezione italiana e ne segnano il percorso con il loro protagonismo spaziale, costringendo i visitatori ad attraversarle per proseguire la visita<sup>29</sup>. La partecipazione italiana riceve il plauso della critica e della stampa nazionale ed estera, ed è al centro di numerosi servizi televisivi che si aprono tutti con il *Tubo* (1967) di Eliseo Mattiacci, esposto all'esterno del Musée d'Art Moderne insieme alla *Gabbia-non gabbia* (1967) di Paolo Icaro e preso d'assalto da bambini e visitatori curiosi<sup>30</sup>.

Le tensioni politiche del Sessantotto scuotono anche i vertici della Biennale di Parigi, fortemente contestata nell'edizione del 1969. Alcuni lavori al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris costringono inoltre gli organizzatori a ridurre lo spazio espositivo e il numero dei partecipanti per nazione<sup>31</sup>. Per l'Italia Palma Bucarelli – riconfermata nel ruolo di commissario nazionale – presenta opere di Giulio Paolini, Maurizio Mochetti e Sergio Lombardo<sup>32</sup>. I fatti del Sessantotto e il fenomeno della contestazione obbligano a un ripensamento dell'opera d'arte e del ruolo dell'artista, in una nuova esperienza che «esige il coraggio di posizioni estreme», come scrive Bucarelli nella presentazione in catalogo: «Un art qui se dit pauvre n'est pas nécessairement un art humble et désarmé: il choisit la pauvreté afin de récupérer une condition de liberté totale»<sup>33</sup>.

La Biennale di Parigi del 1969 termina tra polemiche e disordini che provocano il danneggiamento di molte opere in mostra, anche italiane, come emerge dalla corrispondenza tra gli organizzatori francesi e Palma Bucarelli. Da questo momento i rapporti della soprintendente con il comitato esecutivo della manifestazione parigina si incrinano, fino a provocare le dimissioni di Bucarelli dalla carica di commissario nazionale per l'edizione del 1971<sup>34</sup>.

### 3. 1971, una Biennale di transizione

Sin dall'inizio la Biennale di Parigi si presenta come una manifestazione «senza barriere», dove ai commissari nazionali e ai giovani artisti viene lasciata piena libertà d'intervento, ma proprio l'eterogeneità delle opere presentate, insieme ai problemi finanziari di gestione, diventano sul finire degli anni Sessanta punti critici su cui discutere<sup>35</sup>. Nell'autunno del 1970

<sup>28</sup> Traggo questa distinzione critica dalla recensione di Filiberto Menna su «Il Mattino» (MENNA 1967).

<sup>29</sup> PINTO 1967.

<sup>30</sup> *La Biennale de Paris 67*, reportage di Charles Chaboud, 4 novembre 1967, durata: 00:56:04, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, Courtesy INA France. Si veda anche *Mostra d'arte a Parigi, la V Biennale dei giovani artisti internazionali*, «L'Approdo-Settimanale di Lettere ed Arti», ottobre 1967, durata: 00:05:48, RAI. Radio Televisione Italiana. Courtesy Rai Teche. Tra i numerosi articoli italiani ed esteri si segnalano: MENNA 1967; FAGIOLO DELL'ARCO 1967; HAHN 1967; CUTLER 1967.

<sup>31</sup> *SIXIÈME BIENNALE DE PARIS* 1969. Sulla Biennale di Parigi del 1969 si veda l'articolo RESTANY 1970, con particolare attenzione al corredo iconografico.

<sup>32</sup> BUCARELLI 1969. Viene confermata anche in questa edizione la partecipazione del gruppo Nuova Consonanza, mentre la sezione di architettura viene sostituita con il *travail d'équipe Anticamera* (1969) di Cloti Ricciardi, Egidio De Grossi, Oscar Manelli, Cesare Righetti.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 80. Nel testo, il richiamo agli scritti sull'arte povera di Germano Celant è esplicito. Cfr. CELANT 1967; CELANT 1969.

<sup>34</sup> Si veda la corrispondenza tra la fine del 1969 e i primi mesi del 1970 tra Palma Bucarelli e il delegato generale della Biennale di Parigi Jacques Lassaigne conservata presso gli ACA, fondo Biennale de Paris.

<sup>35</sup> LAVAUR 1992, p. 39. Si avverte inoltre la necessità di adeguare la manifestazione alle nuove tendenze dell'arte contemporanea, che in questo momento trovano nella capitale francese importanti momenti di promozione e di

un gruppo di giovani critici francesi – Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick D’Elme, Olivier Nanteau, Philippe Sers, Catherine Millet e Daniel Abadie – propone al nuovo delegato generale, Georges Boudaille, di modificare nello statuto il sistema di selezione degli artisti stranieri e il criterio di nomina dei commissari nazionali, chiedendo di fissare per questi ultimi lo stesso limite d’età imposto dal regolamento agli artisti. In sostanza i critici, che fino a quel momento avevano avuto solo una funzione consultiva circoscritta alla sezione francese, rivendicano un controllo diretto sulla selezione delle partecipazioni internazionali<sup>36</sup>. Dopo lunghe e accese discussioni e le dimissioni di cinque critici su sette (restano soltanto Millet e Abadie), si decide un nuovo assetto dell’esposizione, che viene organizzata in tre macroaree tematiche: *Hyperréalisme*, *Art conceptuel*, *Interventions*<sup>37</sup>. In questa nuova ottica, la selezione degli artisti e delle opere sarebbe rimasta comunque in carico ai commissari nazionali, i quali però si sarebbero dovuti attenere alle tre opzioni indicate nel regolamento. Alla prova dei fatti, questa inedita impostazione critica si sarebbe scontrata con il carattere internazionale a cui era votata la manifestazione. Non sempre si sarebbe riusciti a ricondurre i criteri critico-estetici e le espressioni artistiche di ogni nazione partecipante a tre campi tematici. Per ovviare al problema, Boudaille introduce una quarta sezione – *Option IV* – in cui far confluire tutte quelle opere non in linea con i tre ambiti fissati nel regolamento, operando una scelta che di fatto si pone in continuità con le precedenti edizioni<sup>38</sup>. Anche la sezione *Interventions* si sottrae a questa rigida mappatura, riunendo artisti di tendenze affini ma distinte, dalla land art alla body art, secondo un *modus operandi* frequente nelle mostre organizzate in questi anni, volto a enfatizzare le convergenze fra le varie ricerche artistiche in campo internazionale<sup>39</sup>. Nel catalogo viene infine presentata come appendice dell’*Art conceptuel* un’esposizione dedicata alla mail art curata da Jean-Marc Poinsot<sup>40</sup>.

L’altra novità significativa della VII Biennale di Parigi riguarda il trasferimento della sede espositiva dal Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris alla Cartoucherie del Parc Floral de Vincennes, una sorta di hangar costruito nell’Ottocento per la produzione di munizioni, quando il Bois de Vincennes ospitava un campo di addestramento militare. Per la prima volta la manifestazione si svolge fuori da un contesto museale e in una zona relativamente periferica della capitale, nel dodicesimo *arrondissement*. Questa scelta asseconda, dal punto di vista degli organizzatori, l’esigenza degli artisti di «uscire dallo spazio del museo», in accordo con il nuovo protagonismo spaziale delle opere<sup>41</sup>. L’iniziativa, promossa da una massiccia campagna pubblicitaria con il supporto dell’Office de Radiodiffusion Télévision Française, registra un grande successo di pubblico, come testimoniano alcuni servizi televisivi. Questi ultimi forniscono inoltre informazioni sull’allestimento, curato da Jean Nouvel – al suo primo

---

confronto grazie alla nascita tra 1966 e 1967 di alcune realtà votate al contemporaneo come il CNAC (Centre National d’Art Contemporain) e l’ARC (Animation-Recherche-Confrontation).

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 70-71. Si veda anche MILLET 1971.

<sup>37</sup> SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971, p. 11; LAVAUR 1992, pp. 72-73.

<sup>38</sup> SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971, p. 4.

<sup>39</sup> A titolo esemplificativo si veda, in ambito italiano, la mostra *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970, ma poi anche *DOCUMENTA 5* 1972, a cura di Harald Szeemann.

<sup>40</sup> SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971, pp. 63-72. Il rigido schema tematico avrebbe incluso anche le consuete sezioni di fotografia, architettura, musica, cinema e teatro, con una particolare attenzione alla musica jazz ed elettronica e ai *travaux d’équipe*.

<sup>41</sup> BOUDAILLE 1971. Atti delle riunioni del direttivo con i commissari nazionali (Parigi, CNAC, ottobre-novembre 1970), ACA, fondo Biennale de Paris. Da qualche tempo a Parigi si stava verificando uno spostamento degli eventi culturali verso la periferia e il Parc de Vincennes era già diventato in quegli anni un polo di attrazione culturale. Nel 1969 il CNAC aveva commissionato ad alcuni artisti come Tinguely, Giacometti e Calder delle sculture per il parco, e il Théâtre du Soleil aveva iniziato nel 1970 a utilizzare gli spazi della Cartoucherie come palcoscenico per le proprie rappresentazioni, da un’idea di Ariane Mnouchkine, che insieme a Philippe Léotard aveva fondato la compagnia nel 1964. Cfr. PLANCHET 1971.

incarico pubblico – insieme a François Seigneur<sup>42</sup>. I due giovani architetti adottano una soluzione semplice ed economica ma perfettamente in linea con il carattere industriale dell'edificio. Lo spazio di circa diecimila metri quadrati, reso interamente praticabile e scandito da due file di pilastri di ghisa ottocenteschi, mantiene le tracce della sua storia passata, che non vengono occultate, anzi valorizzate e sfruttate al meglio fino a diventare parte integrante dell'allestimento. Le colonne di ghisa vengono infatti scelte dagli architetti come elementi di sostegno di lunghe strisce di tela bianca tese attraverso una rete di cavi e tiranti lasciati volutamente a vista. Le tele hanno una duplice funzione: possono essere utilizzate sia come pareti divisorie sia come superfici su cui montare le opere con un sistema di ganci e tiranti, che permette in base alle esigenze di regolarne l'altezza da terra e di orientarle verso più direzioni, creando così diversi percorsi di visita<sup>43</sup>. Per alcuni testimoni dell'epoca, come Jean-Marc Poinot, l'allestimento di Nouvel e Seigneur appare una soluzione estremamente semplificata, un lavoro di «bricolage» visto l'utilizzo 'fai-da-te' dei materiali industriali<sup>44</sup>. In realtà questa scelta, come documentano i filmati dell'epoca, avrebbe contribuito a fissare nella memoria collettiva l'immagine di questa edizione della Biennale di Parigi come uno spazio *work in progress* svincolato dalle logiche allestitriche tradizionali del museo, dove poter riunire finalmente insieme tutte le discipline contemporanee, dando inoltre la possibilità agli artisti di realizzare durante la manifestazione opere *in situ*. A Parigi, come altrove, l'arte contemporanea stava definitivamente uscendo dalle sale dei musei per invadere nuovi angoli di città spesso periferici<sup>45</sup>.

#### 4. La nomina del commissario italiano: una questione romana

In una nota informativa dell'8 dicembre 1970 indirizzata a Palma Bucarelli, Georges Boudaille si congratula con la soprintendente, riconfermata nel ruolo di commissario italiano anche per l'edizione del 1971, e le illustra i nuovi criteri di selezione, consigliando di farsi assistere da uno o più figure, artisti o critici, al di sotto dei trentacinque anni d'età<sup>46</sup>. La Bucarelli decide di rinunciare all'incarico con una lunga lettera di dimissioni al Ministero della Pubblica Istruzione in cui espone con vigore polemico le proprie motivazioni<sup>47</sup>. Contestando la legittimità delle decisioni prese dal comitato organizzativo della Biennale, il commissario uscente trova ingiustificabile l'imposizione del criterio anagrafico anche ai commissari<sup>48</sup>. Dopo aver rifiutato la proposta di Boudaille di ritirare le dimissioni, la soprintendente continua comunque a interessarsi della causa, sollecitando il Ministero della Pubblica Istruzione a nominare un commissario con criteri idonei al nuovo regolamento. La questione tuttavia presenta alcune difficoltà d'ordine tecnico: il Ministero avrebbe potuto concedere la gestione di fondi statali per l'organizzazione di mostre solo a un ufficio o ente pubblico formalmente riconosciuti, ma sarebbe stato difficile rintracciare delle figure a capo di queste istituzioni al di sotto dei trentacinque anni. Per aggirare questo ostacolo burocratico, Bucarelli propone al

<sup>42</sup> *Espace et œuvres à la Biennale de Paris*, 25 settembre 1971, durata: 00:26:12, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, Courtesy INA France; *La Biennale de Paris 71*, 14 novembre 1971, durata: 00:38:28, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, Courtesy INA France. Per gentile concessione di Catherine Gonnard.

<sup>43</sup> *Ibidem*; NOUVEL–SEIGNEUR 1971.

<sup>44</sup> Intervista a Jean-Marc Poinot, 29 maggio 2018.

<sup>45</sup> Per un approfondimento sul tema, si vedano le esperienze di quegli anni in Italia in *ARTE A FIRENZE 2016*.

<sup>46</sup> Georges Boudaille, lettera dattiloscritta a Palma Bucarelli, Parigi, 8 novembre 1970, ACA, fondo Biennale de Paris.

<sup>47</sup> Palma Bucarelli, lettera dattiloscritta indirizzata all'Ufficio per l'Arte Contemporanea del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 19 dicembre 1970, ACA, fondo Biennale de Paris.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Ministro della Pubblica Istruzione di riconfermare la Quadriennale di Roma come ente responsabile dell'organizzazione della partecipazione italiana, ma allo stesso tempo di tenere in considerazione anche quei giovani critici fuori dal giro delle istituzioni coinvolte<sup>49</sup>. Nel frattempo a Parigi anche Boudaille si occupa della questione italiana, proponendo due nuovi possibili candidati: Germano Celant ed Enrico Crispolti<sup>50</sup>. A distanza di qualche settimana, Bucarelli esce dall'impasse con un colpo di mano, segnalando al Ministero della Pubblica Istruzione il nome di Achille Bonito Oliva come suo sostituto nel ruolo di commissario italiano, negli stessi giorni in cui Crispolti e Celant comunicano la loro adesione alla direzione della Biennale di Parigi<sup>51</sup>. Il 23 aprile Palma Bucarelli scrive a Boudaille:

A seguito della mia lettera del 14 aprile scorso la informo che ho indicato al Ministero e al Presidente dell'Ente Quadriennale il nome del critico Achille Bonito Oliva, che ha dato buona prova con scritti sulle tendenze attuali dell'arte italiana e con l'organizzazione della mostra "Vitalità del Negativo" tenutasi recentemente a Roma nel Palazzo delle Esposizioni<sup>52</sup>.

La scelta di Bucarelli di puntare su Bonito Oliva, piuttosto che su Celant o Crispolti, non stupisce se si pensa che il giovane critico napoletano è attivo e conosciuto nella capitale già dal 1968, dai tempi del *Teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga<sup>53</sup>. In effetti era Roma il centro in cui, sin dai tempi di Fortunato Bellonzi, si prendevano le decisioni riguardo alla partecipazione italiana alla Biennale di Parigi. Nel 1971, Bonito Oliva può inoltre vantare già due importanti esperienze curatoriali: *Amore mio* a Montepulciano nell'estate del 1970 e *Vitalità del negativo*, che si era conclusa tre mesi prima al Palazzo delle Esposizioni di Roma<sup>54</sup>. La mostra aveva inoltre segnato l'esordio sulla scena romana dell'associazione culturale Incontri Internazionali d'Arte, nata alla fine del 1970 da una felice unità d'intenti tra la fondatrice – la mecenate e collezionista Graziella Lonardi Buontempo – e Bonito Oliva, nominato nello statuto «coordinatore culturale-critico»<sup>55</sup>. È dunque il successo della mostra *Vitalità del negativo*, esplicitamente menzionato nella lettera, la discriminante, secondo Bucarelli, per la scelta del commissario italiano.

Fin dalle sue prime prove, Bonito Oliva si era avvicinato all'establishment romano, in particolar modo a Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan, grazie all'amicizia con Filiberto Menna ma soprattutto grazie all'intraprendenza e alle straordinarie capacità relazionali di Graziella Lonardi, che avrebbe in seguito coinvolto direttamente Bucarelli e Argan nelle iniziative organizzate da Incontri Internazionali d'Arte<sup>56</sup>. Nella sua rapida scalata ai vertici della

---

<sup>49</sup> Palma Bucarelli, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 14 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris.

<sup>50</sup> Georges Boudaille, lettera dattiloscritta a Pierre Pouget, Parigi, 10 marzo 1971, ACA, fondo Biennale de Paris.

<sup>51</sup> Germano Celant, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Genova, 13 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris. Crispolti comunica di aver accettato la proposta di Boudaille tramite Giuseppe Marchiori (Giuseppe Marchiori, telegramma indirizzato a Georges Boudaille, Roma, 19 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris).

<sup>52</sup> Palma Bucarelli, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 23 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris. L'ufficializzazione dell'incarico del critico napoletano arriva poco tempo dopo, il 28 aprile 1971 (Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta al presidente della Quadriennale di Roma Francesco Franceschini, Roma, 28 aprile 1971, ASQ).

<sup>53</sup> *TEATRO DELLE MOSTRE* 1968.

<sup>54</sup> *AMORE MIO* 1970; *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970. Sulla mostra di Montepulciano si veda BELLONI 2012. Sulla storia di Incontri Internazionali d'Arte si rimanda a: LONARDELLI 2016; *A ROMA, LA NOSTRA ERA AVANGUARDIA* 2010.

<sup>55</sup> L'associazione si costituisce formalmente con atto notarile qualche mese più tardi, nel luglio del 1971. Cfr. Statuto dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 19 luglio 1971, AIIA.

<sup>56</sup> Argan e Bucarelli partecipano a *Vitalità del negativo* come membri del comitato d'onore. Inoltre la soprintendente, in virtù del patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione, è autrice del testo istituzionale per il catalogo della mostra, che accoglie inoltre il testo introduttivo di Graziella Lonardi, quello del curatore Achille Bonito Oliva e saggi dello stesso Argan e di Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Cesare Vivaldi. Cfr. *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970.

critica italiana, Bonito Oliva, nella primavera del 1971, non aveva tuttavia ancora ricoperto un incarico istituzionale all'estero. Dopo *Vitalità del negativo* partecipare in qualità di commissario italiano a una manifestazione internazionale come la Biennale di Parigi sarebbe stato quindi per il giovane critico e, di riflesso, per Incontri Internazionali d'Arte un ottimo trampolino di lancio per accreditarsi al di là dei confini italiani; un obiettivo, questo, caldeggiato dalla Lonardi già nel testo introduttivo del catalogo di *Vitalità del negativo*, in cui si propone attraverso l'attività dell'associazione di promuovere l'arte italiana all'estero.

### 5. Una mostra work in progress

Nell'idea originaria di Graziella Lonardi Buontempo *Vitalità del negativo* era destinata a diventare una mostra itinerante<sup>57</sup>. Su impulso di Lonardi, che si impegna a cercare una sede straniera per l'esposizione, l'associazione Incontri Internazionali d'Arte inizia a stabilire i primi importanti contatti con l'estero, che si definiscono meglio negli anni seguenti per intensificarsi poi nel corso degli anni Ottanta attraverso una serie di iniziative espositive<sup>58</sup>. L'ambizioso progetto di Graziella Lonardi resta solo un proposito per evidenti ragioni economiche. L'opportunità arriva finalmente nella primavera del 1971 con la partecipazione alla Biennale di Parigi e al Festival Internazionale di Teatro a Belgrado (meglio noto sotto il nome di BITEF), previsti entrambi per il mese di settembre. I due eventi – complici le scadenze imminenti e il ritardo della nomina di Bonito Oliva a commissario nazionale a Parigi – vengono organizzati simultaneamente in pochissimo tempo, con grande versatilità e secondo una modalità operativa già sperimentata a *Vitalità del negativo*, che diviene la cifra distintiva del gruppo di lavoro di Incontri<sup>59</sup>. Confrontando i cataloghi delle due manifestazioni, si intuisce chiaramente che, visti i tempi ristretti, viene fatto un unico lavoro di raccolta del materiale informativo e del corredo iconografico<sup>60</sup>. Le pubblicazioni sono stampate verosimilmente prima dell'inizio dei due eventi e questo fatto giustificerebbe le incongruenze tra le opere riprodotte in catalogo e quanto poi presentato in mostra.

Il 24 settembre 1971 si inaugura la VII Biennale di Parigi. Nelle settimane precedenti, in parallelo con l'organizzazione di *Persona*, il gruppo di lavoro di Incontri si concentra sulla promozione dell'evento parigino con l'invio di inviti e cataloghi. Scorrendo le liste dei nomi ci si accorge di quanto la rete di contatti dell'associazione sia già capillare, includendo non soltanto personalità dell'ambiente artistico romano, ma anche gran parte del mondo intellettuale italiano e della classe amministrativo-politica del tempo, a testimonianza del

<sup>57</sup> Come emerge dallo spoglio della corrispondenza con alcune istituzioni culturali estere conservata nell'unità archivistica *Vitalità del negativo*, AIIA.

<sup>58</sup> La prima mostra all'estero che si inaugura negli anni Ottanta e che chiude idealmente il primo decennio di attività di Incontri Internazionali d'Arte è *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981 a cura di Germano Celant. Sulla mostra si vedano LONARDELLI 2016, pp. 180-196; MESSINA 2014. Per una visione d'insieme sulle attività dell'associazione è utile il regesto *INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE* 2003.

<sup>59</sup> Bonito Oliva chiede infatti agli organizzatori del festival serbo, che si apre il 10 settembre, di riservare agli artisti italiani i primi dieci giorni della manifestazione, in quanto la maggior parte di loro partecipa anche alla Biennale di Parigi, la cui inaugurazione è prevista per il 24 settembre. Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Jovan Ćirilov, Roma, non datata, AIIA. La lettera viene scritta probabilmente subito dopo aver ricevuto la conferma da parte degli artisti, invitati a Belgrado ai primi di luglio: Achille Bonito Oliva, lettere dattiloscritte agli artisti invitati a Belgrado, Roma, 7 luglio 1971, AIIA. Cfr. LONARDELLI 2016, p. 141.

<sup>60</sup> *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971; PERSONA 1971*. A Belgrado Bonito Oliva invita Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini. Sull'iniziativa si veda l'articolo *GLI ARTISTI VOYEURS 1971*, che riporta quasi interamente il comunicato stampa fatto circolare da Incontri; *Una mostra di gesti teatrali*, bozza comunicato stampa *Persona*, non datato, AIIA.

modello di «mecenatismo mondano» – come lo definisce Luigia Lonardelli – adottato da Incontri per promuovere le proprie attività<sup>61</sup>.

Incaricato ufficialmente a fine aprile, il 28 dello stesso mese Achille Bonito Oliva scrive al presidente della Quadriennale di Roma per l'accettazione formale della carica e presenta la lista dei suoi collaboratori per la mostra: Sylvano Bussotti per la sezione musicale, Paolo Bertetto per il cinema, Cesare Sughì per il teatro, Aldo Loris Rossi per l'architettura e Bruno Corà, Liana Mattacchini e Mina Biancolini per la redazione del catalogo e il lavoro di segreteria<sup>62</sup>. Quando Bonito Oliva spedisce le lettere di invito agli artisti (le prime partono alla fine di maggio), il catalogo generale della Biennale è già in fase di redazione pronto per essere ultimato e stampato<sup>63</sup>. L'elenco delle opere italiane ivi riportato presenta quindi alcuni errori e non corrisponde *in toto* al risultato espositivo finale, poiché risale a una primissima selezione di Bonito Oliva inviata alla segreteria di Parigi ai primi di luglio<sup>64</sup>. Questo è soltanto il primo di una lunga serie di episodi in cui lo scarto tra il ritardo organizzativo dell'Italia e i preparativi della manifestazione parigina (in quel momento già in una fase avanzata) genera inevitabilmente delle zone d'ombra e dei punti interrogativi che non sempre permettono di ricostruire con precisione tutte le fasi dell'evento. Nell'archivio di Incontri si conserva il primo elenco dattiloscritto con i nomi delle opere da presentare a Parigi corretto a più riprese con annotazioni, aggiunte o cancellature a penna, a testimonianza di quanto tutto sia in questa prima fase ancora in via di discussione<sup>65</sup>. La selezione viene infatti più volte rivista, integrata e modificata in corso d'opera. In molti casi gli artisti aggiungono o sostituiscono le opere persino in fase di allestimento, per cui nemmeno le schede di prestito, compilate e spedite alla segreteria della Biennale di Parigi tra luglio e agosto, si rivelano uno strumento utile per ricostruire ciò che è stato esposto. Allo stesso modo nel catalogo sulla partecipazione italiana redatto da Incontri, edito dal Centro Di e stampato verosimilmente prima dell'inaugurazione della Biennale di Parigi, le opere citate come esposte o quelle riprodotte molto spesso non coincidono con i lavori effettivamente presenti in mostra<sup>66</sup>.

In chiusura del catalogo compare un primo piano in bianco e nero di Bonito Oliva realizzato da Claudio Abate<sup>67</sup>. Utilizzando l'espedito del ritratto fotografico il curatore, con una certa dose di narcisismo, appone la propria firma in chiusura del testo, rivendicando a sé il ruolo di regista dell'intera operazione. Questa posizione riflette uno dei suoi principali assunti critici di quegli anni, vale a dire la vicinanza agli artisti, di cui egli si fa garante attraverso una scrittura critica alternativa e partecipe, che cerca di penetrare le ragioni più profonde che animano le ricerche artistiche esplorando i territori dell'antropologia, della psicoanalisi, della sociologia e della filosofia. Gran parte di questi temi si ritrovano nella sua presentazione in catalogo, inviata alla segreteria della Biennale di Parigi l'8 luglio per essere inclusa nel catalogo

---

<sup>61</sup> Elenco contatti per inviti e invio catalogo, AIIA. Cfr. LONARDELLI 2016, p. 141.

<sup>62</sup> Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Francesco Franceschini, Roma, 28 aprile 1971, ASQ. Il documento costituisce l'unica testimonianza della presenza di collaboratori che altrove non vengono menzionati, ad eccezione di Bruno Corà, il cui nome compare in catalogo sotto la dicitura «redazione del catalogo e segreteria» (7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971, p.n.n.).

<sup>63</sup> Si veda il fascicolo relativo alla corrispondenza con gli artisti, 1971, AIIA.

<sup>64</sup> Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Chrystel D'Ornhjelm, Roma, 8 luglio 1971, AIIA.

<sup>65</sup> Elenco dattiloscritto con annotazioni manoscritte relativo alle opere e agli artisti selezionati per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi, non datato, AIIA.

<sup>66</sup> Il catalogo si presenta nel classico formato quadrato adottato in quegli anni dall'editore fiorentino Ferruccio De Marchi e raccoglie, alla stregua di quello realizzato per *PERSONA*, una serie di schede biografiche degli artisti corredate da riproduzioni a piena pagina di opere selezionate dagli stessi autori.

<sup>67</sup> Lo stesso scatto, riproposto a figura intera, compare nel catalogo di *PERSONA* 1971, p.n.n. Entrambe le foto possono essere attribuite a Claudio Abate grazie alla testimonianza di Bonito Oliva: BONITO OLIVA/CHIODI 2009, p. 263. Il precedente di questa modalità di autorappresentazione si ritrova nel catalogo di *Amore mio*, dove compare, nelle otto pagine riservate a Bonito Oliva, il ritratto del critico realizzato da Ugo Mulas: *AMORE MIO* 1970. Sul tema si vedano: BELLONI 2012, in particolare p. 127; LONARDELLI 2018, in particolare pp. 39-40.

ufficiale della manifestazione quando la squadra degli artisti deve essere ancora confermata, ma che fornisce già una prima indicazione sulla partecipazione italiana<sup>68</sup>. Bonito Oliva elabora il proprio contributo sotto forma di «ipotesi critica», ricusando una descrizione didascalica di ciò che il visitatore avrebbe trovato esposto e rivendicando una certa autonomia di linguaggio in virtù del carattere anarchico e liberatorio dei gesti artistici, tratto che emerge già nell'incipit: «L'ipotesi critica in cui si articola la partecipazione italiana in tutte le sue sezioni, risponde alle seguenti motivazioni. Nell'esistenza di oggi, l'individuo non può che opporre al mondo l'anarchia della fantasia»<sup>69</sup>. Al gesto anarchico dell'artista il critico fa corrispondere la libertà espressiva della sua scrittura. In merito alle ricerche artistiche si percepisce nel testo una certa propensione di Bonito Oliva verso l'arte concettuale e l'arte di comportamento, campo privilegiato di studio del critico al centro delle riflessioni contenute ne *Il territorio magico* (Fig. 1)<sup>70</sup>. Editto nel 1971 dal Centro Di, il libro, frutto di questa prima stagione da critico militante, accompagna Bonito Oliva nelle sue prime esperienze curatoriali e resta a oggi uno strumento imprescindibile – compreso il corredo iconografico e i riferimenti bibliografici – per comprendere le scelte adottate in sede critica e in sede espositiva, in una logica di risposnde in cui le mostre – come dichiarato dallo stesso Bonito Oliva – diventano una sorta di esercizio creativo di trascrizione del pensiero<sup>71</sup>.

#### 6. Uno sguardo inedito. Le fotografie di Claudio Abate e Paolo Mussat Sartor

Il lavoro di ricerca ha implicato necessariamente un'estensione di campo, comprendendo la mappatura di diverse tipologie d'archivio. Oltre alla base documentaria, ai cataloghi e alla relativa rassegna stampa<sup>72</sup>, è stato individuato del materiale fotografico inedito. Per la ricostruzione dell'evento, di fondamentale rilievo sono stati gli scatti realizzati da Paolo Mussat Sartor e Claudio Abate durante l'allestimento della mostra e qui pubblicati per la prima volta. È stato possibile rintracciare la presenza di Abate, e dunque di ipotizzare una sua partecipazione alla Biennale del 1971 come fotografo chiamato a realizzare un servizio su commissione, attraverso una fotografia scattata il giorno dell'inaugurazione da Massimo Piersanti (Fig. 2), al quale, fino a questo studio, si pensava fosse stata affidata l'intera documentazione ufficiale dell'evento. L'ipotesi è stata confermata dal riscontro con alcuni documenti relativi all'organizzazione della mostra. In particolare è stato individuato il preventivo firmato da Abate e controfirmato da Bonito Oliva, dove si indica come oggetto un servizio fotografico sulla VII Biennale di Parigi<sup>73</sup>. La posizione in cui è conservato in archivio, accanto al preventivo di Massimo Piersanti che riporta la stessa data e in allegato al piano critico sulla partecipazione italiana, induce a pensare che inizialmente Incontri Internazionali d'Arte avesse affidato sia ad Abate che a Piersanti l'incarico. Tuttavia, per ragioni ancora da chiarire, sono state stampate e acquisite nell'archivio dell'associazione soltanto le fotografie di

<sup>68</sup> BONITO OLIVA 1971b.

<sup>69</sup> *Ibidem*. Per Bonito Oliva l'artista attraverso la sua azione individuale diviene agente della «liberazione della storia». L'eco del pensiero hegeliano svela la temperatura del linguaggio e dei riferimenti utilizzati dal critico nel testo, con citazioni dirette e indirette di Freud, Marcuse, Nietzsche, Blanchot, Goethe e Foucault.

<sup>70</sup> BONITO OLIVA 1971a. In realtà il testo era stato scritto nel 1969 ed era in origine destinato a essere pubblicato nella collana diretta da Filiberto Menna per la casa editrice di Marcello Rumma, la cui morte nel 1970 aveva fatto sfumare il progetto di stampa. Cfr. BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 254-255.

<sup>71</sup> BONITO OLIVA/CHIODI 2009, p. 259. Nello specifico Bonito Oliva utilizza il termine di «scrittura espositiva» (*ivi*, p. 262).

<sup>72</sup> L'articolo più esaustivo sulla partecipazione italiana alla Biennale di Parigi è MENNA 1971.

<sup>73</sup> Claudio Abate, preventivo per servizio fotografico 7ª Biennale di Parigi, Roma, 26 luglio 1971, ASQ.

Piersanti, dal momento che nello studio di Claudio Abate non si conservano le stampe bensì quattro fogli di provini stampati in bianco e nero e cinquanta diapositive a colori<sup>74</sup>.

Parallelamente la testimonianza di Mussat Sartor, invitato a Parigi da Bonito Oliva a presentare il suo lavoro di fotografo, ha permesso di individuare ulteriore documentazione inedita dell'evento, conservata nel suo archivio personale ancora sotto forma di negativi, trattandosi di scatti senza committenza realizzati come ricordo privato della sua partecipazione all'evento<sup>75</sup>.

Grazie al racconto per immagini di Abate e Mussat Sartor è stato possibile non soltanto identificare alcune opere e presenze non contemplate nelle fonti edite ma anche capire meglio la logica espositiva: i lavori allestiti dagli artisti condividono lo stesso spazio e per questo interagiscono tra di loro in un disegno espositivo solo apparentemente casuale (Fig. 3). Gli scatti dei due fotografi attestano inoltre la presenza di alcuni galleristi italiani di punta – come Lucio Amelio e Lia Rumma, amici di vecchia data di Bonito Oliva e della Lonardi (Fig. 4) – attraverso i quali l'associazione cerca di assicurarsi la giusta rete di contatti per promuovere le proprie attività.

### 7. Un esercizio di «scrittura espositiva». Artisti e opere in mostra

Sulla falsariga della presentazione in catalogo, alla fine di luglio Bonito Oliva scrive il piano critico per la partecipazione italiana approvato, insieme al preventivo delle spese, dal presidente della Quadriennale di Roma e comunicato al Ministero della Pubblica Istruzione e degli Affari Esteri<sup>76</sup>. Qui si definiscono in maniera più precisa anche le opere da presentare in mostra, che compaiono per la prima volta, riunite in un unico elenco ufficiale, nella lettera informativa che Bruno Corà, per conto di Bonito Oliva, invia a Georges Boudaille il 28 luglio dopo numerosi solleciti da parte della segreteria della Biennale di Parigi<sup>77</sup>. I nomi degli artisti e dei gruppi invitati nelle sezioni di arti figurative, cinema, musica, teatro, architettura, urbanistica, fotografia, concerti e *travaux d'équipe*, riflettono il panorama più aggiornato delle ricerche artistiche, musicali e architettoniche italiane dell'inizio del decennio: dagli esponenti dell'arte povera (Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Gilberto Zorio) ai giovani esordienti in area romana (Gino De Dominicis, Mimmo Germanà, Vettor Pisani), dalla musica sperimentale (Frederic Rzewski, Marcello Panni) al teatro e al cinema d'avanguardia (Giorgio Pressburger, Mario Franco, Umberto Silva, con interessanti incursioni di artisti come Jannis Kounellis, Giulio Paolini), dalla fotografia di Paolo Mussat Sartor all'architettura radicale presentata dai gruppi fiorentini Superstudio, Archizoom, Ufo<sup>78</sup>. La selezione per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi riflette l'attitudine di Bonito Oliva a lavorare su diversi campi di ricerca, che diviene una costante nella sua attività di critico e curatore negli anni Settanta e si ritrova già ne *Il territorio magico*<sup>79</sup>. Il testo del 1971 testimonia una lettura interdisciplinare della storia dell'arte, estendendo il discorso critico a tutte le altre espressioni della cultura contemporanea nel tentativo di mostrarne il retroterra comune. Tra le immagini riprodotte in chiusura del testo – montate in una sequenza che, oltre a supportare visivamente il ragionamento che si svolge a livello

---

<sup>74</sup> Massimo Piersanti, preventivo per servizio fotografico VII Biennale di Parigi, Roma, 26 luglio 1971, ASQ; Achille Bonito Oliva, piano critico per la partecipazione italiana alla 7ª Biennale di Parigi, Roma, 27 luglio 1971, AIIA.

<sup>75</sup> Si tratta di cinque rullini su pellicola in bianco e nero. Intervista a Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017.

<sup>76</sup> Achille Bonito Oliva, piano critico per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi, Roma, 27 luglio 1971, AIIA.

<sup>77</sup> Bruno Corà, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 28 luglio 1971, AIIA.

<sup>78</sup> 7ª BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971; SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971.

<sup>79</sup> Si veda la mostra CONTEMPORANEA 1973.

testuale, restituisce l'orizzonte culturale del critico – compare una fotografia del gruppo Musica Elettronica Viva, nato a Roma nel 1966 dall'incontro di compositori e strumentisti per la maggior parte statunitensi<sup>80</sup>. Uno dei componenti, Frederic Rzewski, viene invitato da Bonito Oliva a rappresentare l'Italia nella sezione musicale della Biennale di Parigi, in virtù del nuovo regolamento che permette ai commissari nazionali di presentare anche artisti stranieri<sup>81</sup>.

Ne *Il territorio magico* il critico sceglie come sottotitolo «Comportamenti alternativi dell'arte». Il riferimento è a quell'arte di comportamento che a Roma, a inizio decennio, si afferma con i lavori performativi di Jannis Kounellis, Gino De Dominicis e Vettor Pisani. Sono in particolare questi ultimi gli artisti che Bonito Oliva sente più vicini al suo discorso critico, per il loro approccio psicanalitico e antropologico all'arte, reso attraverso l'uso quasi sistematico dell'allegoria, dell'appropriazione e della citazione<sup>82</sup>. Non a caso Bonito Oliva sceglie *Tentativo di volo* (1969) di De Dominicis come immagine manifesto per la VII Biennale di Parigi e Mimma Pisani fotografata da Claudio Abate a *Vitalità del negativo con Tavolo caricato a morte* (1970) come copertina del catalogo, in una logica di rispondenza visiva tra opera e assunto critico (Fig. 5).

Non è chiaro quali fossero le opere di Gino De Dominicis esposte a Parigi, la scheda di prestito ne indica tre senza specificarne il titolo<sup>83</sup>. Le fotografie di Abate, Mussat Sartor e Piersanti documentano invece un'azione non prevista dal programma, messa in scena dall'artista il giorno dell'inaugurazione della Biennale. Per l'occasione De Dominicis si presenta vestito con un lungo cappotto nero e indossa una maschera da anziano con un cilindro sul capo che impedisce di riconoscerlo; tenendo in una mano una radio accesa e nell'altra un leopardo di peluche si aggira per la mostra e come un manifestante del Sessantotto sventola un cartello con su scritto «CHE COSA C'ENTRA LA MORTE?» (Fig. 6).

A Parigi Bonito Oliva sceglie di presentare anche artisti esordienti, principalmente di area romana, per definire una compagine artistica alternativa a quella delineata da Celant pochi anni prima<sup>84</sup>. È il caso di Mimmo Germanà, che per l'occasione – come informa Filiberto Menna – realizza un lavoro concettuale *in situ*, una sorta di scrittura privata sulla sua vita dal giorno di nascita fino all'inaugurazione della mostra (Fig. 7)<sup>85</sup>.

Tra i romani d'adozione invitati alla Biennale figura, accanto a De Dominicis e Germanà, Vettor Pisani, che viene sostituito in corso d'opera dalla moglie Mimma attraverso una dinamica che di fatto costituisce un interessante passaggio di autorialità<sup>86</sup>. Questo trasferimento deve essere avvenuto in ogni caso prima della stampa del catalogo, dove è menzionata l'opera *Carne umana e oro* (1971) riferita a Mimma Pisani e citata come esposta<sup>87</sup>.

<sup>80</sup> BONITO OLIVA 1971a, p. 178; sul gruppo Musica Elettronica Viva si rimanda a PIZZALEO 2014.

<sup>81</sup> Per la sezione concerti Bonito Oliva chiama Marcello Panni, membro di Nuova Consonanza, che esegue a Parigi componimenti di Sylvano Bussotti e John Cage. Cfr. scheda di prestito relativa a Marcello Panni, AIIA; *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA* 1971, p.n.n.

<sup>82</sup> Sul tema si veda CHIODI 2017.

<sup>83</sup> Scheda di prestito relativa alle opere di Gino De Dominicis, non datata, AIIA.

<sup>84</sup> Già nella mostra *Amore mio* Bonito Oliva aveva riunito artisti d'area romana secondo una modalità simile che diventerà la cifra della sua pratica curatoriale. Sul tema si rimanda a: BELLONI 2012; LONARDELLI 2018, p. 32.

<sup>85</sup> L'artista aveva appena esordito sulla scena artistica romana con una personale nel 1970 all'Attico di Fabio Sargentini. Cfr. *ROMA IN MOSTRA* 1995, p. 34; MENNA 1971; scheda di prestito relativa alle opere di Mimmo Germanà, non datata, AIIA. La scheda di prestito indica quattro opere *Senza titolo* datate 1971 che non è stato possibile rintracciare. La presenza di Germanà è comunque testimoniata da numerose fotografie e da un servizio realizzato dalla Rai il giorno dell'inaugurazione: servizio televisivo sulla partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi, 24 settembre 1971, durata: 00:02:05, RAI. Radio Televisione Italiana. Courtesy Rai Teche.

<sup>86</sup> Scheda di prestito relativa alle opere di Vettor e Mimma Pisani, non datata, AIIA.

<sup>87</sup> *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA* 1971, p.n.n. Un servizio dedicato a Vettor Pisani su «Data» nel febbraio 1972 riporta alcune fotografie di Claudio Abate che documentano l'opera: AICARDI [TRINI] 1972. Si tratta di una performance concepita nel 1971 insieme a Mimma Pisani sul tema dell'androgino ed eseguita da Gianni Macchia e Lynn Ruby nelle campagne fuori Roma. Su Vettor Pisani si rimanda al catalogo della mostra *VETTOR PISANI* 2016.

Mimma Pisani compare nuovamente insieme a De Dominicis e Germanà anche nella lista degli artisti ordinata da Bonito Oliva per la sezione film d'artista, in cui il commissario presenta un proprio lavoro su pellicola insieme a una serie di interventi, azioni e performance di artisti tutti registrati sul formato 16 mm e riuniti in un unico cortometraggio di circa quindici minuti<sup>88</sup>. La presenza costante, quasi onnipresente, di Bonito Oliva non sembra essere accolta con favore dagli altri critici, i quali denunciano l'eccessivo «esibizionismo» che si risolve in un'operazione di autopromozione di «cattivo gusto» e di «pseudo avanguardia» (Fig. 8)<sup>89</sup>.

In parallelo alla sezione film d'artista il commissario nazionale lavora a un primo elenco di artisti da proporre nell'ambito degli spettacoli teatrali. Inizialmente Bonito Oliva pensa di invitare solo il regista e drammaturgo Giorgio Pressburger, che a Parigi presenta *La torre di Babele* (1971), una composizione radiofonica riprodotta da un magnetofono senza la presenza di attori<sup>90</sup>. Solo in un secondo momento nell'elenco dattiloscritto relativo alle opere teatrali vengono aggiunti a penna i nomi di Giulio Paolini e Jannis Kounellis. Da subito, come emerge dalla corrispondenza tra il commissario italiano e la segreteria della Biennale di Parigi, i due artisti creano delle difficoltà agli organizzatori francesi rispetto alla definizione dei loro lavori e delle date di messa in scena<sup>91</sup>. Condividendo l'ipotesi di Luigia Lonardelli, probabilmente gli artisti avevano concepito i loro interventi «non legati ad un momento preciso – elemento che avrebbe richiamato una formula teatrale tradizionale – ma, piuttosto, ideati come accadimenti spontanei e improvvisi all'interno del tempo espositivo» e questo avrebbe creato dei problemi con la programmazione degli spettacoli già fissata sul calendario<sup>92</sup>. Nella scheda di prestito relativa a Kounellis si legge: «Boogie Woogie, 1971, 8 attori, inedito, proprietà dell'autore»<sup>93</sup>. Questo è il primo di una lunga serie di casi in cui l'inconsistenza materiale di alcune opere presentate dagli artisti italiani a Parigi, spesso concepite insieme a dispositivi tecnici, rende complicata non solo la loro ricostruzione a posteriori ma anche la compilazione delle schede di prestito, molto rigide nel formato e poco funzionali a questo genere di situazioni. In risposta a una lettera di Boudaille, in cui il delegato chiede chiarimenti sull'esecuzione dell'opera, il commissario italiano scrive: «L'azione, che prevede la presenza sulla scena di otto asini travestiti da uomini, è accompagnata da un musicista che suona il piano»<sup>94</sup>. La lettera di Bonito Oliva costituisce la fonte principale da cui si possono attingere informazioni utili sul lavoro di Kounellis. Al momento, in assenza di riscontri bibliografici e della relativa documentazione fotografica, non è chiaro se lo spettacolo fosse andato effettivamente in scena, mentre è nota la partecipazione dell'artista durante le fasi di allestimento, come mostra

---

<sup>88</sup> Scheda di prestito relativa alla sezione film d'artista, AIIA. Dalla scheda di prestito il cortometraggio risulta inedito e di proprietà dell'Attico di Sargentini. Di alcuni lavori è possibile avere un riscontro visivo attraverso alcuni fotogrammi riprodotti in catalogo. Cfr. *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, p.n.n. Partecipano alla sezione anche Umberto Silva con *Come ti chiami, amore mio?* (1970) e Mario Franco con *L'enigma di Isidore Ducasse* (1971). Franco era legato da un rapporto di amicizia con Lucio Amelio, a cui aveva dedicato nello stesso anno un cortometraggio presentato alla Modern Art Agency di Napoli. Secondo la testimonianza di Franco, è probabile che Achille Bonito Oliva avesse visto i suoi lavori proprio in occasione della mostra da Amelio. Il regista non partecipa alla proiezione del film a Parigi e non visita la Biennale, ma demanda a Lucio Amelio l'intera organizzazione della sua partecipazione. Intervista a Mario Franco, 29 giugno 2018.

<sup>89</sup> POLITI 1971; VINCITORIO 1971, p. 42.

<sup>90</sup> Una descrizione puntuale dell'opera è fornita dallo stesso Bonito Oliva in una lettera a Boudaille: Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 29 luglio 1971, AIIA.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> LONARDELLI 2016, p. 135.

<sup>93</sup> Scheda di prestito relativa all'opera di Jannis Kounellis, Roma, 8 luglio 1971, AIIA.

<sup>94</sup> Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 29 luglio 1971, AIIA. Nella lettera è specificata la durata: 30 minuti circa.

uno scatto di Claudio Abate che lo ritrae insieme a Emilio Prini (Fig. 9)<sup>95</sup>. Del lavoro dell'artista restano soltanto dieci disegni pubblicati sul catalogo di *Pèrsona*, probabilmente concepiti come bozzetti per lo spettacolo<sup>96</sup>. Ad ogni modo, l'episodio costituisce un'interessante testimonianza di quella serie di «immagini teatrali»<sup>97</sup> che l'artista concepisce in un giro ristretto di anni, dal 1970 al 1972, a cominciare dall'esecuzione del *Nabucco* di Giuseppe Verdi affidata al pianista Frederic Rzewski e presentata a *Vitalità del negativo*, in cui musica, teatro, immagine, spazio, pubblico e attori agiscono come presenze 'vive' nella «felice circolarità del suono» della dimensione performativa<sup>98</sup>. Una situazione analoga si verifica con Giulio Paolini che presenta nella sezione teatrale *Apoteosi di Omero* (1970-1971)<sup>99</sup>. L'intervento di Paolini a Parigi al momento può essere ricostruito solo attraverso i documenti e le testimonianze fotografiche relative agli allestimenti successivi dell'opera<sup>100</sup>. In assenza di testimonianze visive, è difficile dunque ipotizzarne l'esecuzione, prevista per il 26 ottobre, lo stesso giorno riservato a Kounellis.

Con la mostra *Arte povera. 13 italianiische Künstler. Dokumentation und neue Werke* a Monaco di Baviera nella primavera del 1971 Germano Celant dichiara conclusa l'esperienza dell'arte povera<sup>101</sup>. Alla mostra partecipano Anselmo, Boetti, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Paolini, Penone, Pistoletto, Pisani, Prini, Salvo, Zorio. A settembre lo stesso gruppo – salvo alcuni assenti e qualche new entry – viene chiamato da Bonito Oliva a rappresentare l'Italia alla *Biennale des jeunes*. Esporre opere del gruppo dell'arte povera in una manifestazione come la Biennale di Parigi è evidentemente – ancora nel 1971 – indice di aggiornamento, anche se per Giancarlo Politi una tendenza consolidata come l'arte povera rende la partecipazione italiana a Parigi «troppo ufficiale»<sup>102</sup>. Alla mostra di Monaco Emilio Prini partecipa senza esporre opere secondo una logica ricorrente nella sua pratica artistica di quegli anni, attestando la sua presenza solo attraverso l'uso di telegrammi o inviti<sup>103</sup>. Alla Biennale di Parigi Prini espone il telegramma con cui conferma a Bonito Oliva la sua partecipazione<sup>104</sup>. L'artista preleva inoltre durante i lavori di allestimento un piccolo mezzo di trasporto utilizzato dagli operai del Parc Floral e lo espone il giorno dell'inaugurazione con accanto un cartello su cui scrive in francese, senza firmarsi: «En representance [sic] de les ouvriers du Parc Floral»<sup>105</sup>. L'episodio, ricostruito attraverso la testimonianza di Mussat Sartor e confermato dalle fotografie sue e di Abate (Figg. 10-11), evidenzia, oltre alla carica politica del messaggio dell'artista a sostegno degli operai del Parc Floral, la piena facoltà garantita agli artisti da Bonito Oliva e da Incontri Internazionali

<sup>95</sup> In un'altra lettera del 20 ottobre, quasi in chiusura della mostra, Bonito Oliva aveva infatti sollecitato Kounellis a confermare per il giorno 26 ottobre la data del suo spettacolo, chiedendogli inoltre di inviare ulteriori specifiche tecniche del suo intervento alla segreteria della Biennale di Parigi. È significativo che ancora a quella data non fosse giunta una conferma da parte dell'artista, conferma che peraltro non è emersa dallo spoglio dei documenti. Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Jannis Kounellis, Roma, 20 ottobre 1971, AIIA.

<sup>96</sup> Kounellis aveva proposto lo stesso lavoro anche in occasione del BITEF di Belgrado. Sulla fattibilità dell'intervento già in occasione di *Pèrsona* gli organizzatori della rassegna belgradese avevano espresso a Bonito Oliva una certa preoccupazione e un certo scetticismo. Cfr. Biljana Tomić, lettera dattiloscritta ad Achille Bonito Oliva, Belgrado, non datata, AIIA; *PÈRSONA* 1971, p.n.n.

<sup>97</sup> KOUNELLIS 1984, p. 46.

<sup>98</sup> UGO MULAS 2010, p. 112. Sulle opere musicali di Kounellis si vedano *ibidem*; LANCIONI 2014; *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, p.n.n.

<sup>99</sup> Scheda di prestito relativa all'opera di Giulio Paolini, Roma, non datata, AIIA. Sull'opera si veda la scheda di Maddalena Disch in *GIULIO PAOLINI* 2008, cat. N. 224, t. I, pp. 232-233, t. II, pp. 925-928.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>101</sup> *ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER* 1971.

<sup>102</sup> POLITI 1971.

<sup>103</sup> G. CELANT, *Emilio Prini* (2010), in *ARTE POVERA* 2011, p. 294.

<sup>104</sup> Prini in questa occasione ripropone la stessa operazione condotta a Lucerna in occasione della mostra *PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI* 1970.

<sup>105</sup> Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017.

d'Arte di relazionarsi liberamente con il pubblico presentando in mostra una serie di interventi improvvisati e opere concepite *in situ*.

Diversa è la posizione di Fabro e Boetti, i quali a Parigi espongono opere che conservano ancora una forte dimensione oggettuale. Anche in questo caso per identificare i lavori di Fabro presentati a Parigi fanno fede le fotografie scattate da Piersanti, Abate e Mussat Sartor (Fig. 12). In mostra vengono esposte la *Corona di piombo* (1969-1971) accanto a *Concetto spaziale d'après Watteau* (1971), *l'Italia d'oro* in bronzo dorato (1971) e *Alluminio e seta naturale* (1971), appartenente alla serie dei *Piedi* a cui l'artista lavora dal 1968 (Fig. 12). In queste opere Fabro si misura da un lato con la pratica della scultura e della pittura, recuperando la lezione dei maestri della storia dell'arte, richiamati esplicitamente in numerose sue dichiarazioni<sup>106</sup>; dall'altro con l'esperienza dello spazio proseguendo una ricerca iniziata con *In-cubo* (1967)<sup>107</sup>.

A Parigi Boetti presenta *Lampada annuale* (1967) – secondo Menna un'importante anticipazione delle tendenze concettuali<sup>108</sup> – e *Dossier postale* (1969-1970) (Fig. 13). Una fotografia di Piersanti (Fig. 14) mostra di Boetti anche tre esemplari della serie *12 forme dal 10 giugno 1967* (1971), che al termine della Biennale entra nella collezione privata di Graziella Lonardi<sup>109</sup>. Nella stessa fotografia (Fig. 14) un appunto a penna riporta il nome di Pier Paolo Calzolari e di Giuseppe Penone. Il primo presenta un'opera ambientale composta da dodici lampadine appese al soffitto, ognuna collegata a un tubo fluorescente e a un altoparlante che emette il suono delle parole forgiate sui neon<sup>110</sup>.

Nella scheda di prestito relativa a Penone viene menzionata l'opera *Rovesciare i propri occhi* (1970) assieme a «80 diapositive e proiettore carosello»<sup>111</sup>. La stessa indicazione compare sul catalogo che accoglie alcune fotografie dell'azione *Svolgere la propria pelle* (1970), destinata a diventare nel 1971 anche un libro fotografico<sup>112</sup>. L'articolo di Menna sulla mostra fornisce maggiori dettagli:

Giuseppe Penone, ad esempio, tende anche lui ad una sorta di occultamento, più che a una esibizione dell'evento estetico, sostituendo l'illuminazione al neon dell'ambiente con altri elementi egualmente collocati in alto sotto il soffitto, dopo aver riportato su di essi una pellicola riprodotte la propria epidermide<sup>113</sup>.

Si può dunque ipotizzare che l'artista avesse esposto a Parigi *Svolgere la propria pelle* in due modalità: da un lato proiettando le diapositive del lavoro fotografico e dall'altro riportando le stesse su pellicola e montandole attorno a dei tubi neon montati sul soffitto vicino a quelli di Calzolari. Il caso di Penone è emblematico dell'utilizzo in questi anni del medium fotografico, assunto dagli artisti non soltanto come testimonianza materiale del loro lavoro ma anche come amplificazione dell'esperienza artistica. Quando non è lui stesso a fotografare, Penone si avvale della collaborazione di fotografi come Paolo Mussat Sartor, invitato alla Biennale di Parigi come unico rappresentante della sezione fotografica. In questa sede il giovane fotografo

---

<sup>106</sup> A titolo esemplificativo si veda l'articolo FABRO 1971, ma poi anche FABRO 1978.

<sup>107</sup> Sulla dimensione oggettuale e spaziale dell'opera di Fabro si veda ZAMBIANCHI 2014, pp. 39-41.

<sup>108</sup> MENNA 1971.

<sup>109</sup> *INCONTRI...* 2003, p. 249. Su *12 forme dal 10 giugno 1967* si vedano: la scheda dell'opera a cura di Arianna Mercanti e Annemarie Sauzeau in *ALIGHIERO BOETTI 2009-2015*, I, cat. n. 349, pp. 277, 325; MESSINA 2013, p. 212; BIAGI 2018, p. 113.

<sup>110</sup> Dal servizio televisivo della Rai si deduce che l'opera di Calzolari esposta a Parigi non corrisponde a quella attualmente conservata al Castello di Rivoli – *Senza titolo (mortificatio, imperfectio, putrefactio, combustio, incineratio, satisfactio, confirmatio, compositio, inventio, dispositio, actio, mneme)* (1970-1971) – ma alla versione realizzata nello stesso periodo con le scritte in inglese (*avid, present, elastic/closed, grasped, encircled, locked in/fluttering, mercurial, dense, intense*). Cfr. *CASTELLO DI RIVOLI* 1994, pp. 122-123.

<sup>111</sup> Scheda di prestito relativa alle opere di Giuseppe Penone, non datata, AIIA.

<sup>112</sup> PENONE 1971.

<sup>113</sup> MENNA 1971.

torinese espone per la prima volta la serie *28 ritratti d'artista*<sup>114</sup>. Si tratta di ritratti realizzati tra il 1968 e il 1971, scattati principalmente a Torino, nella galleria di Gian Enzo Sperone (luogo di formazione dove Mussat Sartor inizia a fotografare appena ventenne) o in occasione di importanti mostre tenutesi alla Galleria Civica d'Arte Moderna, come *Conceptual art, Arte povera, Land art* nell'estate del 1970<sup>115</sup>. I nomi degli artisti ritratti si possono ricavare da un documento conservato nell'archivio di Incontri<sup>116</sup>. L'elenco riflette un ambiente di respiro internazionale, quella sorta di *koïnè* artistica individuata sia da Sperone nella strategia espositiva della sua galleria, sia da Celant nella sua operazione critica di lancio dell'arte povera. Sono infatti, a grandi linee, gli stessi artisti che espongono a *When Attitudes Become Form* (1969), a *Conceptual art, Arte povera, Land art* (1970) e successivamente a *documenta* (1972) a Kassel.

Nel lavoro di Mussat Sartor la metodologia dello scatto non è indice di una visione distaccata, bensì di una reale partecipazione ai processi creativi e di un proficuo rapporto di scambio con gli artisti, confermato anche dal racconto del fotografo sull'allestimento dei ventotto ritratti, pensato *in situ* e realizzato con l'aiuto di Zorio e Penone (Fig. 15). A testimonianza di questa felice intesa tra il fotografo e gli artisti sono presenti in mostra altre due serie di Mussat Sartor: le opere di Gilberto Zorio, *Fluidità radicale* (1969) e *Odio* (1971), significativamente allestite vicino ai *28 ritratti d'artista*.

Poche settimane dopo la chiusura della Biennale di Parigi, la serie fotografica viene riproposta a Roma nella rassegna *Informazioni sulla presenza italiana*, un ciclo di serate pensato per presentare al pubblico le opere esposte a Parigi nella nuova e definitiva sede di Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna<sup>117</sup>, rispondendo così alla volontà di Graziella Lonardi di favorire «lo scambio di informazioni, esperienze e documentazione»<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> Alcune fotografie di Mussat Sartor già circolavano riprodotte sui cataloghi delle principali mostre italiane e straniere di quegli anni. Il nome del fotografo compare anche tra i crediti fotografici del catalogo di *Vitalità del negativo*. Mussat Sartor, oltre alla Biennale di Parigi, non ricorda altre collaborazioni con Incontri Internazionali d'Arte, fatto dovuto probabilmente alla sua sporadica frequentazione di Roma in quegli anni. Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017.

<sup>115</sup> La maggior parte degli artisti non è stata ritratta in studio ma principalmente nella galleria di Sperone. Stando alle dichiarazioni del fotografo, solo Giulio Paolini e Vettor Pisani hanno chiesto una seduta di posa. I ritratti già circolavano e la serie non era nata esclusivamente per la Biennale di Parigi, ma era stata concepita *in fieri*. Dal punto di vista tecnico, si tratta di stampe in bianco e nero di formato 40x50 cm, mentre per i ritratti realizzati dopo il 1971 il fotografo ha preferito adottare dimensioni più contenute. Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017. Nel catalogo della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi sono riprodotti soltanto tre ritratti: quello di Michelangelo Pistoletto, quello di Gilbert & George e quello di Joseph Kosuth. Cfr. *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, pp.n.nn. Alcuni ritratti sono inoltre riprodotti nei cataloghi delle mostre: *PAOLO MUSSAT SARTOR 2008*; *PAOLO MUSSAT SARTOR 2006*.

<sup>116</sup> L'elenco riporta i nomi di Giovanni Alselmo, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Christo, Walter De Maria, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Hamish Fulton, Gilbert & George, Giorgio Griffa, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Brice Marden, Mario Merz, Bruce Nauman, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Salvo, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio. Cfr. elenco dattiloscritto relativo alla serie *28 ritratti d'artista*, non datato, AIIA.

<sup>117</sup> Il format, un ciclo di incontri serali dal 25 novembre al 18 dicembre 1971, richiama la formula del *Teatro delle mostre*. Le fotografie dell'evento scattate da Massimo Piersanti sono state raccolte nel primo quaderno pubblicato dall'associazione: *INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972*.

<sup>118</sup> Statuto dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 19 luglio 1971, AIIA.



Fig. 1: Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*. *Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971. In copertina: Gino De Dominicis, *Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*, 1968-1969



Fig. 2: Da sinistra: Claudio Abate, Gilberto Zorio, Lucio Amelio, Giuseppe Penone, Mimma Pisani, n.n., Achille Bonito Oliva, Lia Rumma, Mimmo Germanà, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 3: Opere di Vettor Pisani, Pier Paolo Calzolari, Emilio Prini, Mimmo Germanà, Paolo Mussat Sartor, Luciano Fabro, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 4: Lucio Amelio davanti a 28 ritratti d'artista (1968-1971) di Paolo Mussat Sartor, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Paolo Mussat Sartor. Courtesy il fotografo

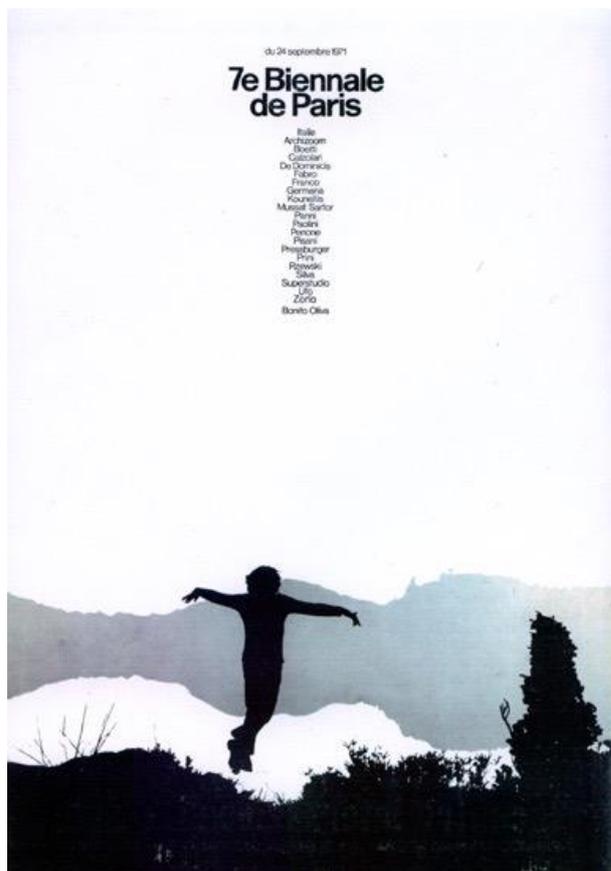


Fig. 5: Locandina per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi con *Tentativo di volo* (1969) di Gino De Dominicis. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 6: Gino De Dominicis, *Che cosa c'entra la morte?*, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 7: Da sinistra: Mimmo Germanà, Gino De Dominicis, Graziella Lonardi Buontempo e Francesco Aldobrandini, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 8: Achille Bonito Oliva con *Che cosa c'entra la morte?* di Gino De Dominicis, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 9: Jannis Kounellis ed Emilio Prini, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Sulla sinistra è riconoscibile Paolo Mussat Sartor. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 10: Emilio Prini durante l'allestimento, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Paolo Mussat Sartor. Courtesy il fotografo



Fig. 11: Intervento di Emilio Prini, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 12: Luciano Fabro, *Alluminio e seta naturale* (1971), *Concetto spaziale après Watteau* (1971), *Italia d'oro* (1971), *Corona di piombo* (1969-1971), VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 13: Alighiero Boetti, *Dossier postale* (1969-1970), VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti con annotazioni a penna. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 14: Opere di Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Giuseppe Penone, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti con annotazioni a penna. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 15: Paolo Mussat Sartor, *28 ritratti d'artista* (1968-1971), VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Paolo Mussat Sartor. Courtesy il fotografo

## BIBLIOGRAFIA

7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971

7a Biennale di Parigi. Italia, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, B. Corà, Firenze 1971.

XXX BIENNALE 1960

XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1960.

AICARDI [TRINI] 1972

P. AICARDI [T. TRINI], *Traduzione da Vettor Pisani*, «Data», 2, 1972, pp. 16-21.

ALIGHIERO BOETTI 2009-2015

Alighiero Boetti. *Catalogo generale*, a cura di J.-C. Ammann, I-III, Milano 2009-2015.

AMORE MIO 1970

Amore mio, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

A ROMA, LA NOSTRA ERA AVANGUARDIA 2010

A Roma, la nostra era avanguardia, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, F. Pola, Milano 2010.

ARTE A FIRENZE 2016

Arte a Firenze 1970-2015. *Una città in prospettiva*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016.

ARTE POVERA 2011

Arte povera. *Storia e storie*, a cura di G. Celant, Milano 2011.

ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971

Arte povera. 13 italienische Künstler. *Dokumentation und neue Werke*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Boerne, E. Madelung, P. Nemetschek, Monaco 1971.

ASPETTI DELL'ARTE ITALIANA CONTEMPORANEA 1966

Aspetti dell'arte italiana contemporanea. *Mostra allestita per la IX Settimana dei Musei*, catalogo della mostra, a cura della Soprintendenza alle Gallerie Roma II, Roma 1966.

BANDINI 1977

M. BANDINI, *La Biennale des jeunes è vecchia?*, «Data», 28-29, 1977, pp. 60-67.

BELLONI 2012

F. BELLONI, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 121-165.

BELLONZI 1959

F. BELLONZI, *Presentazione*, in *PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS 1959*, pp. 59-60.

BIAGI 2018

G. BIAGI, *Senza numero. Alighiero Boetti 1972*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 103-127.

BIENNALE 57 1957

*Biennale 57. Jeune Peinture, Jeune Sculpture*, catalogo della mostra, a cura di J.-A. Cartier, Parigi 1957.

BIENNALE DE PARIS 1977

*Biennale de Paris. Une anthologie 1959-1967*, catalogo della mostra, Parigi 1977.

BONITO OLIVA 1971a

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971.

BONITO OLIVA 1971b

A. BONITO OLIVA, senza titolo, in *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA* 1971, pp.n.nn.

BONITO OLIVA/CHIODI 2009

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, a cura di S. CHIODI, Firenze 2009 (edizione originale: BONITO OLIVA 1971a).

BOUDAILLE 1971

G. BOUDAILLE, *Prefazione*, in *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS* 1971, pp. 13-14.

BOUDAILLE–RAGON ET ALII 1960

G. BOUDAILLE, M. RAGON ET ALII, *Après la première Biennale de Paris*, «Cimaise», 47, 1960, pp. 38-64.

BUCARELLI 1967

P. BUCARELLI, senza titolo, in *CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS* 1967, pp. 93-98.

BUCARELLI 1969

P. BUCARELLI, senza titolo, in *SIXIÈME BIENNALE DE PARIS* 1969, pp. 80-83.

CASTELLO DI RIVOLI 1994

*Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea. La collezione*, Milano 1994.

CAUSA 1959

R. CAUSA, *Gli artisti italiani alla prima biennale dei giovani*, «Roma», 8 novembre 1959.

CELANT 1967

G. CELANT, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», 5, 1967, p. 5 (ripubblicato in CELANT 2011, pp. 34-36).

CELANT 1969

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

CESTELLI GUIDI 1997

A. CESTELLI GUIDI, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Milano 1997.

CHIODI 2017

S. CHIODI, *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, «Il verri», 64, 2017, pp. 89-107.

CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS 1967

*Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra, a cura di J. Lassaingne, Parigi 1967.

CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART 1970

*Conceptual art, Arte povera, Land art*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

CONTEMPORANEA 1973

*Contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1973.

CUTLER 1967

C. CUTLER, *Youth and Authority Mark 5<sup>th</sup> Biennale*, «International Herald Tribune», 3 ottobre 1967.

DEBUTTO D'ARTISTA 2006

*Debutto d'artista. I Premi di incoraggiamento 1942-1964*, catalogo della mostra, a cura di A. Rorro, A. Barbuto, Roma 2006.

DI SAN LAZZARO 1959

G. DI SAN LAZZARO, *Chi ha più di trentacinque anni non potrà esporre alla Biennale di Parigi*, «Il Tempo», 31 ottobre 1959.

DOCUMENTA 5 1972

*documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann et alii, Kassel 1972.

FABRO 1971

L. FABRO, *Questi piedi non sono un'idea*, «Flash Art», 24, 1971, p. 5.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FAGIOLO DELL'ARCO 1967

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Conferme e rivelazioni*, «Avanti!», 31 dicembre 1967.

GIULIO PAOLINI 2008

*Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, a cura di M. Disch, I-II, Milano 2008.

GLI ARTISTI VOYEURS 1971

*Gli artisti voyeurs*, «Paese Sera», 12 novembre 1971, p. 15.

HAHN 1967

O. HAHN, *L'âge d'un peintre ne veut rien dire*, «L'Express», 2-8 ottobre 1967, p. 126.

IAMURRI 2016

L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata 2016.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

*Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Firenze 1981.

INCONTRI... 2003

*Incontri... dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, J. Risset, P. Vagheggi, Roma 2003.

INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE 2003

*Incontri internazionali d'arte 1970-2003*, a cura di D. Lancioni, Roma 2003.

INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972

*Informazioni sulla presenza italiana*, catalogo della rassegna, a cura di A. Bonito Oliva, *Quaderni del Centro d'Informazione Alternativa*, 1, Roma 1972.

KOUNELLIS 1984

*Kounellis. Frammenti teatrali 1968-1984*, catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, Pesaro 1984.

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 46-59.

LAVAU 1992

K. LAVAU, *La Biennale de Paris, 1959-1985. Éléments monographiques*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Université Rennes 2-Haute Bretagne, UFR des Arts, 1992.

LONARDELLI 2016

L. LONARDELLI, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Milano 2016.

LONARDELLI 2018

L. LONARDELLI, *Amore mio ovvero il catalogo come pratica curatoriale*, in *Esposizioni*, atti del convegno internazionale (Parma 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo *et alii*, «Ricerche di s/confine», 4, 2018, pp. 32-41.

LONZI 2012

C. LONZI, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012.

MARINELLI 1959

G. MARINELLI, *Francesi e stranieri*, «La Voce Repubblicana», 30 ottobre 1959.

MENNA 1967

F. MENNA, *La biennale dei giovani*, «Il Mattino», 294, 1967, p. 3.

MENNA 1971

F. MENNA, *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, «Il Mattino», 303, 1971, p. 11.

MESSINA 2013

M.G. MESSINA, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971*, «L'Uomo Nero», 10, 2013, pp. 211-225.

MESSINA 2014

M.G. MESSINA, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 1-20.

MILLET 1971

C. MILLET, *La Biennale de Paris*, «Flash Art», 24, 1971, p. 2.

NOUVEL–SEIGNEUR 1971

J. NOUVEL, F. SEIGNEUR, *Un bangar, des cables et des baches*, in *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971*, pp. 15-16.

PAOLO MUSSAT SARTOR 2006

Paolo Mussat Sartor. *Viaggio continuo*, catalogo della mostra, Torino 2006.

PAOLO MUSSAT SARTOR 2008

Paolo Mussat Sartor. *Luoghi d'arte e di artisti 1968-2008*, catalogo della mostra, a cura di A. Bellini, Zurigo 2008.

PENONE 1971

G. PENONE, *Svolgere la propria pelle*, a cura di F. Mello, Torino 1971.

PÈRSONA 1971

*Pèrsona*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PINTO 1967

S. PINTO, *Vivo interesse in ogni paese per la nuova arte italiana*, «Avanti!», 6 dicembre 1967.

PIZZALEO 2014

L. PIZZALEO, *MEV. Musica Elettronica Viva*, Lucca 2014.

PLANCHET 1971

A. PLANCHET, *Le Parc Floral de Paris*, in *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971*, pp. 8-9.

POLITI 1971

G. POLITI, *A Parigi la Biennale dei bambini (idioti)*, «Flash Art», 27, 1971, pp. 1-3.

PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS 1959

*Première Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra, a cura di R. Cogniat, Parigi 1959.

PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970

*Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde: Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Kounellis, Maini, Mattiacci, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Salvo, Zorio*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, Lucerna 1970.

RESTANY 1970

P. RESTANY, *Pauvre jeunesse! Paris et la sixième Biennale des jeunes*, «Domus», 482, 1970, p. 47.

ROMA IN MOSTRA 1995

*Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

ROMANI 1959

B. ROMANI, *Parigi: Gracili avanguardie alla «Biennale dei Giovani», «Il Secolo XIX», 17 ottobre 1959.*

SALARIS 2004

C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia 2004.

SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971

*Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra, a cura di G. Boudaille, Parigi 1971.

SIXIÈME BIENNALE DE PARIS 1969

*Sixième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra, a cura di J. Lassaingne, Parigi 1969.

TEATRO DELLE MOSTRE 1968

*Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, testi di M. Calvesi, didascalie di A. Bonito Oliva, Roma 1968.

UGO MULAS 2010

*Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, a cura di G. Sergio, Monza 2010.

VETTOR PISANI 2016

*Vettor Pisani: Eroica/Antieroa. Una monografia*, catalogo della mostra, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Milano 2016.

VINCITORIO 1971

F. VINCITORIO, *Parigi. Biennale dei giovani*, «NAC», 11, 1971, pp. 40-42.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

*Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ZAMBIANCHI 2014

C. ZAMBIANCHI, «*Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance*», «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 35-45.

**Sigle archivistiche**

AbGNAMC = Archivio bioiconografico Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

ACA = Archives de la Critique d'Art, Université Rennes 2

AIIA = Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte, Roma

ASQ = Archivio Storico Quadriennale di Roma

## ABSTRACT

La Biennale di Parigi nasce nel 1959 in un contesto internazionale ricco di nuove occasioni espositive. Patrocinata dall'allora ministro per gli Affari Culturali André Malraux, la manifestazione si distingue per essere l'unica interamente dedicata ai giovani artisti tra i venti e i trentacinque anni.

Nel 1971 la nomina a commissario nazionale per la VII Biennale di Parigi di Achille Bonito Oliva – all'epoca «coordinatore culturale-critico» dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte – segna un decisivo cambio di passo nell'organizzazione della partecipazione italiana all'evento.

Il presente contributo intende ricostruire, attraverso lo studio di diverse tipologie di materiali d'archivio e di inedita documentazione fotografica conservata negli archivi di Claudio Abate e Paolo Mussat Sartor, episodi relativi alla presenza italiana alla settima edizione non contemplati dalle fonti edite.

The Paris Biennale was created in 1959 in a context of unprecedented international attention to exhibitions. Supported by the then minister of Cultural Affairs André Malraux, the event was the only one to be entirely devoted to young artists aged 20-35.

In 1971, Achille Bonito Oliva – at the time «critical-cultural coordinator» of the association Incontri Internazionali d'Arte – was appointed as Italy's national commissioner for the 7<sup>th</sup> Biennale. This choice marks a decisive rupture in the organization of the Italian participation to the event.

This paper provides a novel reconstruction of Italy's presence at the 7<sup>th</sup> edition of the Paris Biennale based on comprehensive archival research and unpublished photographic documentation found in the archives of Claudio Abate and Paolo Mussat Sartor. Such newly discovered material allows to shed light on Italian artists' participation and to reconstruct dynamics unconsidered in literature so far.