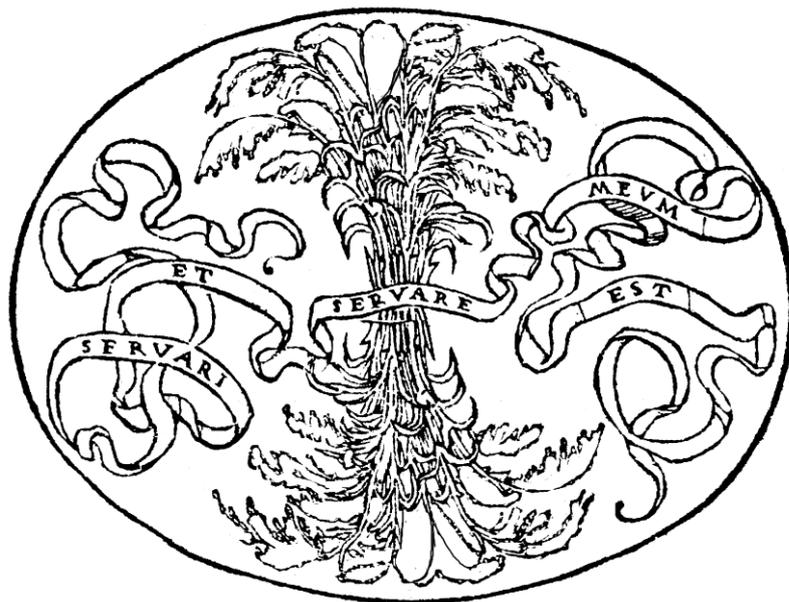


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

9/2012



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

F. Fergonzi, A. Del Puppo, <i>Editoriale</i>	p. 1
R. Del Grande, <i>Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970</i>	p. 3
G. Casini, <i>5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960</i>	p. 38
G. Rubino, <i>Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964</i>	p. 65
E. Francesconi, <i>Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta</i>	p. 91
F. Belloni, <i>Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970</i>	p. 121
D. Viva, <i>De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno</i>	p. 166

APPRODI E VEDETTE. *AMORE MIO* A MONTEPULCIANO NEL 1970

Già i contemporanei si interrogavano su quanto ancora oggi lascia stupiti: cosa mai presagisce un titolo così insolito e irriducibile a ogni altro della stagione? Un nome del genere, in effetti, non si era mai sentito per una mostra, tantomeno per una mostra d'avanguardia come pretendeva di essere quella inaugurata a Montepulciano nell'estate 1970. Ciò che di singolare *Amore mio* possedeva, però, non si limitava al titolo. Per l'occasione un manipolo di artisti decise finalmente di mettersi alla prova con scelte estranee ai protocolli. Cercò un luogo sconosciuto al *mainstream*, individuò un finanziatore, si diede un tema dalle maglie più larghe possibili, estese l'invito ad alcuni colleghi non per forza legati da ricerche affini. L'affronto – con ogni evidenza – si riservava alla critica: a Palazzo Ricci, per una volta, le regole dovevano dettarle gli artisti, non i critici. Di tante ambizioni informavano le prime righe del comunicato spedito alla stampa. «La mostra – si leggeva – vuole inaugurare un diverso comportamento, inedito nella storia del costume culturale: affermare per ciascun artista la diretta responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte»¹. Ma per quanto ci si volesse smarcare dalle abitudini, i tempi della sola provocazione sembravano lontani: adesso andavano messi in agenda pure aperture e gesti concilianti. Anche per questo in corso d'opera venne chiamato un interprete destinato a giocare un ruolo non di poco conto, mentre al giorno della vernice seguì un convegno col proposito di farne gli stati generali della critica italiana.

Amore mio fu dunque un esperimento, quello di una categoria che ancora portava i segni della mobilitazione sessantottesca. Insieme alla disputa civile alla quale ciascuno si sentì vocato nei modi più vari, da allora i suoi esponenti avevano calato nell'agone anche le loro ragioni corporative. Dibattere con foga sulla propria autonomia di professionisti e insieme di intellettuali divenne un esercizio contiguo a quello creativo. Istantanee le ricadute: gli artisti si erano trasformati in figure consumate dalla polemica, con l'assillo di domande senza risposte certe e inclini al pubblico litigio come ancora non si era visto. A Montepulciano quel comportamento dai rituali già consolidati subì una tregua. Le estenuanti discussioni di fine decennio parvero risolversi di colpo: ciò che finora si era solo vagheggiato o, nel migliore dei casi, aveva patito di astrazione, lì acquistò le forme più persuasive. La via anti-istituzionale, la gestione senza deleghe, il riconoscersi in una comunità di sodali, lo scambio delle parti, l'assenza di premi, giurie o gare: queste mosse – ne convenivano tutti – garantivano il primato dell'artista, erano l'antidoto a un collegio critico al cui fianco la convivenza si era fatta sempre più ardua.

Sparsi su ampie metrature tipografiche, i referti sostennero la prova; ne compresero l'eccellenza. Insieme ai suoi inconsueti meccanismi, vennero guardate senza troppe pregiudiziali anche le opere di un'avanguardia che ancora poteva dirsi capita a fatica. «L'avvenimento più vitale dell'annata artistica»², scrisse una firma di spicco riassumendo le voci dei più. Taluni si affrettarono a rinominarlo: ecco l'«Antibiennale» – i confronti si imponevano, e non solo perché il 1970 è anno di Biennale. In una stagione in cui ogni operazione culturale viene caricata di aspettative altissime per poi trovarsi quasi sempre demolita dai consuntivi, simili letture meritano tutta l'attenzione. Eppure *Amore mio* non fu solo l'approdo di molti auspici o una vacanza dai circuiti più rodati – il che peraltro sarebbe già tanto – : in materia di ricerca estetica, rappresentò il varo di una sensibilità i cui sentori

Oltre agli intervistati che con i loro ricordi hanno offerto testimonianze preziose, l'autore desidera ringraziare Flavio Fergonzi, Angela Vincenti e Claudio Abate.

¹ Archivio Privato Montepulciano, da ora APM, comunicato stampa n. 1 di A. Bonito Oliva, senza data (ma giugno 1970).

² MENNA 1970a, p. 11.

avevano preso a manifestarsi da poco. Se ne accorse chiunque visitò Palazzo Ricci che malgrado un titolo così amorevole là dentro si respirava un'aria perturbante. I testimoni, per l'esattezza, riferirono di un clima mortifero. Ciò stupì doppiamente perché a un immaginario dal forte tasso emotivo gli artisti non giunsero per stipule o programmi, ma in modo inatteso e ciascuno secondo la propria nuova attitudine. Iniziava la retromarcia dal vitalismo che finora, qualunque fosse la moda, aveva dettato il corso: quella dimensione greve e confinante con l'antropologia sosterà a lungo tra le esperienze visive del decennio appena entrato.

Distanti oltre quaranta anni, capita sovente di leggere gli esiti dell'estate d'arte 1970: la visibilità di un critico destinato a lunga e fortunata carriera, la sequela di benemerite iniziative romane in origine a essa ispirate. Curioso si insista tanto sulle conseguenze lasciando invece nel mistero non meno importanti opere, ruoli e ragioni. *Amore mio*, d'altra parte, è sempre sfuggita al vaglio degli studi, anche ai molti che da qualche tempo stanno rileggendo su base storica le vicende della neoavanguardia italiana. Chi finora ha voluto avvicinarsi ha così disposto solo di un catalogo che, per quanto corposo, non è proprio uno strumento eloquente. Una copertina bianca precede un'infilata di foto in bianco e nero a tutta pagina: poche illustrano quanto effettivamente andò in mostra. Nessun saggio, solo una chiosa introduttiva, qualche laconica didascalia e alcune disarmanti dichiarazioni di poetica. Il tutto – è quasi scontato anticiparlo – assolve uno scopo studiattissimo. Informazioni più confortanti affiorano invece ricomponendo la rassegna stampa coeva, interrogando i protagonisti rimasti, cercando le foto degli allestimenti e, soprattutto, compulsando l'archivio di chi fu la mirabile finanziatrice dell'evento. Qui dunque si prova a dar conto del daffare che per qualche mese catalizzò ampi strati dell'Italia artistica, tenendo lo sguardo largo per intrecciarne i dati con le schermaglie del tempo.

Tempi, modi e ritratti

1. Gentilissimo professor Gino Marotta, sono lieta di comunicarle, a titolo personale e a nome del Centro Culturale Poliziano, di cui sono Presidente responsabile, che l'idea da lei esposta, per una manifestazione artistica da tenersi nella prossima primavera-estate 1970, interessa molto [...] La prego, anzi la invito ad occuparsi di tutta la strutturazione della rassegna, nella parte ideativa e tecnica, così come da lei proposta e presentata³.

È il 7 aprile 1970 quando Maria Russo invia da Montepulciano questa lettera a Gino Marotta⁴. Moglie del notaio Emilio Vincenti, la quarantunenne Russo è già un'intellettuale di riferimento sulla scena locale. Insegna storia dell'arte al liceo classico, mentre al Centro Culturale Poliziano da lei stessa fondato promuove incontri, cineforum e spettacoli teatrali. Le sue preferenze artistiche non si vincolano a un'epoca: studia Rinascimento e barocco (in seguito firmerà saggi su Michelozzo, Poliziano e Andrea Pozzo), ma visita anche ogni edizione della Biennale. Di tanto in tanto soggiorna a Roma: qui, a inizio 1970, conosce Marotta e l'ambiente che gli gravita attorno. L'occasione è fornita da alcuni acquisti fatti da Russo presso il Mana Art Market, la galleria specializzata in multipli d'autore gestita dall'artista con la moglie Nancy⁵. Subito avanza una proposta reciproca: in una Montepulciano da sempre impermeabile al contemporaneo⁶, potrebbe avere luogo una collettiva di giovani ideata proprio da Marotta e finanziata da Russo.

³ APM, Lettera di M. Russo a G. Marotta, 7 aprile 1970.

⁴ Per un esaustivo profilo biografico di Maria Russo (1929-2009), cfr. ROSENKRANZ 2010, pp. 143-145.

⁵ Cfr. *IL "MANA" DI NANCY MAROTTA* 1996.

⁶ Cfr. il regesto delle vicende e delle esposizioni toscane in *CONTINUITÀ* 2002.

Due personali di Marotta, nella speranza di una mostra nella nostra città appare l'8 marzo 1970 su «L'Araldo Poliziano» diventando il primo documento pubblico a riguardo⁷. Meno di quattro mesi dopo – *Amore mio* aprirà il 30 giugno⁸ – quella speranza avrà preso forma. Tempi così brevi consentiranno comunque ogni genere di crisma: Russo otterrà il patrocinio del Comune, il *placet* dei notabili poliziani, un catalogo edito dal Centro Di e soprattutto una sede storica quale Palazzo Ricci, l'edificio appena restaurato attribuito per tradizione a Baldassarre Peruzzi (Fig. 2).

Marotta, dal canto suo, è un artista dalle tante risorse che ha già fatto incetta di successi. Da quasi un lustro le sue sculture in metacrilato sagomato a guisa di animali o alberi ne fanno un interprete singolare del pop italiano. Questo però è solo il lato più esposto di un'attività che, con la collaborazione all'Olivetti e ad altre aziende, spazia fino all'*industrial design*. Oltre alle mostre importanti degli ultimi tempi, poi, il suo *curriculum* registra anche una non trascurabile sequela di commissioni pubbliche in tutta Italia⁹. Marotta insomma si destreggia su tavoli diversi con una disinvoltura rara: non era ironico Leonardo Sinisgalli quando sul «Corriere della sera» del maggio 1970 rivelò che «c'è stato un momento in cui [egli] avrebbe potuto avere l'appalto pubblicitario di tutta l'Autostrada del sole»¹⁰. Se adesso l'artista si fa promotore di una mostra è perché nel suo passato recente esperienze del genere non mancano. Insieme alla pratica maturata al Mana con personali e collettive altrui, c'era anche lui infatti tra gli ideatori de *Lo spazio dell'immagine*, l'evento di cui, quattro anni dopo, intende aggiornare lo spirito¹¹.

Il progetto sottoposto da Marotta nella primavera 1970 ha beneficiato delle discussioni con Fabio Mauri e Paolo Scheggi: a questo collettivo che intrattiene confronti assidui anche a distanza – lo compongono due romani e un milanese – spetta di fatto la genesi di *Amore mio*¹². Conviene leggerne i passi salienti, anche perché quel documento avrà la fortuna di ricevere una fedele messa in opera. L'iniziativa si comporrà di due fasi. Prima, la mostra degli artisti:

[Ognuno disporrà di uno] spazio libero, entro cui, partendo dalla presentazione della propria opera, presenterà nomi e situazioni a cui riconosce una relazione – passata o prospettica – con il proprio lavoro. Così ciascuno potrà partecipare alla mostra non solo esponendo le proprie opere, ma anche designando nomi, opere d'altri artisti ed eventi in cui ritrova un colloquio muto con la propria formazione e lo sviluppo del proprio lavoro, capaci di ricostruire anche un itinerario didattico. Egli così potrà esercitare la più completa libertà di scelte e di indicazioni.

Seconda, l'incontro tra i critici all'indomani dell'inaugurazione:

Prendendo spunto dalle singole proposte della mostra, [costoro] potranno dibattere e presentare, anch'essi in prima persona, al di fuori financo della traccia dell'intera mostra e di ogni singola proposta il loro punto di vista. Analogamente agli artisti, i critici presenteranno una *Mostra della critica d'arte* in quanto esporranno la proprie ipotesi di lavoro nello stesso arco di tempo e di spazio in cui sia articolata la manifestazione¹³.

⁷ Eccone l'*incipit*: «Gino Marotta, scultore, pittore, designer, ammiratore del paesaggio storico e naturale di Montepulciano, è il propugnatore di una grande rassegna d'arte contemporanea nella nostra città. È opportuno conoscere l'attività e il valore di un personaggio che potrebbe diventare fulcro catalizzatore e proficuo della vita culturale e socio-economica poliziana», RUSSO 1970, p. 15.

⁸ Fissata per il 30 settembre, la chiusura verrà prorogata al 25 ottobre.

⁹ Come il soffitto del palazzo della Rai a Roma, le vetrate per il Centro congressi a Bergamo, la decorazione per la sede dell'Acea a Roma, la facciata della Sinagoga di Livorno. Sull'artista, in generale, cfr. CALVESI 2007.

¹⁰ SINISGALLI 1970, p. 12.

¹¹ Sulla mostra e sul ruolo di Marotta, cfr. RADÌ 2009, pp. 51-79.

¹² Testimonianza di Marotta all'autore, Roma, 21 giugno 2012. Sull'asse artistico Roma-Milano di questi anni, cfr. GLI IRRIPETIBILI ANNI '60 2011.

¹³ APM, Progetto della mostra *Amore mio* di G. Marotta, non datato (ma primavera 1970).

La prima idea forte, dunque, stava nel rifiuto dei soliti regimi espositivi. Fuori dagli spazi privati, le collettive seguivano da sempre un *iter* senza sorprese: una commissione di critici selezionava gli artisti per fare il punto sull'attualità, altrimenti per svolgere il tema a programma; poi di norma pittori e scultori sottostavano a un secondo vaglio: stavolta se ne cercava il vincitore. Era, in buona sostanza, la prassi della Biennale tradotta in sedicesimo e imitata anche dalla rassegna nella provincia più sperduta. Con un aggravante, peraltro. Da una occasione all'altra l'accento parve scivolare più sugli interpreti che sui protagonisti, cosicché quella ecumenica – e già invisita a suo tempo – *Mostra della critica d'arte italiana 1961* ne sembrava l'ispiratrice neppure troppo latente¹⁴. Capovolte le gerarchie e placati gli agonismi, Montepulciano volle sottrarsi a una simile industria¹⁵: lì gli artisti invitavano altri artisti e – più inaudito ancora – il ceto critico al suo completo.

Ma anche ogni altra direttiva dovette sembrare abolita se, in fin dei conti, quanto si chiedeva sapeva di pretesto per concedersi le più larghe vie d'uscita. Occorreva sviluppare un'indagine tutta soggettiva: a mezzo opere d'arte, andavano confessate le proprie passioni visive, dichiarate le simpatie tra pari, illustrate le genealogie culturali d'appartenenza. Bisognava dare corpo ai propri amori di ogni specie, in breve. Se gli artisti occupavano Palazzo Ricci, tuttavia, non era per barricarsi nella torre d'avorio: poi gli esiti legittimeranno ben altre letture, ma in origine la proposta aveva poco di evasivo. Era anche un rapporto di consentaneità quello cercato, uno stato collettivo che, dell'arte, esaltava la forma politica in chiave eminentemente esistenziale¹⁶. Anche per questo l'esperienza poteva estendersi oltre i confini professionali e reclutare le altre figure necessarie alla sua riuscita: un giovane critico, Achille Bonito Oliva, e un architetto, Piero Sartogo, vennero cooptati già nelle prime settimane di gestazione.

Una tale originalità non nasceva dal nulla: qualche precedente da studiare lo offriva chi, nel frattempo, si era guadagnato la fama di apripista e a ogni sua mossa seguivano ricadute sicure. «Cedere una parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di se stesso è l'opera che mi interessa», aveva scritto Michelangelo Pistoletto nel manifesto col quale invitava chiunque a condividere la sua sala personale alla Biennale del 1968¹⁷. Meno di due anni dopo, in *Gennaio 70*, l'artista cambiò formula. L'anastatica di un quotidiano annunciava in catalogo: «Pittore scultore 39enne, celibe, conoscerebbe signorina 30-36enne, carina, buona moralità, amante dell'arte, scopo amicizia ed eventuale matrimonio»¹⁸. Alla medesima mostra partecipava anche Giulio Paolini: non con un suo lavoro, ma con un originale di Francis Picabia la cui foto in catalogo si affiancava a brani di Vico, Merleau-Ponty e Borges¹⁹. Con quei miti personali l'artista ripeteva l'intuizione di *Vedo*, l'uscita romana di inizio anno: insieme a opere di propria fattura, lì aveva esposto anche una tela di Josef Albers. Rilanciando su larga scala quanto di ancora episodico si muoveva nell'arte italiana, *Amore mio* farà un'operazione di sintesi: combinerà l'ideale comunitario di Pistoletto col sofisticato sguardo retrospettivo di Paolini.

2. La lista delle presenze fu completata a fine aprile. Sedici nomi noti, geografie diverse, titoli non sempre pari tra loro. Alfano, Alviani, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Kounellis, Mambor, Marotta, Mauri, Merz, Nanni, Nannucci, Pistoletto (che subito lasciò il posto a

¹⁴ Cfr. *MOSTRA DELLA CRITICA 1962*.

¹⁵ Un censimento completo dei molti premi artistici che si inseguono anche nell'Italia post-sessantottesca si trova in *IL 1950. PREMI ED ESPOSIZIONI 2000*.

¹⁶ Sul tema cfr. *COMMUNITY ART 2011*.

¹⁷ Sul progetto, poi abortito, cfr. ROBERTO – MUNDICI – FARANO 2005, pp. 78-79. L'artista stesso parlò dell'iniziativa in PISTOLETTO 1970, p. 77.

¹⁸ *GENNAIO 70* 1970, p. n.n.

¹⁹ Alla Biennale dello stesso anno, inoltre, Paolini aveva inizialmente pensato di esporre tra i propri lavori anche una tela di Twombly, cosa che poi non avvenne. Su queste opere, cfr. DISCH 2009, p. 210, n. 197.

Vettor Pisani), Scheggi e Tacchi. Arte pop, programmata, povera e concettuale: questi i ranghi di provenienza, anche se poi visitare le sale di Palazzo Ricci guidati dalle etichette di conio più o meno recente darà scarse soddisfazioni. Pochi mostreranno le stesse fisionomie che li avevano fatti conoscere: l'adunata, d'altra parte, cadeva in un giro di mesi nei quali le conversioni e i riasseti di cui adesso ciascuno sente necessità erano ancora *in fieri*.

Rimaneva un dettaglio importante: quale nome per tutto ciò? 'Amore mio' fu presto accettato senza riserve. Lo propose Marotta per il quale formule del genere diventeranno una sigla – chiamerà *Le affinità elettive* la collettiva invernale del Mana²⁰, poi *Amore amore* il suo ciclo di serigrafie del 1971 e ancora così le incisioni su carta di due anni dopo²¹. I colleghi ne lodarono la provocazione implicita: «Con queste parole *kitsch* – spiegherà Mauri – abbiamo voluto esprimere la nostra polemica»²². Le chiose della stampa useranno invece il cemento degno di un rebus, col risultato che ciascuno avrà detto la sua. Era inevitabile, il sintagma funzionava a più livelli: mancava di precedenti, prometteva allo spettatore qualcosa di inedito e, una volta sapute le intenzioni, era fulmineo nel riassumerle. Garantiva anche un cortocircuito a effetto perché erompeva dai gerghi dell'arte per affondare nei più vietati luoghi nazionali-popolari (specie ora che al cinema dominava l'Alberto Sordi di *Amore mio aiutami*, mentre *L'amore mio sei tu* di Sacha Distel con *Sei l'amore mio* di Massimo Ranieri rappresentavano degli assilli canori²³). Forse ebbe una ripercussione immediata. Chissà se Gian Emilio Simonetti adottò lo stesso scarto mentale per *Ma l'amor mio non muore*, la raccolta di fogli eversivi data alle stampe nel 1971 e censurata dalla questura prima ancora di finire in libreria²⁴.

Come non bastasse, il pubblico veniva straniato anche dal manifesto: un campo bianco accoglieva una minuscola riproduzione virata in rosa confetto dell'*Amore e Psiche* di Canova (Fig. 1). Raffinatissima e tutta pensata al risparmio, quell'immagine diventa meno eccentrica se allineata alla fortuna canoviana del momento. Con i suoi monografici alla Sapienza e la *Storia dell'Arte* Sansoni, Argan ne era stato il motore già dal 1968²⁵. Il nuovo Canova uscì subito dall'Accademia: un po' sgomenta sapere che la più importante rivista d'avanguardia del momento, «Cartabianca», nel marzo 1968 gli riservasse ben sei colonne a firma del professore²⁶. Ma d'altronde non ci volle molto – neppure la mostra didattica allestita a fine 1970 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna²⁷ – per capire quale risorsa il neoclassico fosse divenuto per i «decisi a trasgredire alla falsa urgenza dell'attualità»²⁸.

Apporti, complicità

All'indomani della ratifica a Marotta, Russo scrisse anche ad Achille Bonito Oliva investendolo del ruolo di «Segretario generale». Cosa significasse quella formula dal tono burocratico destinata ad accompagnare il nome su tutte le carte di *Amore mio* era subito spiegato dall'elenco sottostante. Egli avrebbe fatto rispettare agli artisti i patti stabiliti, redatto i comunicati stampa, coadiuvato l'edizione del catalogo, seguito gli allestimenti: uffici di pura

²⁰ Cfr. *IL "MANA" DI NANCY MAROTTA* 1996, pp. n.n.

²¹ MAROTTA 1971; GINO MAROTTA 1973. Ma c'è anche un precedente: MAROTTA 1965.

²² In MASSARI 1970, p. 23.

²³ *Amore mio* era anche il titolo di un film di Raffaello Matarazzo del 1964 e *L'amore* di Jean Luc Godard del 1969. Ma non va trascurata anche la canzone *Ciao Amore ciao* di Luigi Tenco del 1967.

²⁴ SIMONETTI 1971. Il titolo riprende l'omonimo film del 1913 di Mario Caserini.

²⁵ ARGAN 1969; ARGAN 1968a; ARGAN 1970a; ARGAN 1970b, pp. 249-268.

²⁶ ARGAN 1968b, pp. 30-32.

²⁷ Curata da M. Fagiolo e M. Di Puolo, la mostra fotografica non ebbe catalogo.

²⁸ TRINI 1971a, p. 53.

gestione, in sostanza²⁹. A mostra ultimata, i compiti effettivi supereranno quelli preventivati. Di fondo però rimaneva vero quanto, in settembre, Bonito Oliva stesso avrebbe ammesso senza troppe perifrasi sulle pagine di «Domus»: «Gli artisti hanno chiamato me a contraddire il mio ruolo di critico d'arte»³⁰.

In quel caso, affidarsi a chi era noto da tempo per tale attività e già aveva in tasca la tessera dell'Aica – l'Associazione Internazionale Critici d'Arte – non inficiava gli ideali di *Amore mio*. Il Bonito Oliva della primavera 1970 possedeva i requisiti per un'operazione del genere: specialmente agli occhi di un artista, egli doveva apparire dentro ai giochi ma non ancora abbastanza da esserne compromesso. A Roma vi era giunto da poco, nel 1968, munito di una laurea in giurisprudenza e un tirocinio alle bolognesi edizioni Sampietro. Non poteva vantare un incarico accademico – questo arriverà nel 1972 dall'Università di Salerno – ma i luoghi giusti e l'amicizia con il conterraneo Filiberto Menna gli avevano già concesso di avvicinare l'*enclave* arganiano. Mancava anche di esperienze curatoriali, cosicché il pur esiguo contributo al fianco di Calvesi per il catalogo del *Teatro delle mostre* rimaneva, per lui, un'emergenza³¹. In compenso aveva un trascorso di poeta sperimentale ben provato da alcune sue raccolte di fine decennio³². Nella Roma di Villa e Vivaldi non si trattava certo di un contrassegno; eppure anche in virtù di quella duplice natura professionale egli stava intrattenendo uno scambio quasi simbiotico con gli artisti di cui seguiva il lavoro.

L'intraprendenza accomunava Bonito Oliva ai trentenni come lui affacciatisi sui circoli della critica da neppure un lustro. Al pari di Celant e Trini e, in altra misura, di Vergine, Palazzoli e Fagiolo, egli stava scalando le vette dell'*establishment* con una celerità sconosciuta alla generazione precedente. Dall'approdo romano ci si era abituati a vederlo in tutte le occasioni di qualche peso, anche solo tra le file dei collaterali³³. Inoltre aveva appena assolto quel viaggio di aggiornamento negli Usa ormai divenuto d'obbligo per chiunque fosse alle prese con l'avanguardia³⁴. Ma il modo migliore per saggiarne l'ansia di accreditarsi rimane il censimento dei contributi mensilmente dispensati sulle tribune di ogni specie. «Cartabianca», «Che fare», «Collage», «Domus», «Flash Art», «In», «Made In», «Marcatrè», «Metro», «Nuova Corrente», «Opus International», «Senzamargine», «Tempi moderni», «Tropico», «Zoom»: sono i periodici di riferimento e quelli di fronda, i bollettini e gli organi di galleria dove, nel solo triennio 1968-1970, le prove vanno accumulandosi in tale copia da trasformare il loro autore in una presenza ubiquitaria.

L'attualità artistica è la materia esclusiva di quelle pagine. Al contrario di ogni suo omologo romano, infatti, Bonito Oliva scarta a priori l'idea di reggere a doppio filo un'attività militante e una prettamente storica. (Non è solo l'assenza di un ruolo universitario a spiegare ciò che piuttosto è un'attitudine: anche quando di lì a breve inizierà a guardare al Manierismo, lo farà con un occhio tutto strumentale, con l'intenzione cioè di scorgervi le continuità nel presente³⁵). Ogni sua scrittura si sforza così di penetrare le ragioni degli artisti, vuole risalire

²⁹ APM, Lettera di M. Russo ad A. Bonito Oliva, datata 8 aprile 1970.

³⁰ BONITO OLIVA 1970a, p. 46. Su Bonito Oliva cfr. *INCONTRI CON LA GIOVANE CRITICA* 1969, p. n.n.; *L'ARTE E IL SISTEMA DELL'ARTE* 1974, pp. 2-12; VAGHEGGI 2006, pp. 9-24.

³¹ Per ciascuno degli espositori Bonito Oliva redasse una breve didascalia di commento.

³² BONITO OLIVA 1967; BONITO OLIVA 1968; cfr. anche l'intervento di Bonito Oliva in MICCINI 1972, pp. n.n.

³³ Il critico, per esempio, partecipò al dibattito sull'arte povera tenutosi per tutto il 1968 presso la galleria De' Foscherari, poi in ottobre all'incontro tra critici di *Arte povera più azioni povere* e nell'estate 1969 al convegno di apertura di *Al di là della pittura* a San Benedetto del Tronto.

³⁴ BONITO OLIVA 1969, p. 56. In ordine di uscita, alcuni libri e articoli scritti dai critici direttamente negli Stati Uniti o, più spesso, una volta tornati in Italia: BOATTO 1967; LONZI 1968, pp. 146-150; PALAZZOLI 1968, pp. 9-17; CALVESI 1968, pp. 2-5; CELANT 1969a; VOLPI 1969; DIACONO 1970, pp. 6-21. In generale sui coevi rapporti Italia-Usa, cfr. CONTE 2010.

³⁵ Bonito Oliva affrontò per la prima volta il tema del Manierismo a fine 1971 in occasione dell'esame per accedere alla docenza presso l'Università di Salerno (testimonianza del critico all'autore, Roma, 19 settembre

alle istanze originarie della loro ricerca. Strutturalismo, marxismo, antropologia culturale, psicanalisi, Scuola di Francoforte: lo sfoggio di riferimenti per rapidi cenni o lunghe citazioni assicurerà le vertigini anche al più disposto tra i lettori. Ai primissimi del 1970, però, data un passaggio dall'evidenza cristallina. Bonito Oliva intercetta uno strappo: gli artisti – spiega su «Marcatrè» – vanno rinunciando all'estroversione, alla spettacolarità che fino a un istante prima ne marchiava le gesta; costoro ricusano il pubblico, adesso gli preferiscono la marginalità di chi si riconosce solo nei propri simili. La loro è una «comunità concentrata»³⁶.

Amore mio consentì a Bonito Oliva di appartenere a tale comunità. Un esercizio critico alternativo, non selettivo o dirigistico ma sodale alle scelte degli artisti: questo egli poté sperimentare per l'occasione. La strada, d'altra parte, era già stata tracciata. *Autoritratto* di Carla Lonzi rimaneva un'eminenza («Sono forse diventata artista?»³⁷, si chiedeva l'autrice nel passaggio più emozionante del libro), ma costituivano esempi originali anche il Germano Celant che nell'aprile 1968 alla Carabaga lasciò parlare un registratore audio in sua vece³⁸ o il Tommaso Trini che nel 1969 partecipò ad *Aria Condizionata*³⁹ e a *Campo urbano* a strettissimo fianco degli artisti. Da Montepulciano giunse l'ennesima prova, e oggi ne rimane un segno vivo nel catalogo della mostra dove Bonito Oliva ebbe a uso il medesimo spazio riservato agli artisti. In un primo piano a firma di Ugo Mulas⁴⁰, il critico ritorna con il proprio volto inquisitorio in tutte le sue otto pagine tra loro identiche; lo sovrastano non meno angoscianti frasi sottratte al Maurice Blanchot de *Lo spazio letterario*⁴¹. Otto immagini dalla frontalità esasperata, «otto movimenti necessari per raggiungere la morte»⁴² (Fig. 6).

Necrofilie

1. «Cittadini, consideratemi irresponsabile di quanto succedeb». Aveva un *incipit* da convenzione giacobina la frase di Luciano Fabro ripetuta allo strenuo su nastro magnetico. L'artista si era assicurato la sala «più ricca di storia, quella grave di racconti e leggende, affrescata con quadri d'amore mitologici»⁴³. Poi, nel vano di una finestra spalancata, aveva disposto un altoparlante: confusa dai rumori di fondo, quella voce doveva risuonare come un'eco lontana (Fig. 9). Che il visitatore ne uscisse esterrefatto era quanto di meno potesse accadere: in Italia, mai nessuno si era spinto a scelte e a tecniche così smaterializzate. Qualche intendente appena un po' dentro al pensiero di Fabro poteva invece trovarvi una conferma. Non era stato proprio lui, complici Lonzi e Paolini, a denunciare l'ingerenza della politica –

2012). Ciò gli fu di spunto per *La citazione deviata*, l'intervento dell'anno successivo in occasione del convegno *Critica in atto* presso gli Incontri Internazionali d'Arte.

³⁶ BONITO OLIVA 1970b, p. 72.

³⁷ LONZI 1969, p. 8.

³⁸ CELANT 2011, p. 70.

³⁹ «*Aria Condizionata*, una spedizione cui hanno partecipato il critico Tommaso Trini e nove artisti chiudendosi per 109 ore nel locale sotterraneo con una scorta di strumenti e materiali oltre gli effetti personali da viaggio: 5 litri di latte, 108 cubi di poliuretano espanso, 3 macchine fotografiche, un frigorifero, 4 scatole di tonno, 12 uova, 11 spot, due registratori, una bicicletta, un giradischi, una scala, un tubo di plastica, 3 chili di riso, due bottiglie di whisky, una scatola di incenso indiano. Il raccolto della spedizione è stato: settanta chili di rifiuti, novecentosessanta fotografie, 250 metri di film, 8 ore di nastro registrato il cui contenuto verrà usato in una pubblicazione che darà ampio conto dei materiali, delle azioni, delle persone, dei risultati raggiunti», in *ARLA CONDIZIONATA* 1969, p. 45.

⁴⁰ «Il tipo di illuminazione del volto di Bonito Oliva e la reiterazione dell'immagine nelle otto pagine del catalogo – ha scritto in merito Giuliano Sergio – è un chiaro rinvio al film-ritratto che Mulas ha visto nella Factory di Andy Warhol e che ha documentato nel suo libro sui pop americani», in *UGO MULAS* 2008.

⁴¹ Oggi Bonito Oliva riferisce strategicamente quelle frasi a Nietzsche, cfr. *A ROMA* 2010, p. 89. In realtà esse provengono da BLANCHOT 1967, pp. 91-97.

⁴² *AMORE MIO* 1970, pp. n.n.

⁴³ FABRO 1978, p. 87.

quella dalle forme più rozze – nei fatti dell’arte? «L’artista non ha ragione di sconfessarsi, né davanti a se stesso, né davanti al proletariato», questo e altri passi di analogo tenore si agitavano in un loro coraggioso documento della primavera 1968⁴⁴.

Ma finché *Amore mio* tenne aperti i battenti, associazioni del genere non furono concesse. Di quella sentenza mancò ogni sentore. Per un singolare contrappasso, ciò che infatti si udì a Palazzo Ricci – lo provano tutte le cronache coeve – fu l’esatto contrario. Bastò una sillaba caduta: «Cittadini, consideratemi *responsabile* di quanto succede!». Era inusuale confrontarsi con atteggiamenti dimissionari così plateali, e forse allora venne naturale capire quanto le voghe contestatarie ancora imponevano⁴⁵. Certo che, in qualunque forma la si volesse ascoltare, nel clima appena inaugurato dalla strage di piazza Fontana quella litania sembrava sconfinare i territori dell’arte per insinuarsi in zone ancora imprevedute⁴⁶.

A Montepulciano, quanto di inafferrabile e insieme di greve distingueva la sala di Fabro contrassegnò anche gli esempi attigui. Ci si poteva stupire per la varietà delle invenzioni: chi, come in quel caso, aveva lavorato per sottrazione lasciando a vista le pareti ben poco neutre del palazzo e chi invece preferì fare dispendio di materiali per ridefinire gli spazi a proprio uso. Per vie diverse, comunque, molti degli adunati raggiunsero esiti espressivi di insospettata e reciproca somiglianza. Fossero sculture, installazioni o ambienti, quelle opere non coinvolgevano fisicamente lo spettatore, non lo invitavano a interagire: lo estraniavano. Rimaneva un ricordo ciò che neanche troppo innanzi si era visto a *Lo spazio dell’immagine*, al *Teatro delle mostre* o ad *Arte povera più azioni povere*. Là i lavori si esperivano, qui si contemplavano ammutoliti. Si trattava di una svolta nel corso dell’avanguardia: oggi in retrospettiva, verrebbe da definirla epocale, se il tutto non fosse accaduto a un così stretto giro di date. Già altre occasioni avevano indiziato quel solco tra opere e pubblico – ai disarmati visitatori delle ultime rassegne, Calvesi aveva appena prescritto un fervido uso dell’«immaginazione»⁴⁷ – ma fu proprio *Amore mio* a darne la convalida più traumatica. Di lì a poco, nell’editoriale d’esordio della sua «Data», Tommaso Trini sentirà l’urgenza di premettere quanto ormai nel frattempo si era acclarato: «le forme d’arte sono avanzate nella *suspense* del disorientamento sistematico»⁴⁸, e adesso lo spettatore è precipitato in uno stato di silenziosa passività.

2. Con il *climax* attribuito dai commenti a caldo, proviamo allora a scorgere qualche altra sala, rinviandone l’analisi sistematica al documento in appendice. La vasca nera di Alfano in un ambiente semibuio dove dall’alto un dispositivo rilasciava una goccia d’acqua ogni otto secondi (Fig. 4); le cataste di legno grezzo disposte come pire da Ceroli (Fig. 7); i brani del *Trionfo della morte* dell’Orcagna stampati su laminato plastico da Mauri (Fig. 13); il *Funerale della geometria* allestito da Scheggi alla maniera di una cripta e con la marcia funebre di Chopin in sottofondo (Fig. 18); i cuori umani dai materiali più vari allineati davanti all’autoritratto in creta di Tacchi (Fig. 19); il sistema di carrucole, fili d’acciaio e caviglie animali montato da Pisani (Fig. 17); Kounellis stesso avvolto in un panno di lana, disteso su una base metallica e con una fiamma ossidrica stretta al piede (Fig. 10). Anche quanto alla prima sembrava un’innocua nostalgia infantile doveva presto rivelarsi per qualcosa d’altro. Al suo monopattino e ai banchi di scuola elementare tinti di azzurro, Mambor aveva impresso un gigantismo straniante, al

⁴⁴ Stilato subito dopo i fatti della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia, quel documento appare in LONZI 1969, pp. 230-232.

⁴⁵ Spiegherà l’artista: «Era, credo, inconcepibile che l’arte non si assumesse i peccati del mondo come fa la cultura. Vanità! Avete passata la vita a rincorrere attestati, patenti, diplomi, licenze. Responsabile a questo, responsabile di quello! Mai! Che cattivo gusto! ...*consideratemi irresponsabile di quanto succede!*... L’ho ripetuto cento, mille volte, e avreste potuto ascoltarlo altrettante in più. L’ho scandito in tutti i modi. Macché?! Sono fatti per stare accanto all’arte come gli eunuchi accanto alle donne. Nulla di più commovente», in FABRO 1978, p. 88.

⁴⁶ Per una cornice storica, PANVINI 2009; VENTRONE 2012.

⁴⁷ CALVESI 1970a, p. 23.

⁴⁸ TRINI 1971, p. 82.

limite della praticabilità anche per un adulto⁴⁹ (Fig. 11). Tutto ciò veniva saldamente tenuto insieme dall'allestimento di Sartogo. Per accordare tra loro le sale del piano terra, l'architetto costruì nel cortile un labirinto di corridoi alti al ginocchio e larghi giusto per consentire il passaggio di una persona alla volta: sin dall'androne, il visitatore si affidava a quel percorso forzato senza immaginarne gli sbocchi⁵⁰ (Fig. 3). Solo in un caso, per la verità, la temperatura si abbassava precipitosamente: era uno squarcio di ottimismo razionalista il cubo bianco di Alviani con la scritta «L'amore mio è il futuro»⁵¹ (Fig. 5). Ma si trattava davvero di un'eccezione, e pochi ne furono attratti.

All'unanimità invece i discorsi si intrattennero su una domanda: possibile che da quei propositi fosse scaturita una tale cupezza? «Impressionante», «conturbante», «sconvolgente» diventarono aggettivi abusati in pagine siglate dall'emotività e vicine più al referto di una patologia che a una consueta nota critica⁵². Su «Gala International» Lara Vinca Masini lesse l'intera mostra come un monito, un «memento mori»⁵³. Stessa cosa per Silvana Sinisi, che però su «Marcatré» tentò anche un affondo in ciascun lavoro. Kounellis, tra gli altri, «affronta il senso drammatico della violenza che l'uomo subisce. L'immagine rinvia per analogia al suicidio mite ed eroico dei bonzi, all'assunzione in prima persona della crudeltà del mondo»⁵⁴. E se Tacchi «contempla con lucidità e ironia la propria morte»⁵⁵, Pisani «recupera invece tutte le zone del profondo, in cui si annidano le radici della crudeltà realizzando un'operazione di disvelamento e di denuncia»⁵⁶. Incaricato di redigere il testo per un documentario Rai, pure Ennio Flaiano si aggiunse alla catena dei commenti. «Seguendo il pretesto dell'amore, gli artisti sono arrivati al tema guida della vita specchiato nel suo contrario: la morte»⁵⁷, chiosò in un filmato che apriva e chiudeva con le immagini del cimitero poliziano. Fu però Aurelio Natali a pronunciare le parole definitive. Quell'osservatore pur smaliziato faticò a dissimulare il proprio turbamento perché, scrisse su «Nac», la mostra emanava «violenza esplicita costruita con fredda determinazione, realizzata quasi sempre con materiali poveri e al limite del "non senso"». «Da tanto amore – insomma – ci è giunta solo angoscia, ampliata da un senso di precarietà, incertezza e di nulla»⁵⁸. Bonito Oliva non corredò il catalogo di una pagina critica; le sue idee in merito vanno dunque cercate negli articoli autunnali su «Domus» e «In». La mostra – vi si dichiarava – ha «inglobato una polarità antropologica rimasta spesso esclusa nel discorso delle poetiche attuali, quella della morte»⁵⁹. Eccone poi la diagnosi tutta sociologica: affondati gli ideali del decennio appena scorso, gli artisti si votano all'isolamento, e quell'immaginario tetro ne diventa il primo incontrovertibile segno («Se gli spazi risultano *catacombali*, ciò è dovuto alla lucida convinzione di esistere emarginati, quasi sotterranei, rispetto alle dimensioni della quotidianità alienante»⁶⁰).

L'involuzione degli eventi in atto nel Paese, in effetti, non poteva darsi solo come sottofondo per un'arte che cercava le proprie ragioni d'esistenza anche nel sociale. E d'altronde, pure il Marcuse di *Eros e civiltà* aveva spiegato quanto la morte fosse l'emblema di

⁴⁹ Testimonianza di Mambor all'autore, Roma, 18 maggio 2012.

⁵⁰ Testimonianza di Sartogo all'autore, Roma, 23 ottobre 2012. Per un commento sull'allestimento, cfr. ZEVI 2006, pp. 423-424.

⁵¹ Testimonianza di Alviani all'autore, Ronco Cortina, 13 ottobre 2012.

⁵² Sul tema della morte, cfr. il classico ARES 1978.

⁵³ VINCA MASINI 1970, p. 48.

⁵⁴ SINISI 1970, p. 157.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁷ AMORE MIO. ARTE A MONTEPULCLANO 1970.

⁵⁸ NATALI 1970, p. 14.

⁵⁹ BONITO OLIVA 1970a, p. 46.

⁶⁰ BONITO OLIVA 1970c, p. 96, il corsivo è di Bonito Oliva.

una civiltà torbida e repressiva⁶¹. Una politica attiva scalzata dalla politica della renitenza: questo lo sbocco consentito per chi, adesso, riconosce la salvezza nell'autoemarginazione⁶². Il che però non assomiglia affatto alle scelte del 1968: il rifiuto sdegnoso contro il 'sistema' allora professato con orgoglio da tanti⁶³ è cosa ben diversa dal ripiegamento impermeabile agli influssi del mondo. Renato Barilli parlò in merito di «élites»⁶⁴, Alberto Boatto di «controsocietà»⁶⁵ e di «comunità minoritarie»⁶⁶: ma proprio Bonito Oliva ne divenne l'interprete più accanito. Nel 1971 i suoi ragionamenti culmineranno ne *Il territorio magico*⁶⁷ e, cinque anni dopo, daranno l'abbrivio a *L'ideologia del traditore*⁶⁸. Già però l'ambizioso saggio per *Vitalità del negativo* stilato nelle settimane di *Amore mio* guardava il presente da quella nuova angolatura: «L'arte – spiegava il critico – smette di essere la zona dove si tesaurizzano le forme e l'esemplarità dell'esperienza per diventare una zona oscura senza alcuna certezza»⁶⁹.

3. Il fatto è che l'Italia artistica di inizio decennio appare intossicata dagli umori mefitici sparsi in tale abbondanza da *Amore mio*. La scena acquista più risalto se affiancata alle esperienze appena precedenti: poco rimane delle colorate tele pop, del vitalismo dei lavori cinetici, dell'energia primordiale degli assemblaggi poveristi o della picaresca spontaneità dei primi *happenings*. A «un'arte di entusiasmo» – così l'aveva chiamata Filiberto Menna⁷⁰ – è subentrato l'immaginario allucinato e solipsistico da *grand guignol*. Quanto segue è un primo e possibile campionario, che tuttavia sarebbe facile incrementare. Corpi esanimi, di marmo o carne vera, occultati da un lenzuolo (Fabro, *Lo spirato*, 1968-1973; Pisani, *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*, 1970). Flaconcini con arsenico, stricnina, cianuro, nicotina e altre sostanze letali, ciascuno accompagnato da un avvertimento: «Aprire questa busta solo dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno» (Sergio Lombardo, *Progetto di morte per avvelenamento*, 1971). Calchi del corpo dell'artista ridotto a brani sui quali si proiettano diapositive dei particolari anatomici corrispondenti (Giuseppe Penone, *1216 peli*, 1972). Immagini dalla presenza tanto quotidiana quanto minacciosa (Pistoletto, *La prigionia, il suicidio, il pericolo della morte, l'agguato, il decadimento, gli escrementi, il cimitero, la cattura*, 1974). Uno scheletro umano munito di pattini e un altrettanto scheletrito cane al guinzaglio (Gino De Dominicis, *Pericoloso morire*); un'ignuda gravida, col volto incappucciato e una fila di mosche sul ventre grondante miele (Kounellis, *Motivo africano*); decine di tartarughe paralizzate da pesi di piombo (Pisani, *Io non amo la natura*): è quanto espone *Fine dell'alchimia*, la mostra ordinata da Calvesi presso L'Attico nel dicembre 1970.

La critica insegue, interpreta e fa proprio il nuovo corso dalle tinte livide. Nell'impresa la sostengono i libri di Blanchot, Artaud, Bataille, Kris, Laing e Binswanger i quali già da qualche anno occupano le biblioteche degli intellettuali italiani, ma adesso – anche grazie al continuo

⁶¹ «In una società repressiva la morte diventa strumento di repressione. Sia che la morte venga temuta come una minaccia costante, o venga esaltata come il sacrificio supremo, o accettata come fatalità, l'educazione all'accettazione della morte introduce nella vita fin da principio un elemento di capitolazione, di capitolazione e di sottomissione. Essa soffoca gli sforzi 'utopistici'. Le forze attualmente dominanti hanno una profonda affinità con la morte; la morte è un segno di libertà, di disfatta», in MARCUSE 1968, p. 248. Sulla ricezione italiana di Marcuse e più in generale della Scuola di Francoforte cfr. D'ALESSANDRO 2003.

⁶² Sul tema in generale cfr. LAUDANI 2010.

⁶³ Sebbene riferito all'ambito letterario, sul tema è utile FERRETTI 1970.

⁶⁴ BARILLI 1970, p. 13.

⁶⁵ BOATTO 1970a, p. 146.

⁶⁶ BOATTO 1970b, p. 14.

⁶⁷ BONITO OLIVA 1971.

⁶⁸ BONITO OLIVA 1976.

⁶⁹ BONITO OLIVA 1970d, pp. n.n.

⁷⁰ MENNA 1969, p. 85.

rilancio del surrealismo⁷¹ – vanno esercitando un fascino diverso e speciale. Il lettore medio che con tanto affanno ha continuato ad aggiornarsi sulle schermaglie del tempo può trasalirne, e a ragione. È proprio un'inversione a chiasmo quella subita dalle discussioni: alla 'morte dell'arte' che fino a ieri ha funto da palestra per ogni genere di acrobazia letteraria è subentrata un'arte della morte'. Che una sia l'esito dell'altra? Saranno in tanti a chiederselo⁷², mentre nel frattempo vanno accumulandosi i referti listati a lutto. «Irritarte» è la formula inventata a inizio 1970 da Lea Vergine; concerne quella incauta fronda di artisti che maneggia «l'angoscia e l'orrore della morte». Occorre infatti suscitare «raccapriccio attraverso situazioni nelle quali è possibile identificarsi, attraverso oggetti dalla cui pacifica quotidianità scaturiscono imprevisti aspetti necrofilii»⁷³. Ciò però è solo l'anticamera de *Il corpo come linguaggio*, con il quale di lì a breve Vergine darà un primo bilancio delle non meno perturbanti ricerche comportamentali⁷⁴. Nella primavera 1971, invece, Celant licenzia su «Domus» *Sorella morte*. Non c'è troppo da meravigliarsene, premette l'autore davanti alle opere di Fabro, De Dominicis e qualche altro: l'indagine sulla morte è uno sbocco naturale per un'avanguardia che vuole annettere a sé ogni aspetto dell'esistenza⁷⁵. Non sempre però i critici si limitano a fotografare la vicenda: talvolta la ispirano. È il caso di Maurizio Calvesi le cui letture alchemiche condotte in sede propriamente storica e riferite al Rinascimento quanto a Duchamp possiedono un valore irrinunciabile per gli artisti: gli stessi con i quali poi scaturiscono le collaborazioni⁷⁶. Nel 1974 *Ghenos Eros e Thanatos* avrà il merito di fare il punto su un'arte che trova la propria cifra nell'insostenibile peso emotivo: ne sarà autore, con gli strumenti della psicanalisi e dell'antropologia culturale, Alberto Boatto⁷⁷.

Un'arte-critica'

1. Ma torniamo a Palazzo Ricci, stavolta nelle sale inesplorate. Marotta ordinò alcune macrofotografie di alberi desunte da Giotto, Carpaccio, Perugino e altri maestri. Ognuna si appaiava alla rispettiva traduzione in bassorilievo, mentre al centro della sala pendeva dal soffitto il tipico albero in metacrilato dell'artista⁷⁸ (Fig. 12). *In tandem*, Colombo e De Vecchi predisposero una coppia di schermi contrapposti sui quali sfilavano in diapositiva dipinti di Giotto, Piero, Raffaello, Mantegna rettificati a fotomontaggio con i loro volti e opere (Fig. 8). Merz sfruttò le due antiche stampe già presenti nella sua stanza, una con il ritratto della marchesa Ricci, l'altra con l'albero genealogico della famiglia Cenci. Seguendo la progressione numerica di Fibonacci, vi costruì attorno un diagramma con un filo di cotone (Fig. 14). Mauri, lo si è invece già visto, trasferì su pannello alcuni brani a fresco del camposanto pisano. Nanni impiegò delle mappe ingigantite della periferia londinese come carte da parati: tra quel reticolo oppressivo il visitatore doveva cercare i nomi di Balla, Boccioni, Tatlin e altri idoli

⁷¹ MENNA 1970b, pp. 267-275. Cfr. inoltre *STUDI SUL SURREALISMO* 1976 che raccoglie gli atti delle conferenze tenutesi presso l'Università di Salerno tra 1972 e 1973. Alcuni titoli: *Sull'erotismo: Sade, Bataille, Breton* di A. Boatto; *Il linguaggio come comportamento mancato: il senso di colpa, la morte, il suicidio* di A. Bonito Oliva; *La tradizione esoterica in Duchamp e nel surrealismo* di M. Calvesi; *Artaud e il teatro della crudeltà* di A. Mango.

⁷² L'ARTE, DOMANI 1972; SUL FUTURO DELL'ARTE 1972a, pp. 5-8; SUL FUTURO DELL'ARTE 1972b; DOVE VA L'ARTE? 1973; BARILLI 1973, p. 2.

⁷³ VERGINE 1970, pp. 237-239.

⁷⁴ VERGINE 1974.

⁷⁵ CELANT 1971a, pp. 52-54.

⁷⁶ Un profilo dell'attività critica di Calvesi dagli anni Cinquanta in poi è tracciato da MONFERRINI 2004, pp. 267-274.

⁷⁷ BOATTO 1974. Sugli stessi temi, cfr. anche BOATTO 1973a, pp. 47-54; BOATTO 1973b, pp. 46-49; BOATTO 1975, pp. 54-56; BOATTO 1977.

⁷⁸ Testimonianza di Marotta all'autore, Roma, 21 giugno 2012.

dell'avanguardia⁷⁹ (Fig. 15). Erano quattro tavole dai colori diversi quelle presentate da Nannucci: ciascuna si distingueva per la scritta al neon – «Blue-Klein», «Rosa-Fontana», «Giallo-Albers», «Bianco-Malevic» – pulsante al ritmo del battito cardiaco percepibile in sottofondo⁸⁰ (Fig. 16).

Era la prima volta che un tale appello al passato irrompeva in un'uscita riservata alle mode più recenti. Ai quesiti di *Amore mio* gli artisti – o almeno una parte di loro sufficiente a far sospettare un indirizzo comune – risposero in modo inatteso: era nella storia dell'arte di ogni tempo e latitudine che andavano riconosciuti i propri fondamenti identitari⁸¹. Certo, il tema possedeva poco di nuovo dopo l'esperienza pop, specialmente quella di marca romana dalle cui fila provenivano svariati inquilini di Palazzo Ricci. Adesso però un simile ordine di citazioni sembrava caricarsi di un significato ulteriore; e non solo perché nel frattempo, insieme a pennelli e colori, si era deposta anche ogni licenza ironica. Come le cose si fossero evolute nell'arco di breve lo spiegava Menna sulla pagina culturale de «Il Mattino» di cui era titolare. Egli insisteva sul «discorso critico affidato alle immagini»: interrogando quel repertorio di fonti, gli artisti rivendicavano anche un ruolo analitico, diventavano i primi interpreti del loro lavoro. Autori ed esegeti a un tempo, dunque. Il tutto rasentava l'operazione didattica, e l'esame – spiegava infine Menna – proseguiva in un catalogo dalla confezione non proprio ortodossa⁸².

Poco di quanto venne esposto si poteva infatti rivedere in un volume che invece preferì sviluppare anche sulla carta quella logica di scambi, simpatie e complicità. In alternativa al solito catalogo, così, ogni autore dispose di una decina di pagine da colmare a piacere. Per quanto estrosa, la scelta si allineava al nuovo modo di documentare l'avanguardia varato dalle più recenti uscite editoriali. Qui però non serve scomodare in via diretta Seth Siegelaub, i cui apporti sul tema sono ancora malnoti nell'Italia del 1970⁸³. Licenziato a fine 1969, da noi l'*Arte povera* Mazzotta aveva fatto invecchiare di colpo ogni altro libro o catalogo finora dedicato alla contemporaneità. Il primato dell'immagine a piena pagina e senza didascalie, la mancanza di testi interpretativi, la redazione dei singoli *dossier* affidata agli artisti stessi, il carattere antologico e insieme estemporaneo: tutto ciò aveva trasformato il volume di Celant in un punto di non ritorno, col quale adesso bisognava misurarsi.

Oggi come allora il catalogo di *Amore mio* è un oggetto che si sfoglia con un certo turbamento. Da una pagina all'altra, il lettore viene sottoposto a continui *choc* visivi: gli si riversa addosso una mole di materiale dalla natura più varia. Foto d'epoca, appunti vergati a mano, cartoline, volti dalla presenza incombente, incisioni antiche, miniature medievali, anastatiche, ciclostili: accumulati al punto da soffocare le poche immagini delle opere. Alla prima, e a discapito delle intenzioni, la pesante inchiostatura nera e un impaginato che deborda la gabbia sembrano i soli dati comuni. La sfida, per chi impugna il libro, sta invece nel capire i nessi reciproci ma latenti innescati da quelle pagine. Due esempi qui possono bastare. Nulla di quanto Fabro pensò per la mostra finì nel libro: il suo spazio fu ceduto per intero a

⁷⁹ Testimonianza di Nanni all'autore, Bologna, 24 febbraio 2012.

⁸⁰ Testimonianza di Nannucci all'autore, Firenze 18 maggio 2012.

⁸¹ Sul tema identitario nell'ambito dell'avanguardia italiana e, nella fattispecie, poverista cfr. LISTA 2011, pp. 159-204.

⁸² MENNA 1970a, p. 11.

⁸³ A questa data, cenni sull'attività di Siegelaub in Italia si trovano in BONITO OLIVA 1969, p. 56 e CELANT 1969b, p. 44. Su Siegelaub in generale cfr. ALBERRO 2011. È comunque sorprendente la consonanza con le coeve iniziative straniere: si veda la scelta per il catalogo della mostra *Information* presso il MoMA di New York aperta all'indomani di *Amore mio*. Scriveva nell'introduzione il curatore K.L. McShine: «Each artist was invited to create his own contribution to this book, a situation which meant that the material presented would be either directly related to the actual work in the show, or independent of it. Therefore, this book is essentially an anthology and considered a necessary adjunct to the exhibition. Contrary to the McLuhan thesis, book are still a major communication system, and perhaps becoming even more important, given "the global village" that the world has become», in *INFORMATION* 1970, pp. n.n.

Lonzi, sua intima amica e interprete più apprezzata. Lei, a sua volta, ne fece un *collage* con un'anastatica dal *Dictionnaire de sociologie fouriérienne*, poi autografò in calce. Lo scambio tra Pistoletto e Pisani ha connotati parimenti ellittici e, in più, un carico visionario. Inizia Pistoletto con una lettera dalla calligrafia infantile: scrive di quanto lo abbia irretito la recente personale di Pisani a La Salita, poi di un sogno in cui Duchamp lo ha nominato suo erede ideale. Continuano alcune righe di Pisani stesso col quale informa Bonito Oliva dell'accaduto. Il «Certificato di autentica critica» di Bonito Oliva, infine, chiude il cerchio.

2. Proprio la mostra di Vettor Pisani tenutasi in aprile a La Salita aveva animato i discorsi di molti. Quell'artista non giovanissimo ma come venuto dal nulla – era alla prima uscita pubblica e nessuna cronaca, in precedenza, ne menzionava il lavoro – ingombrò la galleria con oggetti legati al mito di Duchamp. Un grande pannello con la scritta «Marcel Duchamp. Inceste du passion de famille á coups trop tirés», *Suzanne in uno stampo di cioccolato* (ovvero la testa della Venere di Milo in cioccolato), un peso per esercizi ginnici, *Carne umana macinata* in un sacco di plastica trasparente, *Giavellotto per un eroe da camera* e qualche altro arnese dalla stessa preoccupante evidenza⁸⁴. «Ho mostrato degli oggetti che sono come delle parole per un critico d'arte – dichiarò l'artista. Ho fatto una mostra come fare il critico di Marcel Duchamp. Un critico che usa gli stessi pensieri, gli stessi mezzi e lo stesso linguaggio dell'artista, per parlarne»⁸⁵. In una Roma, e più ancora in un'Italia artistica, dove le novità latitavano, ciò parve una rivelazione⁸⁶. Quando a primi di giugno Pisani ricevette il Premio Pascali si badò poco a un simile teatro della crudeltà; si preferì invece esaltare i meccanismi della mostra e l'autoreferenzialità di quel linguaggio. Calvesi parlò, per la prima volta in Italia, di «arte-critica», ovvero di un'arte che «colpisce l'arte servendosi dell'arte»⁸⁷, Boatto di «mostra critica»⁸⁸, Menna di «opera come critica»⁸⁹.

Pisani, a ben vedere, dava corpo a convinzioni ormai sedimentate da tempo. Prendiamo per comodità la prefazione di *Autoritratto*: possiamo trovarvi ciò che tutti pronunciano in coro dal fatale 1968 ma che lì Lonzi riassume al meglio: l'artista è «naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua stessa struttura creativa»⁹⁰. Se le cose stavano così, dunque, all'interprete non rimaneva che abdicare per volgere al silenzio. Se poi lo sguardo si estendeva oltre i confini nazionali ci si accorgeva di riflessioni diverse approdate a conclusioni identiche. «L'artista non si accontenta più di fare arte, ma si assume anche il compito, in prima persona, di dire cosa essa è: l'arte si trasforma in teoria», aveva appena spiegato il Kosuth di *Art after Philosophy*. Un'arte dalla spiccata attitudine mentale, continuava, «riassume in sé anche le funzioni del critico rendendo superflua la mediazione»⁹¹.

I critici – o almeno quanti, loro malgrado, ancora titolavano in tal modo – sapevano che questo era l'ennesimo problema da disporre sul tavolo.

⁸⁴ Citato da *ROMA IN MOSTRA* 1995, p. 32.

⁸⁵ Citato dallo scritto di Pistoletto in *AMORE MIO* 1970, pp. n.n.

⁸⁶ Destò clamore anche il comunicato stampa datato 28 maggio 1970 e corredato da una foto che ritraeva l'artista con la moglie in un angolo della galleria. Recitava: «Vettor Pisani informa che, a causa dell'avanzato stato di putrefazione della carne umana macinata esposta, è costretto a sospendere la mostra. È ormai accertata l'impossibilità di penetrare nello spazio-ambiente data l'irrespirabilità dell'aria. Ringrazia inoltre Marcel Duchamp per la sua viva e personale partecipazione alla mostra. Nella foto, l'autore del *Grande vetro* è appoggiato alla parete, equamente diviso in uno stampo maschile e in uno stampo femminile; la parte femminile guarda l'androgino fuori campo. La foto, tirata in mille copie firmate da Marcel Duchamp e da Selavy, per il suo carattere di eccezionalità costituisce un documento storico», in *DA LA SALITA DI ROMA* 1970, p. 88.

⁸⁷ CALVESI 1970b, p. 15.

⁸⁸ BOATTO 1970c, p. 17.

⁸⁹ MENNA 1970c, p. 11.

⁹⁰ LONZI 1969, p. 6. Anche Celant in merito all'arte povera avrebbe parlato di «arte-critica», ma solo due decenni dopo la nascita del gruppo: cfr. CELANT 1988, pp. 95-105.

⁹¹ KOSUTH [1969] 1972, p. 39.

La 'Dieta di Montepulciano'

Così fu battezzato il convegno di critici presso la sala consiliare del Municipio nei giorni 1 e 2 luglio 1970. Lo animavano propositi ambiziosi. Fabio Mauri aveva ottenuto il patrocinio di Palma Bucarelli: la presidente italiana dell'Aica avrebbe potuto garantire il più alto numero di nomi a raccolta⁹². E in effetti scorrere oggi la lista degli invitati è un esercizio utile anche per vedere censita l'intera società critica del momento. Ci sono proprio tutti: dai senatori – Argan, Brandi, Carli, Maltese, Marchiori, Raghianti – ai giovani *free-lance* – Accame, Celant, Bonito Oliva, Palazzoli, Trini, Vergine; in mezzo chi – come Boatto, Calvesi, Menna, Volpi – era stato parimenti chiamato senza distinzione di ruolo, anagrafe o linea di ricerca. Solo una percentuale, tuttavia, rispose all'appello, e come fu notato⁹³ alla fine quell'assise si trovò eccessivamente sbilanciata sul fronte romano.

Era rituale far seguire all'inaugurazione di una mostra pubblica un incontro tra critici che ne illustrasse ragioni e propositi. A Montepulciano però si mirava ad altro: né più e né meno di come avevano fatto gli artisti a pochi metri di distanza, lì gli interpreti dovevano discutere di loro stessi, della loro disciplina, dei loro strumenti. Tra la quiete delle colline senesi, si auspicava un clima disteso, niente scambi cruenti o troppo paludati: non eravamo a Verucchio, e ciò bastava a disporre gli animi⁹⁴. Propositi disattesi: l'intera assemblea finì per assomigliare a una seduta di autocoscienza. In piena crisi identitaria, tutti sfogarono un'ansia dall'origine lontana. Per quali ragioni continuare un mestiere anacronistico, selettivo e autoritario? E come leggere le opere di un'avanguardia che scoraggia ogni interpretazione e ha assunto forme sempre più rarefatte e sfuggenti? Quali, allora, gli spazi di manovra? Ecco un trittico di domande cui le nostre consorterie cercano risposte. Nulla di nuovo: anche a Montepulciano si perpetuava quell'inquisizione ai danni della critica stessa che, corredata dai debiti autodafé, da almeno un triennio saturava le discussioni su ogni rivista appena un po' aperta all'attualità. Identici anche gli spasmi: «Ci troviamo in un ghetto: le cose sono contro di noi»⁹⁵, confessò Menna; «Ci sentiamo coinvolti nel processo di disorientamento del nostro ruolo sociale, nessuno vuole rimanere in una barca che affonda», accrebbe Volpi.

Dominava un clima di abdicazione collettiva. Un gragnuola di sentenze può darne conto. Miccini: «La critica d'arte militante ha dato le sue dimissioni». Trini: «Non si tratta di avocare agli artisti piuttosto che ai critici il diritto *in primis* al giudizio estetico; si tratta di eliminare il ricorso al giudizio estetico». Calvesi: «non si tratta più di decifrare, cioè di fornire il visitatore di un codice possibile, perché questo codice non c'è più. Però può darsi che l'opera comunichi per via di contagio, dell'effetto a lunga scadenza»⁹⁶.

Qualche via d'uscita, per la verità, avanzò: il critico avrà un ruolo sociale, fu l'illuminazione. Ma agli slanci, come al solito, seguirono termini vaghi e poco persuasivi. Menna: «dobbiamo evitare che la funzione si chiuda entro i confini di una pura specializzazione professionale [...] mettere le radici nella vita quotidiana e nella totalità del nostro essere». Vergine: «divulgare la necessità del rifiuto e della ristrutturazione, accelerare il processo di deflagrazione dei sistemi». Palazzoli: «il critico deve essere critico sociale che mette a confronto i codici e i linguaggi con le trasformazioni reali della società». Solo Boatto dichiarò la propria fiducia nella 'parola', nella pagina scritta quale unico strumento consentito al critico: «la critica si esercita su un'opera per elaborare a sua volta un'opera».

⁹² APM, Lettera di M. Russo a P. Bucarelli, 11 maggio 1970.

⁹³ TAZZI 1970, pp. 6-7.

⁹⁴ Sui «Convegni artisti critici studiosi d'arte» tenutisi a Verucchio sotto la presidenza di Giulio Carlo Argan per tutto il decennio precedente cfr. *DA FONTANA A YVRAL* 2008.

⁹⁵ Questa come tutte le citazioni che seguono, salvo altre indicazioni, provengono dalle registrazioni del convegno oggi in APM.

⁹⁶ Sul tema della critica come atto non interpretativo dibatterà la rivista «Nac» per tutto l'inverno 1970-1971: sulla vicenda cfr. DANTINI 2011, pp. 116-131.

Tra la logorrea dei molti, a un certo punto la presidente Bucarelli impugnò il microfono per leggere il telegramma di Maurizio Fagiolo trasmesso a quell'assemblea. «Ringrazio per l'invito. Ma, data la situazione attuale, ritengo superata (quando non sia dannosa) ogni forma simile di intervento». Lo accompagnava una breve specifica:

Ritengo superflua la critica qui e ora, molte cose sono cambiate, e soprattutto è cambiato il mio modo di vedere. [...] Un critico che oggi si ostinasse a spiegare, sarebbe come quell'incosciente che voleva portare una massa di ciechi a vedere un film muto, e soprattutto non avrebbe capito che quello che gli artisti hanno rigettato (finalmente) è proprio il critico. Capisco, può sembrare comodo che si dica no. Tuttavia io sono convinto che, nell'atmosfera resa ormai irrespirabile dal flusso di parole, può costituire linguaggio anche il silenzio.

La scelta di Fagiolo era sintomatica: toccava un punto nevralgico, scavalcava il caso personale e documentava uno snodo molto delicato. Concerne il progressivo divorzio tra il ruolo di studioso di storia e quello di promotore dell'attualità. Accademia e militanza avevano sempre convissuto in modo reciprocamente salutare; già da qualche tempo però ci si stava accorgendo di quanto l'avanguardia esigesse doti ed energie che non tutti potevano vantare. «Ho abbandonato le trincee per rifugiarmi nella storia. Era per me più importante rinnovare Futurismo e Metafisica»⁹⁷, aggiungerà Fagiolo alla giusta distanza. Fu un gesto condiviso, all'intorno del quale le carriere andarono ridefinendosi, talvolta senza risparmiare crisi di carattere umano. In materia, Roma rappresentò un osservatorio speciale. Calvesi – che peraltro mai aveva dissimulato la propria insofferenza verso gli ultimi sbocchi⁹⁸ – ridusse di misura i contributi per mostre e gallerie. «Ambirei a essere non un critico ma uno storico dell'arte – polemizzerà nel 1972. Il critico è una figura romantica legata al mito dell'attualità e della parzialità»⁹⁹. Anche Boatto limitò quel versante di lavoro a vantaggio di un'«assolutezza della scrittura»¹⁰⁰ espressa dalla più mediata forma saggistica. Lo stesso successe per quanti, come Sandra Pinto e Giorgio De Marchis, in precedenza avevano offerto sul presente prove episodiche ma di sicuro valore: per loro quel giro di boa segnò l'adesione all'arte in termini storici e istituzionali.

Tra tante dilacerazioni, a Montepulciano si scoprì anche che non tutti i rifiuti muovevano da un senso di disagio o inadeguatezza. Ai colleghi, Celant motivò via lettera la propria calcolata assenza. È una pagina istruttiva, eccola per intero:

Germano Celant è lieto di comunicare ad amici, artisti e critici

la sua indisponibilità

a far parte di comitati, giurie, commissioni od organizzazioni che tendano a selezionare o premiare il lavoro degli artisti; a stendere presentazioni o testi brevi, da inserire in cataloghi o pubblicazioni, da inserire in cataloghi o pubblicazioni pubblicitarie o mercantilistiche; a curare mostre collettive, esposizioni o fiere di oggetti d'arte e di comportamento; a recensire o fare la cronaca di avvenimenti turistico-cultural-artistico-mercantili, quali esposizioni, biennali, mostre e rassegne

e la sua disponibilità

⁹⁷ Dichiarazione in *ROMA ANNI '60* 1990, p. 349. Una bibliografia degli studi prettamente storici di Fagiolo si legge in *BAROCCO E DINTORNI* 2000, pp. 161-169.

⁹⁸ Nel corso del decennio, e anche oltre, ogni occasione sarà utile al critico per palesare quel disappunto, qui basti un passo della prefazione alla seconda edizione de *Le due avanguardie*: «La contestazione ha avuto, nei confronti della seconda avanguardia, quello stesso effetto dapprima esilarante e poi mortificante che nei confronti della prima avanguardia [...] In entrambi i casi, l'azione politica realizzando almeno apparentemente istanze già promosse dall'avanguardia, è sembrata sottolineare l'importanza di questa, ma subito dopo l'ha svuotata e ne ha messo in evidenza la perfetta superfluità del ruolo realizzativo, che è proprio della pura azione politica e non del suo vagheggiamento estetico», in CALVESI 1971, p. 14.

⁹⁹ CALVESI [1972] 1978, p. 186.

¹⁰⁰ Testimonianza di Boatto all'autore, Roma, 16 settembre 2012.

a fornire informazione tramite l'Archivio internazionale d'arte presente comprendente circa 2500 documenti tra fotografie, slides, dichiarazioni, libri, cataloghi, riguardanti, per ora, esclusivamente le ultime ricerche, quali Minimal Art, Conceptual Art, Land Art, Antiform e Arte povera; raccogliere in "Archivio" tutti i documenti (fotografie, slides, saggi, cataloghi, riviste, libri) che artisti e critici vorranno inviare; a essere curatore unico di mostre monografiche, tali da permettere al singolo artista di presentare l'intero arco del suo lavoro; a curare soltanto libri (monografici o tematici) e collane d'arte, che possono ampliare l'informazione su un singolo artista o un aspetto o tendenza dell'arte moderna e contemporanea; a considerare solo richieste che ammettono, in completa libertà operativa, la totale ed esclusiva responsabilità del lavoro da eseguirsi¹⁰¹.

Stavolta il documento non ha nulla di emblematico, è l'antitesi del precedente. Letto in sintonia con le coeve manovre del suo autore¹⁰², spiega molto di chi, adesso, identifica gli sviluppi del gesto critico con l'operazione curatoriale. Parimenti svela il relativo disinteresse per le vicende nostrane di chi, per sé, ha già aperto un nuovo fronte, quello statunitense¹⁰³.

Con l'espressione «critica istituzionale» la storiografia degli ultimi decenni identifica le ricerche maturate nel solco delle neoavanguardie tese a svelare i meccanismi della produzione e dell'esposizione artistica¹⁰⁴. In un'Italia solo sfiorata da una simile attitudine¹⁰⁵, *Amore mio* rappresenta per molti aspetti un'eccezione vistosa. Questa però è solo una delle possibili letture retrospettive. Se ne può tentare un bilancio anche osservando le ricadute a strettissimo giro di date. Proprio a Montepulciano, come si sa, Bonito Oliva avrebbe conosciuto Graziella Lonardi Buontempo: con lei, nelle stesse settimane di apertura di *Amore mio*, concepirà *Vitalità del negativo*. Insieme a quella mostra romana che sancirà l'entrata dell'avanguardia nel più istituzionale dei luoghi – il Palazzo delle Esposizioni¹⁰⁶ – i due fonderanno anche gli Incontri Internazionali d'Arte¹⁰⁷. Se riferendo a caldo dell'estate 1970 un veterano ormai estraneo ai potentati – e quindi tanto più credibile – come Marcello Venturoli parlò di «guerra delle mostre» per poi definire Bonito Oliva «giovane generale della guerra delle mostre» non era solo per cedere a quel colore giornalistico prediletto da «Bolaffi Arte»¹⁰⁸. Era anche perché l'evento poliziano lasciava intuire bene l'imminente sterzata in tema di ruoli, ricerche e primazie.

¹⁰¹ I corsivi sono di Celant. Con questo documento il critico rendeva noto per la prima volta l'archivio personale presso la propria residenza genovese che di lì a poco avrebbe battezzato «Information Documentation Archives», cfr. CELANT 1971b, p. 5.

¹⁰² Come la mostra *Conceptual art, arte povera, land art* appena curata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, oppure quella su Piero Manzoni nel 1971 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e ancora la monografia su Giulio Paolini curata nel 1972 per le edizioni Sonnabend di New York.

¹⁰³ A svariate mostre italiane del periodo (su tutte valga *Arte e critica 70* tenutasi a Modena nel novembre 1970) egli risponderà in modo analogo; tale atteggiamento raggiungerà il culmine nel dicembre 1971 rifiutando di partecipare alla commissione ordinatrice per la Biennale di Venezia dell'anno seguente. Riguardo ai contributi del critico sulle ricerche statunitensi, cfr. CELANT 1974 e CELANT 2008. In merito a quella attitudine documentaria è importante una coeva riflessione di Maurizio Calvesi: «Celant che cosa fa ora? Ha finito per abbandonare la critica come discorso esegetico e fa un archivio in cui scheda tutto quello che succede. Ciò risponde a una funzione sociale perché tutto questo trova riscontro in certi mercanti. Il critico organizza delle mostre e in qualche modo si trasforma in un imprenditore. I giovani critici sono sostanzialmente degli organizzatori e degli imprenditori, ed è questa l'unica forma di critica che sia accettabile rispetto alle recenti forme d'arte in relazione alle quali non si può andare a fare un discorso sopra l'opera», in PRANDSTRALLER 1974, p. 176.

¹⁰⁴ ALBERRO – STIMSON 2009.

¹⁰⁵ MESSINA 2009, pp. 133-143, VERZOTTI 2010, pp. 391-407.

¹⁰⁶ Sulle riserve mosse alla mostra proprio per la sua ostentata natura istituzionale, cfr. VIVALDI 1971, pp. 10-11 e CRISPOLTI 1971, pp. 12-13.

¹⁰⁷ Su tali iniziative, oltre al catalogo *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, cfr. *A ROMA* 2010; *UGO MULAS* 2010; *OMAGGIO A GRAZIELLA LONARDI BUONTEMPO* 2011.

¹⁰⁸ VENTUROLI 1970, pp. 73-74.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Consapevole di quanto le ultime esperienze artistiche fossero ostili al pubblico non specializzato, Maria Russo redasse per Amore mio alcune cartelle ciclostilate da consegnare all'ingresso di Palazzo Ricci. Lì si spiegavano in sintesi intenti, ragioni e opere. Letto in sintonia con gli allestimenti della mostra, oggi quel documento costituisce una testimonianza utile per comprendere quanto i sedici partecipanti scelsero di esporre.

Maria Russo, Guida alle sale di Amore mio, giugno 1970 APM

SIGNIFICATO DELLA MOSTRA

La nostra manifestazione, che forse impropriamente ancora si definisce mostra, intende aprire un nuovo modo di esporre da parte degli artisti che intendono esprimersi in maniera del tutto autonoma e libera dal peso della mercificazione (cioè del mercato dell'opera d'arte) e della mediazione e spiegazione della critica d'arte.

La mostra – continueremo a chiamarla tale, solo per comodità di linguaggio – è denominata *Amore mio*, prima di tutto per evitare di rientrare nella consuetudine della tante mostre contrassegnate dalla giuria che sceglie e premia, e per significare lo spirito della rassegna. Questa si presenta con una formula nuova: gli artisti autoconvocatisi hanno inteso fare la propria autobiografia, svelare le proprie ispirazioni, quegli amori che in qualche modo hanno contribuito alla loro formazione culturale, artistica o morale. Hanno quindi detto ciascuno con il proprio modo di esprimersi artistico la propria storia, esponendo un pensiero.

La manifestazione inoltre ha previsto la presenza della critica, parallelamente alla mostra degli artisti. I critici si sono riuniti in convegno, sollecitati dalla operazione compiuta dalla mostra, svincolati dall'obbligo di 'criticare' i singoli artisti, hanno parlato anche essi della loro posizione nella società moderna, delle loro convinzioni, della formazione della critica d'arte. Anch'essi cioè hanno rivelato i propri 'amori'.

Naturalmente hanno visitato *Amore mio* e ne hanno parlato e ne parleranno: i loro interventi saranno poi riuniti in un libro-catalogo¹⁰⁹, come se anch'essi avessero fatto la loro mostra.

La manifestazione è riuscita a smuovere una situazione a volte dolorosa. L'opera dietro commissione; l'espressione *ad usum delphini*, cioè a secondo delle ricerche di mercato o chiusa in un isolamento assoluto. Il discorso è *storico* ed *esplicativo*.

NÉ QUADRI, NÉ SCULTURE

Le cose esposte non sono né quadri, né sculture, la tendenza a eliminare i confini tra pittura, scultura e successivamente architettura è molto vecchia. Basta pensare alla grandi cattedrali gotiche, in cui architettura e scultura non possono essere separate, in cui la scultura non è decorazione, ma elemento di composizione essenziale per significare la dinamica della tendenza ascensionale della forma, per giocare con la luce, frastagliando gli elementi di base, per manifestare la compenetrazione uomo-Dio nella luce.

Per tornare alla nostra epoca, già dal 1850 si rivelano i primi segni di questa tendenza, con l'avvento della macchina, con il progressivo affermarsi della civiltà industriale, con l'avvento della fotografia e del cinema.

La pittura diventa composizione architettonica e forma composizioni con elementi estranei ai colori ad olio (*collage*, unione di pezzi di legno, di stoffe, che creano una figura o una forma); la

¹⁰⁹ Ma l'iniziativa non trovò seguito [n.d.a.]

scultura si compone di elementi di movimento, e spesso colorati. L'evoluzione è stata graduale, ma decisa e quasi logica. Con la dilatazione dei mezzi di comunicazione, la conoscenza tra uomini è più facile, l'informazione è rapida, per cui l'uomo può far suoi i problemi degli altri uomini, di altre razze, di altre società, l'artista ha abbandonato la posizione di contemplatore distaccato, di appartato poeta, di compositore di piccoli "limitati" brani di natura, di storia o di vita. La sua sensibilità ha avvertito la necessità di esporre la propria opera, di aprirla, mettendola in relazione con il mondo, con lo spazio, con la realtà. Altri elementi sono giunti a modificare la tradizionale conoscenza dell'arte: la tecnologia, la scienza, la psicologia.

L'artista, se veramente tale, non può rimanere al di fuori dei mutamenti della società, né delle acquisizioni scientifiche e tecnologiche: non è mai accaduto, neppure nei periodi così detti classici; in essi le novità nel campo della statica, della dinamica, dell'ottica, della materia prime sono stati immediatamente assorbite dall'artista (architetto, pittore, o scultore), né può perdere i contatti con la realtà in cui vive; ne prende atto, l'accetta o la rifiuta, esprimendo in tal modo una sua concezione del mondo.

Così alcuni, con opere, gesti o azioni, materiale, meccanismi esprimono di volta in volta l'adesione alla società industriale e tecnologica (Colombo, Alviani, Marotta in parte) o il rifiuto per tali manifestazioni in nome di un ritorno alla purezza primaria naturale, essenzialmente umano (Kounellis, Fabro ecc.).

VISITA AI SINGOLI SPAZI

1° Spazio – Mario Ceroli

nato a Castelfrentano (Chieti) il 17/5/1938; risiede a Roma

Lavora il legno traendone delle sagome umane, ripetute in sequenze, quasi a indicare l'umanità spettatrice di eventi, in rapporto con l'ambiente e con la natura (poiché di solito le sue sagome sono mobili, e partecipanti ad un ambiente di cui lo spettatore può divenire partecipe, non solo contemplatore passivo, mutando la posizione dei profili intagliati), inoltre il suo è un lavoro artigianale, semplice, elementare, manifesto soprattutto attraverso il materiale usato nella sua schiettezza. In questo spazio Ceroli ha esposto il legno come elemento primo della sua ispirazione, sul quale egli ha compiuto un primo intervento tagliando i vari tavoloni e disponendoli in tre diverse strutture nello spazio (orizzontale, verticale), con una 'prima' forma organizzata, ripetuta e stratificata.

2° Spazio – Gino Marotta

nato a Campobasso nel 1935, residente a Roma

Lavora il perspex, materiale frutto della civiltà moderna (una resina sintetica sottoprodotto del metano), tagliando con la sega elettrica: con esso compone oggetti che hanno sembianze naturalistiche (fiori, piante, animali, soprattutto l'albero). Usa quel materiale squallido e freddo trasformandolo magicamente in un oggetto lirico e poetico per cercare un rapporto tra la natura e la tecnica, tra la natura vera e l'artificiale. Nella sua stanza pone al centro l'albero, motivo ispiratore della sua poetica e, intorno, vari pannelli, in cui in maniera storica ed esplicativa presenta altri artisti del passato (dai mosaici di S. Isidoro, a Giotto, al Perugino, a Mariotto Albertinelli, al Carpaccio, a Raffaello) cui egli ravvisa un collegamento stilistico.

3° Spazio – Jannis Kounellis

nato al Pireo in Grecia nel 1936 – residente a Roma dal 1958

Kounellis aveva fino a oggi assunto dalla natura il carbone, gli animali, le piante, la lana; qui è giunto a immettere l'uomo nel suo spazio. La sua arte non è rappresentazione di un

oggetto, non è oggetto, non è ricostruzione di qualcosa, sia naturale che artificiale; consiste nel 'gesto', cioè nel compiere una azione, alla ricerca di uno spazio e di un tempo in cui l'uomo non si senta più superiore alla bestia, al carbone, al fuoco, ma sia parte integrale di un mondo lirico senza gerarchie. Nel suo spazio Kounellis ha compiuto un gesto, una azione: presentando se stesso su un catafalco, chiuso in una coperta e con una fiamma ossidrica accesa sotto il piede nudo, in modo che la fiamma bruciasse rivolta verso il pubblico. Di questo gesto in cui l'elemento primo era la sua presenza, oggi rimane la sua "assenza". Occorre pensare alla sua origine greca. La componente più importante del mondo greco è stato sempre il mito; l'aspirazione ad una umanità perfetta, gli elementi naturali come il fuoco, l'acqua, così come l'uomo sono stati mitizzati, pensati come divinità. Le statue umane della classicità policletea e fidiache erano appunto rappresentazioni di un essere ideale. Kounellis invece di rappresentare un mondo ideale, lo presenta nella sua vitalità. Il confine tra l'arte e la vita non c'è più: perché Kounellis immagina la *vita* come *arte*: bella, perfetta, pura.

4° Spazio – Michelangelo Pistoletto
nato a Biella nel 1933 – risiede a Torino

La formula della mostra dava la possibilità a ogni artista di invitare e ospitare nel suo spazio un altro artista, cui riteneva dover riconoscere della affinità e una certa uguaglianza di ispirazione. Così Pistoletto ha citato Vettor Pisani. Pistoletto si ispira a Duchamp (questo il significato del sogno narrato nel catalogo), il principale rappresentante del movimento "dada", apparso nel 1913, riaffermatosi dopo la guerra; movimento dissacratorio verso le belle opere finite, pulito della stanca tradizione artistica. Egli componeva pezzi con oggetti umili: ruote di biciclette, secchi ecc. In modo analogo Pisani, sempre con lo stesso atteggiamento di opposizione all'immagine disegnata, dipinta, o composta, assume i maialini per affermare che la molla della vita è basata sull'istinto di conservazione, sulle necessità più semplici ed elementari e sulla crudeltà della vita in sé, e di coloro che schiavizzano gli altri, aggiogandoli ad un lavoro disumanizzante. L'arte per Pisani non è la zona magica che allontana l'uomo dalla morte, ma è quello che lo sospende, con un gesto, nell'attimo (magari cinico) della similitudine, dell'allusione, quasi a denunciare la limitatezza della coscienza umana.

5° Spazio – Mario Merz
nato a Milano – residente a Torino

Appartiene alla corrente della così detta 'arte povera'. È attento ai fatti esterni, alle esperienze della vita, che assorbe quasi spersonalizzandosi. Il grafico (che segna con altimetrie lo svolgersi della vita, assieme biologico e razionale = numeri) che ha disegnato sul muro, lasciando i due ritratti di una marchesa Ricci, intende presentare gli amori di questa donna, mentre sulla sdraio l'autore o il visitatore si ferma a guardarli, immaginando liberamente quella vita lontana.

6° Spazio – Getulio Alviani
nato a Udine il 5/9/1939 – residente a Udine

Ha operato un tipo di arte cosiddetta 'programmata', i cui effetti ottici sul riguardante (data ad esempio da superfici metalliche, ricevute e divise geometricamente) sono preparati e prestabiliti dall'autore. Qui ha composto un cubo aperto da due lati, che come cubo riportato alle sue premesse geometriche, ma nella sua apertura e con l'iscrizione *Il mio amore è il futuro* intende esprimere il suo proiettarsi nel futuro in quanto progresso significando che l'ispirazione non è nel passato, ma nella creazione, cioè in ciò che verrà.

7° Spazio – Luciano Fabro
nato a Torino nel 1936 – residente a Milano

Affascinato dalla bellezza e dalla prepotente presenza del Palazzo Ricci, Fabro ha voluto rispettare la integrità e la storia. Ne assume la sala ove sono riprodotte le donne della famiglia Ricci e affrescate alcune storie d'amore. La donna è l'elemento centrale della sua attenzione, nel catalogo ha riportato un trattato sui diritti della donna. La voce dell'autore che insistentemente ripete: «Consideratemi responsabile di quanto succede» rappresenta l'unico elemento mosso rispetto all'immobilità statica del Palazzo. Fabro si assume la responsabilità di ogni uomo, quindi della storia del mondo.

8° Spazio – Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi

Gianni Colombo nato a Milano nel 1937 – residente a Milano

Gabriele De Vecchi nato a Milano nel 1938 – residente a Milano

Il loro spazio è frutto di un lavoro collettivo, che dura da anni e di una analoga concezione artistica. Ambedue accolgono la società industriale, basata sul calcolo e sulla razionalità. Hanno sempre usato elementi (macchine e procedimenti tratti dalla tecnologia) strumentalizzandoli, usandone come mezzi per la composizione di oggetti in movimento (programmando un certo numero di possibilità di movimento), avvertendo la necessità di non fissare immagini o forme, assoluti poiché il mondo contemporaneo (sotto la spinta della scienza e della macchina) subisce continue modificazioni e a breve scadenza. In questo ambiente, usando della macchina tra le possibilità di fare delle immagini (la diapositiva), hanno fatto scorrere, tenendo sempre la successione del tempo, riproduzioni di opere d'arte e di artisti del passato (Giotto, Piero della Francesca ecc.) contaminandole con la propria immagine, quasi per poter ricostruire la propria biografia, con i soli elementi ottici. Dicono: Colombo «L'esperienza ci lascia una sola vita, il *metodo*». De Vecchi «Tutte le cose devono essere fatte con metodo».

9° Spazio – Cesare Tacchi

nato a Roma il 19/8/1940 – residente a Roma

Il cuore di Tacchi rappresenta l'energia vitale. È moltiplicato: diventano tanti cuori, di ogni dimensione di varia materia, abbandonati qua e là, quasi fiori di un giardino, ironizzati (cuori con l'elica). La disposizione degli oggetti: i cuori nella bacheca come in una cassa funebre, altri abbandonati qui e là, il monumento a se stesso, come un busto celebrativo, compongono l'epigrafe dell'artista, che individua in sé ogni motivo ispirativo.

10° Spazio – Carlo Alfano

nato a Napoli nel 1932 – residente a Napoli

Per anni l'artista ha operato con elementi geometrici tratti dalla prospettiva. In questo spazio ha compiuto una duplice operazione. 1°) ha dichiarato che la prospettiva è ormai finita, è elemento chiuso. La morte della prospettiva ha sottolineato l'avvento di un altro tipo di civiltà e di ideologia cioè la civiltà industriale, una concezione di apertura ad istanze sociali, la ricerca di un dialogo aperto e continuo, una tensione verso il futuro, nell'aspirazione ad un miglioramento di condizioni economiche, morali e sociali. La prospettiva era il simbolo della civiltà, basato su teorie ferme, assolute, teorie dettate dalla ragione e non verificate sulla esperienza storica e scientifica. Nell'arte la rottura dei limiti fissi della prospettiva (già iniziata con gli impressionisti) ha significato che l'artista ha sentito altre sollecitazioni. 2°) La seconda consiste nel presentare un contenitore d'acqua dove avviene una azione, proiettata poi nell'angolo. La realtà è duplice: l'azione e la sua deformazione. Rispetto alla fissità della prospettiva, anche se manipolata, la ripresa di un elemento naturale come l'acqua e il suo riflesso, ha un notevole significato. Ritorna l'elemento naturale, che significa movimento, azione storica, e nello stesso tempo intervento dell'uomo artista, che programma, con ordine e precisione tale fatto.

11° Spazio – Mario Nanni

nato a Castellina in Chianti (Siena) – residente a Bologna

Ha composto delle carte topografiche della città (simbolo del mondo) di cui l'artista percorre le vie, i cui nomi sono quelli dei suoi ispiratori (tra cui Boccioni, il principale rappresentante del futurismo, movimento italiano dei primi del Novecento, che esaltava l'era della macchina e della velocità), e vi ha inserito anche quelli dei partecipanti alla mostra, che evidentemente sono andati a far parte della sua esperienza ispirativa. Il visitatore è inserito direttamente nella planimetria, a sentirne i percorsi e a creare anch'egli dei centri di attrazione. Le molle con il peso d'acciaio (il richiamo a Solingen, per il suo lavoro generalmente su metalli industriali), hanno funzione riunificatrice delle componenti varie, con elementi elastici, come le molle, quindi non assoluti e rigidi, come non definiti sono i motivi ispiratori di Nanni.

12° Spazio – Renato Mambor

nato nel 1936 – residente a Roma

Molto chiaro il richiamo di Mambor all'infanzia: i banchi, le scritte su di essi, il monopattino. Tutto però è reso gigantesco, perdendo perciò la sua dimensione reale, poiché quel tempo è ormai lontano, irraggiungibile, irrecuperabile. Una sottile vena di malinconia aleggia sul discorso di Mambor: l'infanzia resta l'amore perduto, e anche il motivo primo dell'artista Mambor.

13° Spazio – Paolo Scheggi

nato a Firenze nel 1940 – risiede a Milano

Fino a questo momento ha seguito le vie della razionalità pura, che in arte si esprimono negli elementi primari della geometria (cubo, triangolo, sfera ecc.). Nel suo spazio dichiara tali amori ponendoli però in una sorta di cimitero, asserendo che occorre procedere oltre. Le note della marcia funebre di Chopin sottolineano, con una certa insistenza sottile e ironica tali affermazioni. Evidentemente Scheggi, pur decretando la morte della geometria, le eleva un monumento funebre di primo piano, sempre con il suo stile preciso, perentorio, essenziale.

14° Spazio – Maurizio Nannucci

nato a Firenze nel 1939 – residente a Firenze

Ha scritto con il neon i nomi di altri artisti: Fontana, Albers ecc. citando fedelmente i propri amori. L'accezione però di questi nomi su una fredda superficie colorata, danno la sensazione di una sorta di stimolo (come le pulsazioni del cuore) che hanno prodotto nell'autore.

15° Spazio – Fabio Mauri

nato nel 1926 a Roma – residente a Roma

Amore e morte sono gli elementi dello spazio di Mauri. La morte (che egli riprende dal trionfo della morte, affreschi dell'Orcagna, dal Camposanto di Pisa) sono riprodotti con un metodo nuovo del *silkscreen* su tela, cioè con una tecnica di riproduzione industriale. Il suo intervento sta nei tagli operati sull'affresco, nella scelta di alcune parti in rilievo dilatate come il 'diavolo e il coniglio'. Vuol forse esorcizzare la morte. Questi significati vengono espressi con uno stile impeccabile, raffinato, lirico dopo un lavoro minuzioso, attento, calcolato (vedi la relazione tra i colori, l'accostamento, le sfumature, le figure tagliate in rilievo, la luce liberamente mossa dal visitatore).

APPARATO FIGURATIVO



Fig. 1: Il manifesto della mostra *Amore mio*



Fig. 2: Il giorno dell'inaugurazione: da sinistra si riconoscono tra gli altri Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, Gino Marotta e Palma Bucarelli. Foto di anonimo, courtesy Gino Marotta



Fig. 3: Il cortile di Palazzo Ricci popolato dagli artisti, con l'allestimento di Piero Sartogo. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 4: La sala di Carlo Alfano. Foto inedita di Claudio Abate

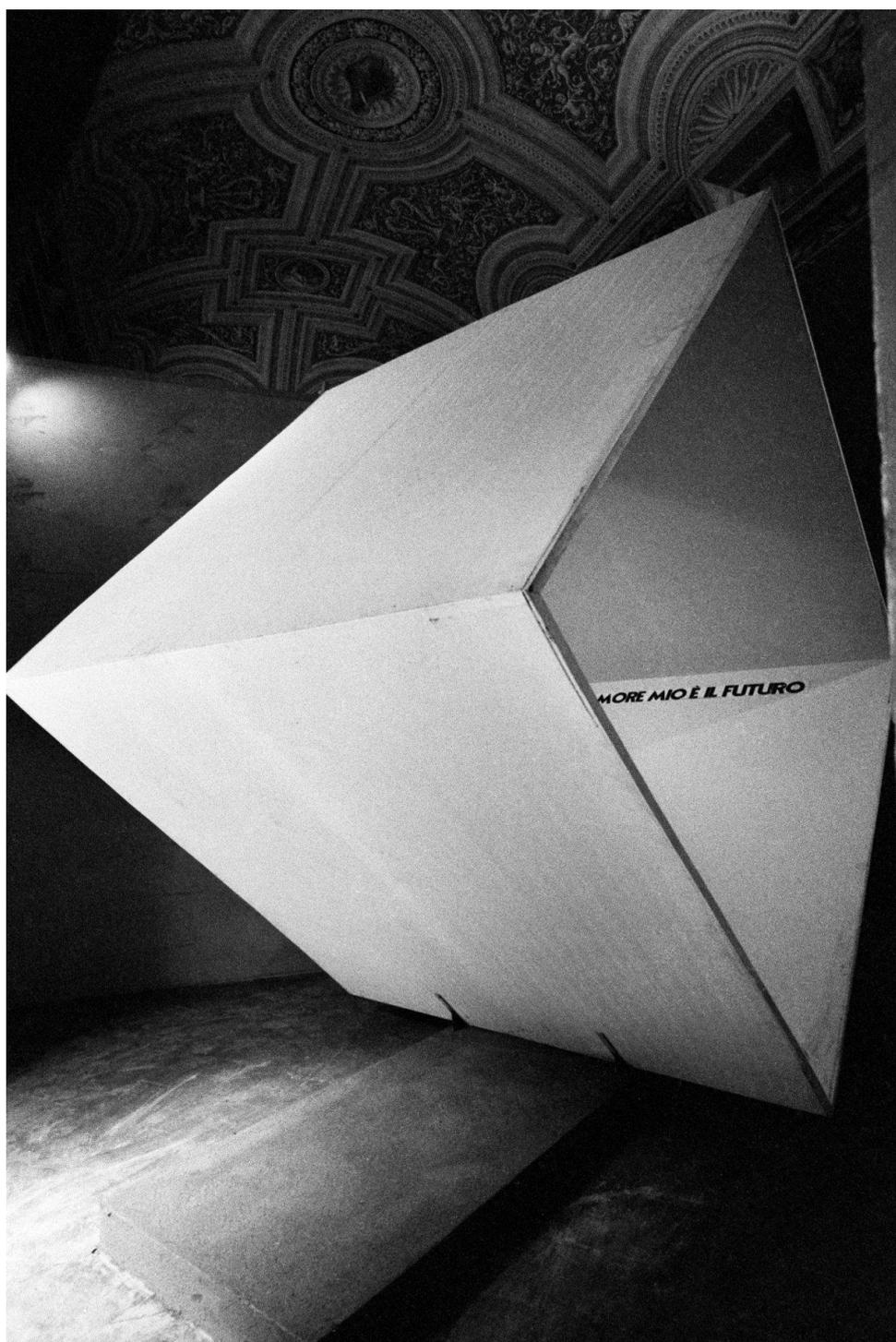


Fig. 5: Getulio Alviani, *L'amore mio è il futuro*. Foto inedita di Claudio Abate

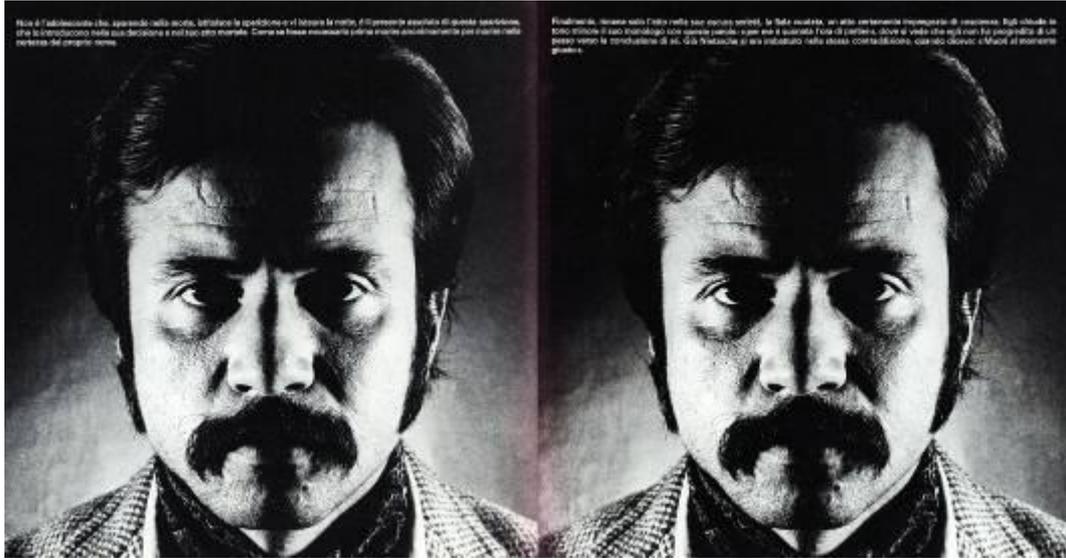


Fig. 6: Due delle otto pagine riservate in catalogo ad Achille Bonito Oliva, corredate da frasi di Maurice Blanchot. Foto di Ugo Mulas



Fig. 7: La sala di Mario Ceroli.
Foto di anonimo tratta dal catalogo di *Vitalità del negativo*, Centro Di 1970

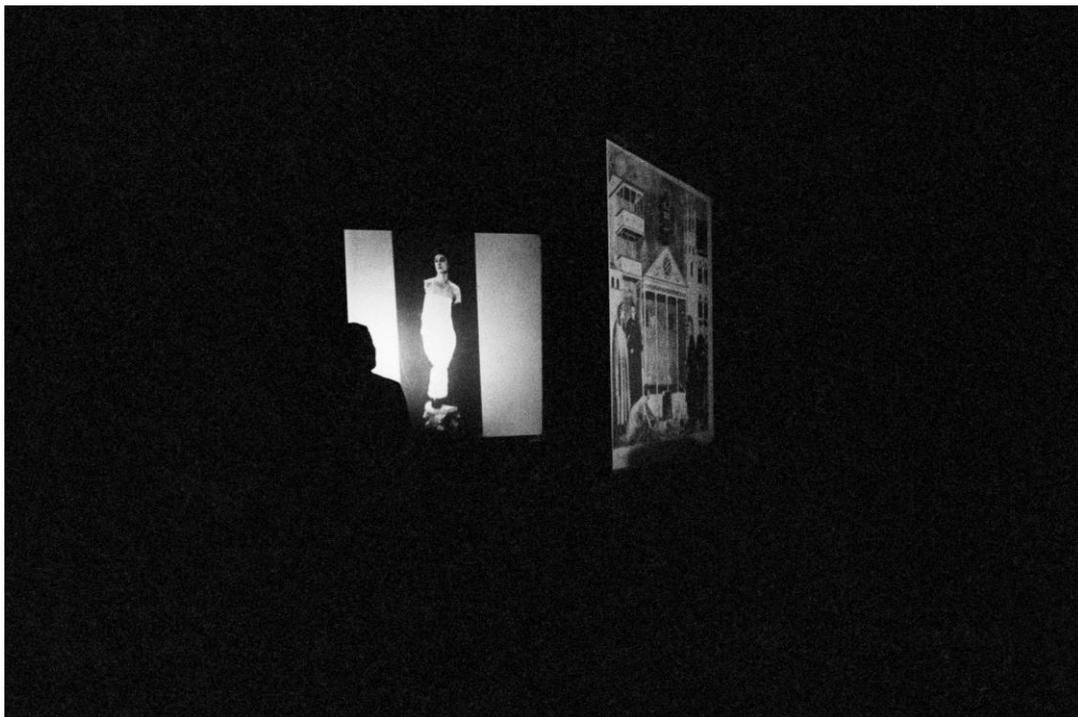


Fig. 8: La sala di Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 9: L'altoparlante collocato da Luciano Fabro nella sua stanza.
Foto di anonimo tratta da *Fabro*, Allemandi 1988



Fig. 10: La sala di Jannis Kounellis, con Palma Bucarelli. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 11: La sala di Renato Mambor. Foto inedita di Claudio Abate

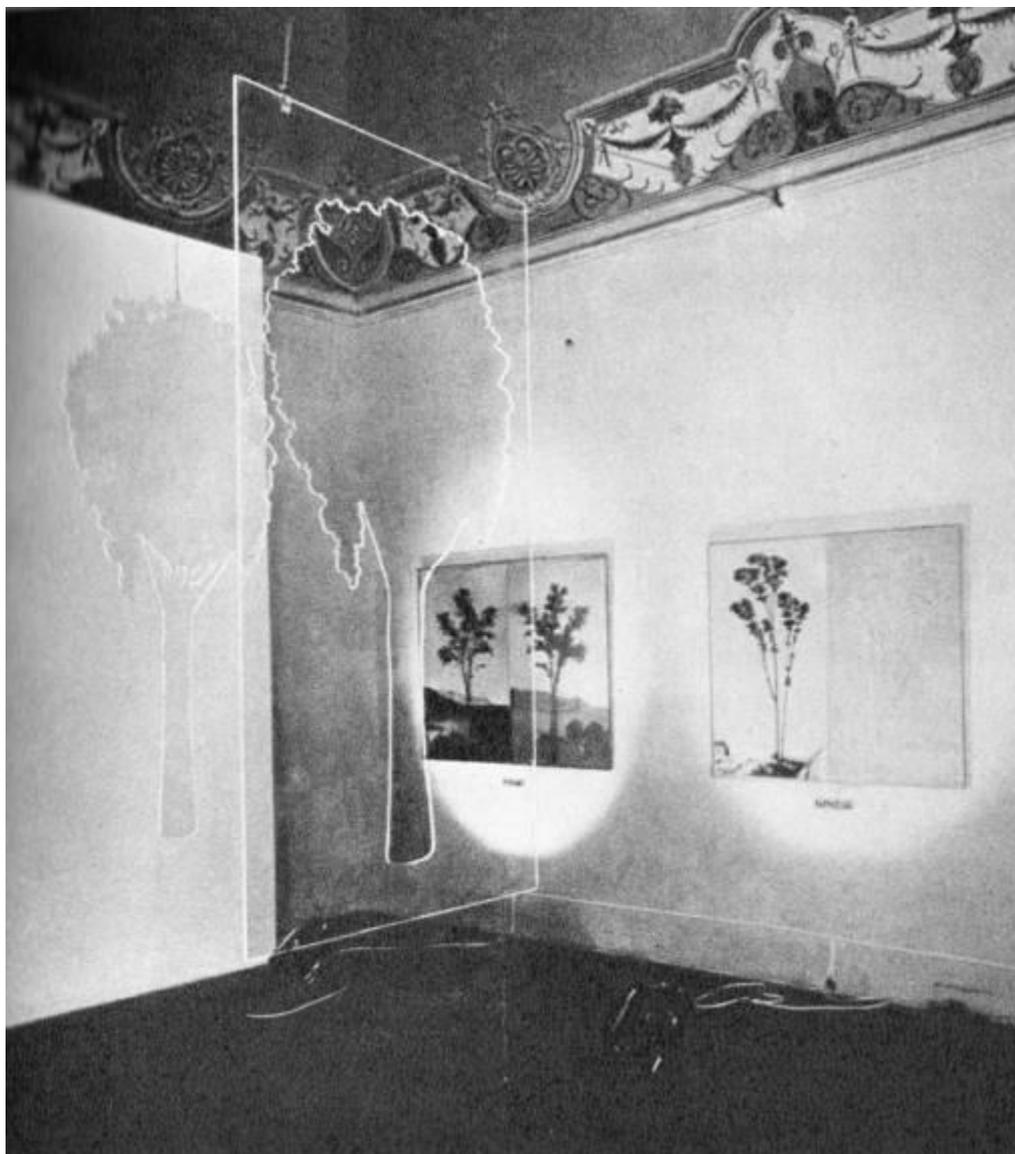


Fig. 12: La sala di Gino Marotta. Foto di anonimo tratta da «Nac», n. 1, ottobre 1970



Fig. 13: La sala di Fabio Mauri. Foto inedita di Claudio Abate

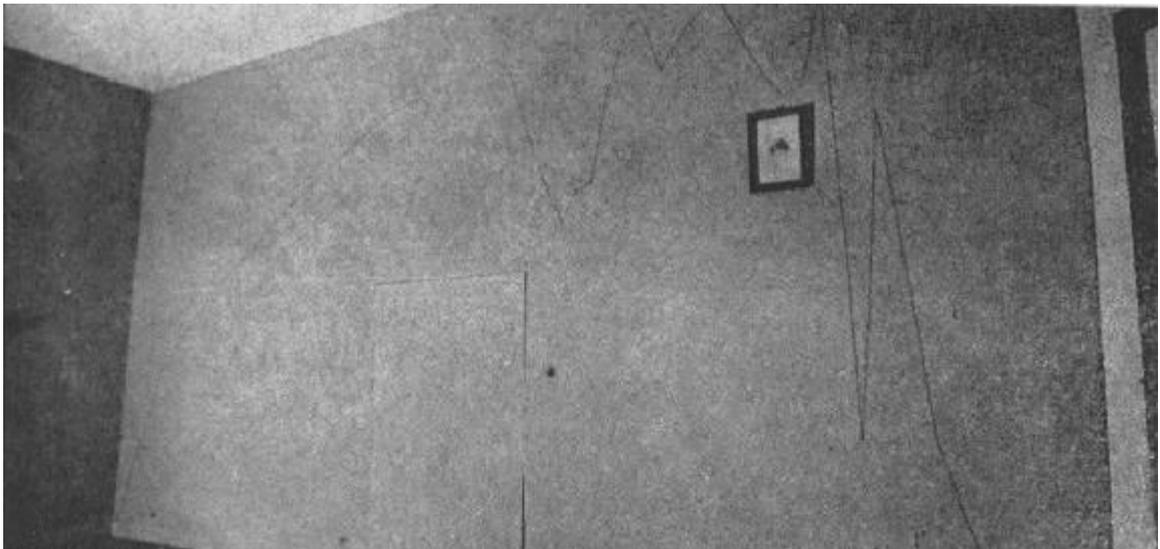


Fig. 14: La sala di Mario Merz. Foto di anonimo tratta da «Marcatré», nn. 58-60, 1970

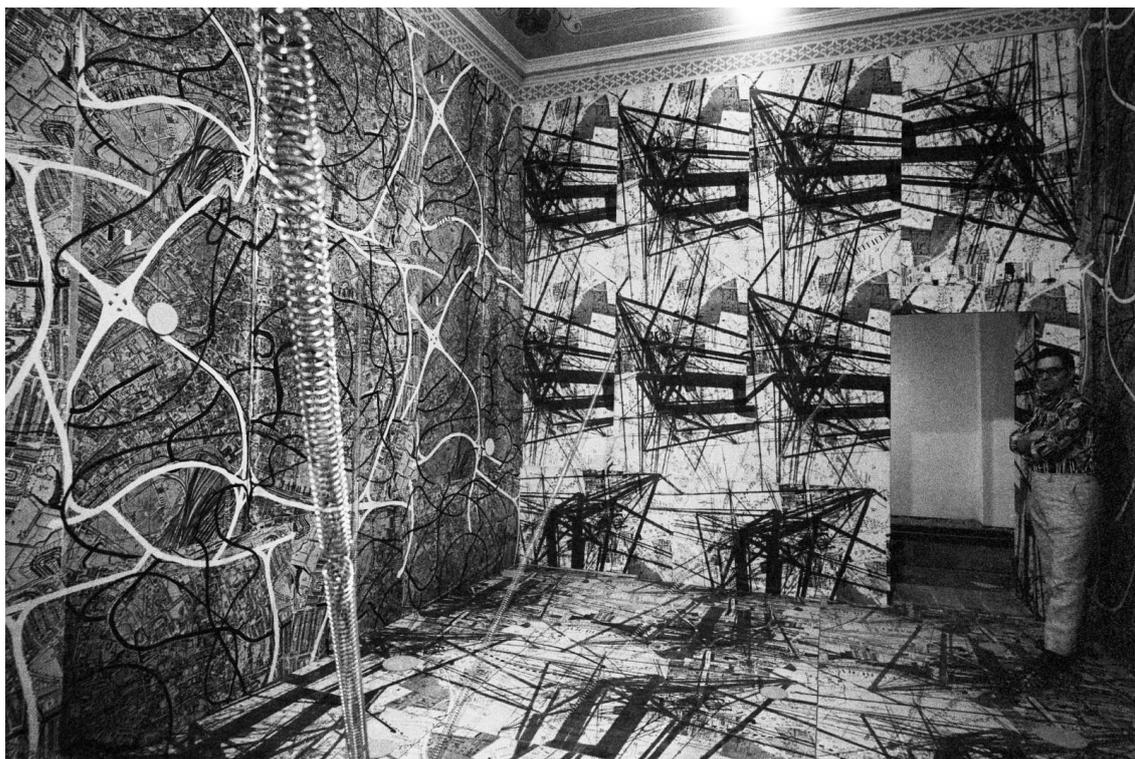


Fig. 15: Mario Nanni nella sua sala. Foto inedita di Claudio Abate

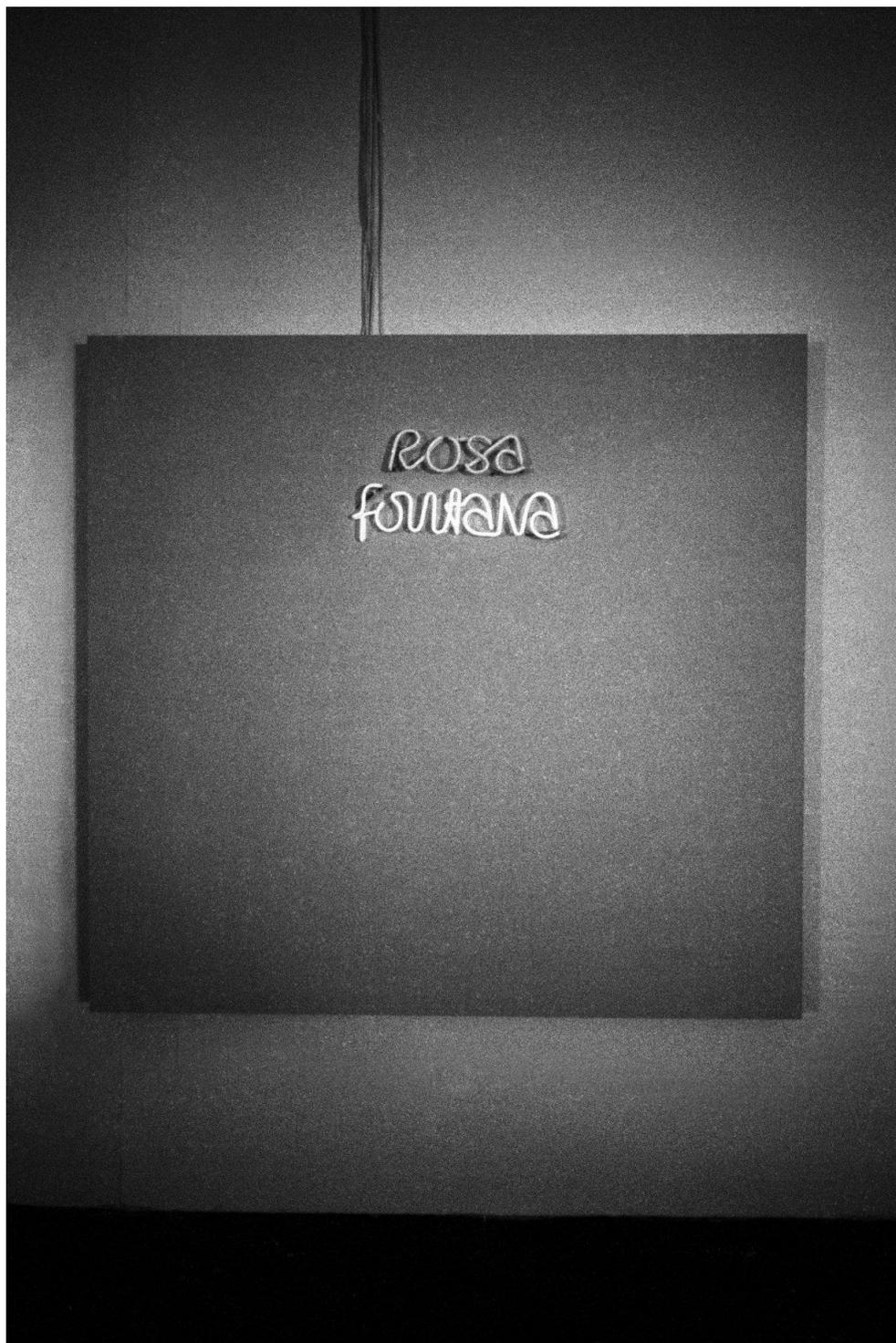


Fig. 16: Maurizio Nannucci, *Rosa-Fontana*. Foto inedita di Claudio Abate

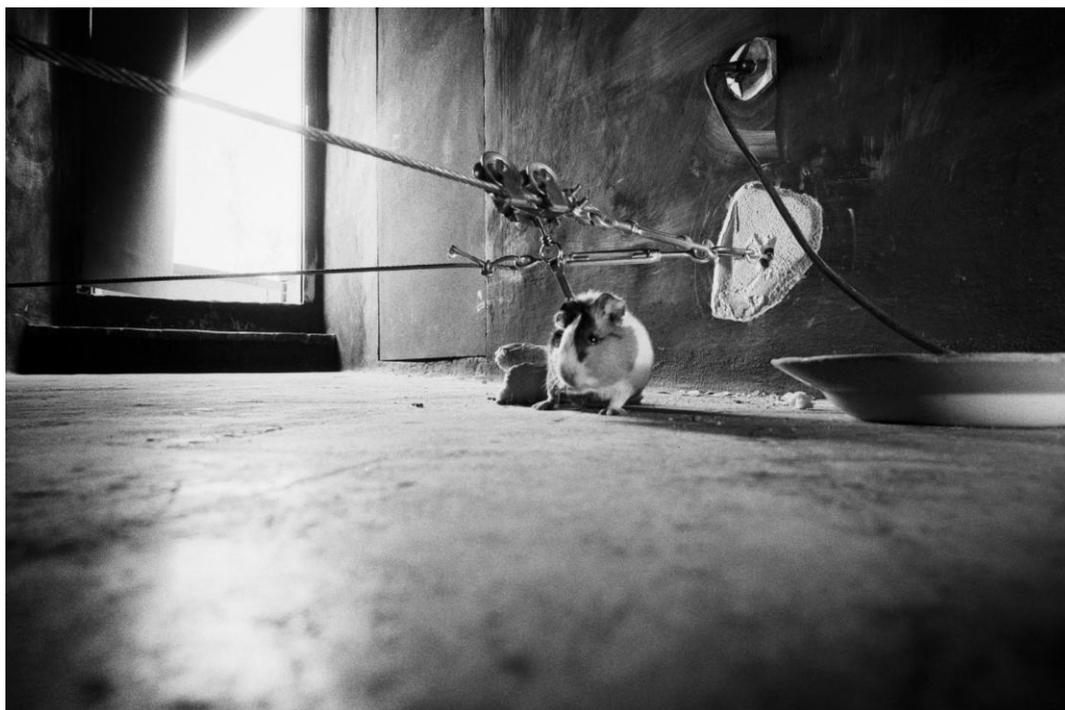


Fig. 17: La sala di Vettor Pisani. Foto inedita di Claudio Abate

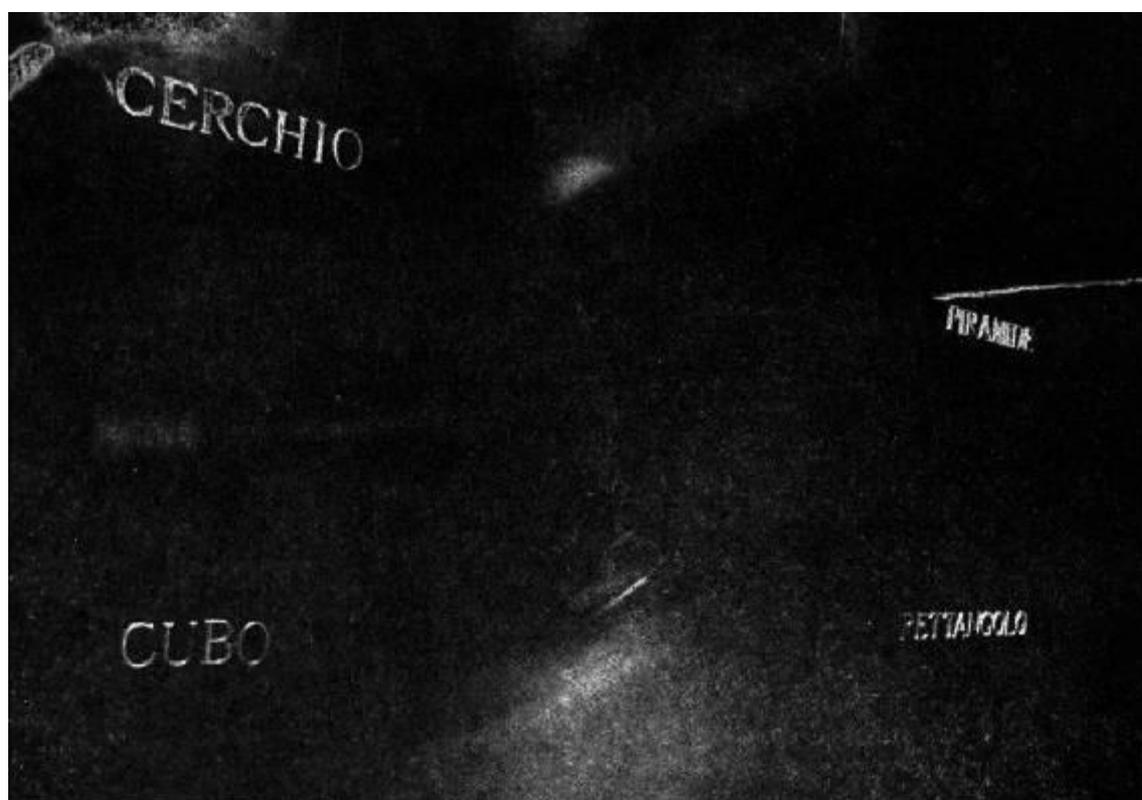


Fig. 18: Paolo Scheggi, *Il funerale della geometria*. Foto di anonimo tratta da «Marcatrè», nn. 58-60, 1970



Fig. 19: La sala di Cesare Tacchi, con Palma Bucarelli. Foto inedita di Claudio Abate

BIBLIOGRAFIA

A ROMA 2010

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

ALBERRO 2011

A. ALBERRO, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano 2011.

ALBERRO – STIMSON 2009

A. ALBERRO, B. STIMSON, *Institutional Critique, An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge 2009.

AMORE MIO 1970

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

ARÉS 1978

P. ARÉS, *Storia della morte in occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano 1978.

ARGAN 1968a

G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, Firenze, 1968.

ARGAN 1968b

G.C. ARGAN, *Canova e il neoclassicismo*, «Cartabianca», n. 1, marzo 1968, pp. 30-32.

ARGAN 1969

G.C. ARGAN, *Antonio Canova, dispense dell'anno accademico 1968-1969*, Roma 1969.

ARGAN 1970a

G.C. ARGAN, *Da Bramante a Canova*, Roma 1970.

ARGAN 1970b

G.C. ARGAN, *Studi sul neoclassico*, «Storia dell'arte», nn. 7-8, 1970, pp. 249-268.

ARIA CONDIZIONATA 1969

Aria condizionata, «L'Espresso-colore», n. 21, 25 maggio 1969, p. 45.

BARILLI 1970

R. BARILLI, *Coincidenza di opposti*, in *GENNAIO 70* 1970, pp. 11-14.

BARILLI 1973

R. BARILLI, *Che arte farà*, «Nac», n. 12, dicembre 1973, p. 2.

BAROCCO E DINTORNI 2000

Barocco e dintorni. Bio-bibliografia di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Libri, articoli, conferenze, convegni, recensioni, incarichi e attività, in *PITTURA BAROCCA ROMANA* 2000, pp. 161-169.

BLANCHOT 1967

M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino 1967.

BOATTO 1967

A. BOATTO, *Pop art in USA*, Milano 1967.

BOATTO 1970a

A. BOATTO, *Dalla "simulazione" alla realtà*, «Che fare», nn. 6-7, primavera 1970, p. 146.

BOATTO 1970b

A. BOATTO, *Pistoletto. Dentro/fuori lo specchio*, Roma 1970.

BOATTO 1970c

A. BOATTO, «a» *DUCHAMP / «a²» PISANI*, in *VETTOR PISANI* 1970, pp. 17-18.

BOATTO 1973a

A. BOATTO, *L'immaginario in Pascali e in Kounellis*, «Qui arte contemporanea», n. 12, novembre 1973, pp. 47-54.

BOATTO 1973b

A. BOATTO, *L'immaginario e la messa a morte*, «Data», n. 10, inverno 1973, pp. 46-49.

BOATTO 1974

A. BOATTO, *Ghenos, Eros e Thanatos*, Bologna 1974.

BOATTO 1975

A. BOATTO, *Il ritorno dell'assedio*, «Data», n. 19, novembre-dicembre 1975, pp. 54-56.

BOATTO 1977

A. BOATTO, *Cerimoniali di messa a morte interrotta*, Roma 1977.

BONITO OLIVA 1967

A. BONITO OLIVA, *Made in Mater*, Bologna 1967.

BONITO OLIVA 1968

A. BONITO OLIVA, *Fictions poems*, Napoli 1968.

BONITO OLIVA 1969

A. BONITO OLIVA, *America antiforma: un viaggio negli Stati Uniti d'America nell'estate 1969*, «Domus», n. 478, settembre 1969, p. 56.

BONITO OLIVA 1970a

A. BONITO OLIVA, *Amore mio: i segni della presenza*, «Domus», n. 490, settembre 1970, p. 46.

BONITO OLIVA 1970b

A. BONITO OLIVA, *Comportamento estetico e comunità concentrata*, «Marcatrè», n. 56, senza data [ma inizio 1970], pp. 72-73.

BONITO OLIVA 1970c

A. BONITO OLIVA, *Amore mio*, «In», n. 1, settembre-ottobre 1970, p. 96.

BONITO OLIVA 1970d

A. BONITO OLIVA, *Vitalità del negativo*, in *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, pp. n.n.

BONITO OLIVA 1971

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

BONITO OLIVA 1976

A. BONITO OLIVA, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano 1976.

CALVESI 1968

M. CALVESI, *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, «Cartabianca», n. 2, maggio 1968, pp. 2-5.

CALVESI 1970a

M. CALVESI, *Agli espositori, al pubblico, ai colleghi critici*, in *GENNAIO 70* 1970, pp. 22-23.

CALVESI 1970b

M. CALVESI, *Arte e critica di Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, pp. 15-16.

CALVESI 1971

M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Bari-Roma 1971 (seconda edizione).

CALVESI [1972] 1978

M. CALVESI, *Ripetizione e modifica (didattica dell'immortalità)*, in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano 1978, pp. 186-189.

CALVESI 2007

M. CALVESI, *Marotta*, Cinisello Balsamo 2007.

CELANT 1969a

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

CELANT 1969b

G. CELANT *Per una critica acritica*, «Casabella», n. 343, dicembre 1969, pp. 42-44.

CELANT 1971a

G. CELANT, *Sorella morte*, «Domus», n. 497, aprile 1971, pp. 52-54.

CELANT 1971b

G. CELANT, *Information Documentation Archives*, «Nac», n. 5, maggio 1971, p. 5.

CELANT 1974

G. CELANT, *Senza titolo/1974*, Roma 1974.

CELANT 1988

G. CELANT, *1968 un'arte povera, un'arte critica, un'arte iconoclasta 1984*, in G. Celant, *Arte dall'Italia*, Milano 1988, pp. 95-105.

CELANT 2008

G. CELANT, *Tornado americano. Arte al potere, 1949-2008*, Milano 2008.

CELANT 2011

G. CELANT, *Arte povera. Storia e storie*, Milano 2011.

COMMUNITY ART 2011

Community Art. The Politics of trespassing, a cura di P. De Bruyne e P. Gillen, Amsterdam 2011.

CONTE 2010

L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano 2010.

CONTINUITÀ 2002

Continuità. Arte in Toscana 1945-2000, Catalogo della mostra, a cura di A. Boatto, Firenze 2002.

CRISPOLTI 1971

E. CRISPOLTI, *Il 'Salon' dell'avanguardia. Vitalità del negativo a Roma*, «Nac», n. 2, febbraio 1971, pp. 12-13.

DA FONTANA A YVERAL 2008

Da Fontana a Yveral. Arte gestaltica nella collezione della pinacoteca di Verucchio, Catalogo della mostra, a cura di L. Cesari, Verucchio 2008.

DA LA SALITA DI ROMA 1970

Da la Salita di Roma, «Bolaffi Arte», n. 3, ottobre 1970, p. 88.

DANTINI 2011

M. DANTINI, «Per una critica acritica». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, «Tecla. Rivista di temi di lettere e critica artistica», n. 4, 22 dicembre 2011, pp. 116-131.

D'ALESSANDRO 2003

R. D'ALESSANDRO, *La teoria critica in Italia. Letture italiane della Scuola di Francoforte*, Roma 2003.

DIACONO 1970

M. DIACONO, *Materia-destruttura*, «Collage», n. 9, dicembre 1970, pp. 6-21 [ma scritto tra New York e Berkeley tra il luglio-agosto 1969].

DISCH 2009

M. DISCH, *Giulio Paolini, catalogo ragionato, tomo primo 1960-1982*, Milano 2009.

DOVE VA L'ARTE? 1973

Dove va l'arte?, numero monografico, «I problemi di Ulisse», novembre 1973.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FERRETTI 1970

G.C. FERRETTI, *L'autocritica dell'intellettuale*, Padova 1970.

GENNAIO 70 1970

Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, Bologna 1970.

GINO MAROTTA 1973

Gino Marotta, *Amore amore*, Catalogo della mostra, a cura di F. Russoli, Milano 1973.

GLI IRRIPETIBILI ANNI '60 2011

Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano 2011.

IL 1950. PREMI ED ESPOSIZIONI 2000

Il 1950. Premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra. XX Premio Nazionale Arti visive città di Gallarate, Catalogo della mostra, a cura di E. Zanella, Gavirate 2000.

IL "MANA" DI NANCY MAROTTA 1996

Il "Mana" di Nancy Marotta. 1968-1978: dieci anni di attività della Galleria "Mana Art Market" a Roma, Catalogo della mostra, a cura di S. Marotta e A. Orsini, Roma 1996.

INCONTRI CON LA GIOVANE CRITICA 1969

Incontri con la giovane critica, Achille Bonito Oliva, «Flash Art», n. 13, luglio 1969, p. n.n.

INFORMATION 1970

Information, Catalogo della mostra, a cura di K.L. McShine, New York, 1970.

KOSUTH [1969] 1972

J. KOSUTH, *Art after Philosophy*, «Data», n. 3, aprile 1972, pp. 39-47 (edizione originale in «Art International», ottobre-dicembre 1969).

L'ARTE, DOMANI 1972

L'Arte, domani, numero monografico, a cura di M. Volpi, «Futuribili», gennaio-febbraio 1972.

L'ARTE E IL SISTEMA DELL'ARTE 1974

L'arte e il sistema dell'arte. Incontro con Achille Bonito Oliva, a cura di E. Gualazzi, G. Marussi, «Le Arti», nn. 11-12, novembre-dicembre 1974, pp. 2-12.

LAUDANI 2010

R. LAUDANI, *Disobbedienza*, Bologna 2010.

LISTA 2011

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

LO SPAZIO DELL'IMMAGINE 2009

Lo spazio dell'immagine e il suo tempo, Catalogo della mostra, a cura di I. Tomassoni, Milano 2009.

LONZI 1968

C. LONZI, *Notizie da New York*, «L'Approdo letterario», n. 41, gennaio-marzo 1968, pp. 146-150.

LONZI 1969

C. LONZI, *Autoritratto*, Bari 1969.

MARCUSE 1968

H. MARCUSE, *Eros e civiltà. Con una nuova prefazione dell'autore*, Torino 1968.

MAROTTA 1965

G. MAROTTA, *Koan: 12 litografie, una storia d'amore dedicata a Nancy*, Milano 1965.

MAROTTA 1971

G. MAROTTA, *Amore amore*, Pollenza 1971.

MASSARI 1970

G. MASSARI, *Amore mio, una mostra*, «Il Mondo», 12 luglio 1970, p. 23.

MENNA 1969

F. MENNA, *Un'arte di entusiasmo*, in *Arte povera più azioni povere*, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Salerno 1969, pp. 85-88.

MENNA 1970a

F. MENNA, *Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il "amore" segreto*, «Il Mattino», 6 agosto 1970, p. 11.

MENNA 1970b

F. MENNA *Rilettura del Surrealismo*, «Storia dell'arte», nn. 7-8, 1970, pp. 267-275.

MENNA 1970c

F. MENNA, *Ciò che trovo in Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, p. 11.

MESSINA 2009

M.G. MESSINA, *Modi italiani di critica istituzionale*, in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Atti del convegno internazionale (Roma 3-4 aprile 2009), a cura di S. Chiodi, Firenze 2009, pp. 133-143.

MICCINI 1972

E. MICCINI, *Poesia e/o Poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia-Firenze 1972.

MONFERRINI 2004

A. MONFERRINI, *I contributi di Maurizio Calvesi all'arte contemporanea*, in *Sul carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. Valeri, Roma 2004, pp. 267-274.

MOSTRA DELLA CRITICA 1962

Mostra della critica d'arte italiana 1961, Catalogo della mostra, a cura di P.C. Santini, Roma 1962.

NATALI 1970

A. NATALI, *A Montepulciano, Amore mio*, «Nac», n. 1, ottobre 1970, p. 14.

OMAGGIO A GRAZIELLA LONARDI BUONTEMPO 2011

Omaggio a Graziella Lonardi Buontempo. Tutta la vita per l'arte, Catalogo della mostra, a cura degli Incontri Internazionali d'Arte, Roma 2011.

PALAZZOLI 1968

D. PALAZZOLI, *Visual art, The American ponderatio*, «Bit», n. 2, maggio 1968, pp. 9-17.

PANVINI 2009

G. PANVINI, *Ordine nero, guerriglia rossa. Violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Torino 2009.

PITTURA BAROCCA ROMANA 2000

Pittura barocca romana. Dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo. La collezione Fagiolo, Catalogo della mostra, a cura di E. Gigli, Milano 2000.

PISTOLETTO 1970

M. PISTOLETTO, *L'uomo nero, il lato insopportabile*, Salerno 1970.

PRANDSTRALLER 1974

G.P. PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Venezia-Padova 1974.

RADI 2009

L. RADI, "Lo Spazio dell'immagine" a Foligno (1967), in *LO SPAZIO DELL'IMMAGINE* 2009, pp. 51-79.

ROBERTO – MUNDICI – FARANO 2005

M.T. ROBERTO, M.C. MUNDICI, M. FARANO, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, Torino 2005.

ROMA ANNI '60 1990

Roma anni '60. Al di là della pittura, Catalogo della mostra, a cura di R. Siligato, Roma 1990.

ROMA IN MOSTRA 1995

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

ROSENKRANZ 2010

M. ROSENKRANZ, *Maria Russo*, in *RUSSO* 2010, pp. 143-145.

RUSSO 1970

M. RUSSO, *Due personali di Marotta, nella speranza di una mostra nella nostra città*, «L'Araldo Poliziano», 8 marzo 1970, p. 15.

RUSSO 2010

M. RUSSO, *Andrea Pozzo a Montepulciano*, Montepulciano 2010.

SIMONETTI 1971

G.E. SIMONETTI, *Ma l'amor mio non muore. Origini, documenti, strategie della "cultura alternativa" e dell'"underground" in Italia*, Roma 1971.

SINISGALLI 1970

L. SINISGALLI, *Gino Marotta, enfant terrible*, «Corriere della sera», 10 maggio 1970, p. 12.

SINISI 1970

S. SINISI, *Montepulciano: itinerari per una esperienza soggettiva*, «Marcatrè», nn. 58-60, senza data [ma fine 1970], pp. 152-165.

STUDI SUL SURREALISMO 1976

Studi sul surrealismo, Atti del convegno di studi (Salerno, Università degli Studi, 1972-1973), a cura di F. Menna, Roma 1976.

SUL FUTURO DELL'ARTE 1972a

Sul futuro dell'arte, tavola rotonda con R. Barilli, V. Fagone, M. Volpi, «Nac», n. 5, maggio 1972, pp. 5-8.

SUL FUTURO DELL'ARTE 1972b

Sul futuro dell'arte, a cura di E.F. Fry, Milano 1972.

TAZZI 1970

P.L. TAZZI *La Dieta di Montepulciano*, «Nac», n. 2, novembre 1970, pp. 6-7.

TRINI 1971a

T. TRINI, *Neoclassico in bianco e nero, con note estese al neo concettuale*, «Domus», n. 495, febbraio 1971, pp. 52-54.

TRINI 1971b

T. TRINI, *Note sullo spettatore*, «Data», n. 1, settembre 1971, p. 82.

UGO MULAS 2008

Ugo Mulas. La scena dell'arte, Catalogo della mostra, a cura di G. Sergio, Milano 2008.

UGO MULAS 2010

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

VAGHEGGI 2006

P. VAGHEGGI, *I contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano 2006, pp. 9-24.

VENTRONE 2012

A. VENTRONE, *"Vogliamo tutto". Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Bari-Roma 2012.

VENTUROLI 1970

M. VENTUROLI, *La guerra delle mostre*, «Bolaffi Arte», n. 3, ottobre 1970, pp. 73-74.

VERGINE 1970

L. VERGINE, *Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti*, «Metro», nn. 16-17, agosto 1970, pp. 237-239.

VERGINE 1974

L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. La "body-art" e altre storie simili*, Milano 1974.

VERZOTTI 2010

G. VERZOTTI, *In pura perdita. Strategie di opposizione all'opera oggetto*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di S. Chiodi e A. Mattiolo, Milano 2010, pp. 391-407.

VETTOR PISANI 1970

Vettor Pisani, Catalogo della mostra, Roma 1970.

VINCA MASINI 1970

L. VINCA MASINI, *Amore mio a Montepulciano*, «Gala International», n. 43, settembre 1970, p. 48.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

Vitalità del negativo, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VIVALDI 1971

C. VIVALDI, *Il sacrario del negativo. Vitalità del negativo a Roma*, «Nac», n. 2, febbraio 1971, pp. 10-11.

VOLPI 1969

M. VOLPI, *Arte dopo il 1945, USA*, Bologna 1969.

ZEVI 2006

A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino 2006, pp. 423-424.

FILMOGRAFIA

AMORE MIO. ARTE A MONTEPULCIANO 1970

Amore mio. Arte a Montepulciano, Documentario Rai, a cura di E. Flaiano e P.P. Ruggerini, 1970 (durata 16').

ABSTRACT

Tenutasi a Montepulciano nell'estate 1970, *Amore mio* fu una mostra d'avanguardia tra le più importanti della stagione. Fu, soprattutto, un evento di snodo: riassunse le rivendicazioni seguite alla mobilitazione sessantottesca e anticipò alcuni temi visivi del nuovo decennio. Il convegno della critica tenutosi all'indomani dell'inaugurazione, inoltre, palesò la ridefinizione in corso in materia di approcci e orientamenti. Servendosi di inediti documenti di prima mano e di un altrettanto originale corredo fotografico, l'articolo prova per la prima volta a ricostruire genesi, ruoli e ragioni di tale vicenda.

Amore mio was an important Italian exhibition held in Montepulciano in the summer 1970. It was a pivotal art show because it summarized the main artistic claims of the 1968 protest and anticipated many issues later expressed during the course of the decade. Furthermore, the congress organized the following day of the exhibition opening, gave voice to the new orientation of the Italian art critic. With unpublished documents and photographs, this issue analyzes the historical relevance of that event, focusing its genesis and role in the Italian artistic panorama of the time.