**Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici (DISTU)**

**Corso di Dottorato di Ricerca in**

Scienze storiche e dei beni culturali - **XXX Ciclo**

# ARTE CONTEMPORANEA E CENTRI STORICI NELL'ITALIA DEGLI ANNI '60 E '70. UN VENTENNIO DI ESPERIENZE OLTRE I LUOGHI DEPUTATI

(**s.s.d. L-ART/03**)

**Tesi di dottorato di**:
Dott.ssa Alessia Mammino

**Coordinatore del corso**
Prof.ssa Catia Papa

**Tutore**
Prof.ssa Elisabetta Cristallini

**A.A. 2016/17**

*A mia madre*

# Ringraziamenti

Desidero ringraziare la prof.ssa Elisabetta Cristallini, tutor di questo lavoro, e tutto il collegio docenti del dottorato in Scienze storiche e dei beni culturali, nell'ambito del quale la ricerca è maturata.
Un ringraziamento particolare va agli artisti che mi hanno generosamente dedicato il loro tempo fornendomi preziose testimonianze e materiali: Nicola Carrino, Sergio Borghesi, Ugo La Pietra, Paolo Masi e Giuliano Collina.
Ringrazio la mia famiglia per il costante, amorevole supporto. Per il sincero e continuo confronto durante i tre anni di corso sono grata ai colleghi Elisa Spinelli, Cristina Carlini e Antonio Buttiglione.

# INDICE

**INTRODUZIONE** 5

**CAPITOLO I**
**DALLA GALLERIA ALLA CITTÀ. PER UNA CRONISTORIA** 17

1. 1. L'arte a vocazione ambientale 17

1. 2. Gli spazi reali e virtuali del rinnovamento artistico nell'Italia degli anni Sessanta 20

1. 2. 1. Roma. La Tartaruga, La Salita e L'Attico tra arte e vita 35

1. 2. 2. Torino. Fra gallerie e spazi non deputati 56

1. 3. Alla conquista dello spazio urbano. Eliseo Mattiacci e Michelangelo Pistoletto 70

**CAPITOLO II**
**ARTE E CITTÀ. CONVERGENZE EFFIMERE** 83

2. 1. La riqualificazione e la definizione dei centri storici nei dibattiti degli anni Sessanta e Settanta 83

2. 2. *The Spoleto experiment* 87

2.3. Dentro/fuori 99

2. 3. 1. *Lo spazio dell'immagine* 99

2. 3. 2. Sconfinamenti dell'arte 115

2. 4. "Povertà" dell'arte, complessità di relazioni 126

2. 5. La città come "campo" di effimero happening 137

**CAPITOLO III**
**L'ARTE NEL SOCIALE** 153

3. 1. Per un'arte partecipata 153

3. 2. *Volterra 73* 154

3. 2. 1. I precedenti 154

3. 2. 2. La mostra 156

3. 3. Riproporre un'esperienza: *Gubbio '76* 173

3. 4. Arte ambientale e sociale urbano alla Biennale di Venezia del 1976 177

**CAPITOLO IV**
**DESTINO URBANO DELLA SCULTURA E DIMENSIONE EFFIMERA** 185

4. 1. Verifiche. Tra decorazione e "democratizzazione" della cultura 185

4. 2. Per una "rinascita" della città: il caso Roma 197

4. 2. 1. Impacchettare la città 197

4. 2. 2. Per un nuovo protagonismo. L'*Estate romana* 211

**CAPITOLO V**
**SEGNI CONTRASTANTI DAL MERIDIONE** 227

5. 1. "Accendere" un dialogo. Storia di un tentativo etneo 227

5. 2. Gibellina, un esperimento di "successo" 234

5. 3. Per una nuova unione di artisti e architetti: Matera 248

**CONCLUSIONI** 259

**APPENDICE** 265

Intervista a Ugo La Pietra 267

Intervista a Sergio Borghesi 273

Intervista a Nicola Carrino 279

Documenti 289

Illustrazioni 307

Indice delle illustrazioni 427

**BIBLIOGRAFIA** 451

Bibliografia e sitografia generale 451

Bibliografia e sitografia specifica 461

Fonti archivistiche 487

# INTRODUZIONE

Il presente lavoro di ricerca analizza il rapporto fra arte contemporanea e centri storici italiani negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, rileggendo esperienze note e ricostruendone altre meno indagate.

I casi di studio selezionati, dei quali vengono rintracciate affinità e divergenze, si collocano in un momento storico in cui le pratiche artistiche, da quelle installative all'effimero della performance, travalicano i confini degli spazi deputati per rapportarsi al mondo esterno e aprirsi di conseguenza a una fruizione più ampia e a una funzione sempre più marcatamente sociale. Tale sconfinamento nell'ambiente connota inoltre un'epoca in cui la nostra nazione, a partire dall'emanazione della *Carta di Gubbio* del 1960, comincia a rivolgere la propria attenzione al destino dei centri storici, colpiti dagli sventramenti della ricostruzione postbellica e vittime della crescente modernizzazione del boom economico, causa di pressioni speculative e dell'avvio dei fenomeni di gentrificazione.

Appena due anni dopo la promulgazione del documento eugubino lo stesso territorio umbro accoglie la prima esposizione di opere d'arte contemporanea concepita in relazione a un centro storico italiano, *Sculture nella città*, che ha luogo a Spoleto a cura di Giovanni Carandente. La mostra, che è stata scelta come punto d'avvio della ricerca per le sue caratteristiche anticipatorie, vede la cittadina ospitare nelle vie e nelle piazze del suo antico tessuto architettonico centoquattro opere scultoree di cinquantatré tra i più importanti artisti attivi nel panorama internazionale, sia figurativi che astratti. La scultura che si relaziona ai valori storici di Spoleto appare ormai pienamente svincolata dalla funzione celebrativa che per secoli l'aveva connotata, rispecchiando il concetto di crisi del monumento intorno al quale nel Novecento sorge un dibattito strettamente legato a quello che negli ultimi decenni ha riguardato il nesso opera-luogo.

Se infatti con le avanguardie storiche gli artisti avevano rifiutato la tradizione accademica e proclamato un'autonomia espressiva lontana da celebrazioni simboliche e allegoriche, è soprattutto dal secondo dopoguerra che, in linea con la situazione europea e americana, la scultura si allontana anche da una committenza autoritaria legata a motivazioni ideali e politiche e si apre gradualmente ai rapporti ambientali istaurando un dialogo con lo spazio

cittadino.[1] Nel saggio del 1945 dal titolo *Scultura lingua morta* Arturo Martini assume appunto una posizione critica nei confronti della scultura monumentale, definendola "lingua morta": "Niente – scrive – giustifica la presenza della scultura nel mondo moderno. Però si ricorrerà a lei ugualmente nelle circostanze solenni e per gli usi commemorativi, come per le epigrafi e per la messa si ricorre al latino".[2]

Si giunge così, tra gli anni Cinquanta e Sessanta a quella che Francesco Tedeschi, nel tracciare gli sviluppi della scultura nello spazio pubblico, ha definito una "'laicizzazione' dell'arte plastica rispetto alla sua qualificazione monumentale"[3], laicizzazione che si riflette nella commissione ad artisti internazionalmente riconosciuti di interventi di natura pubblica. Nel 1962 ad esempio, mentre Alexander Calder è impegnato nella realizzazione del *Teodelapio* per Spoleto, Christo sbarra rue Visconti, al centro di Parigi, con *Rideau de fer* e più tardi negli Stati Uniti, attraverso il programma *Art in Public Places* del National Endowment for the Arts (NEA), istituito per offrire pubblico accesso all'arte più aggiornata, ancora Calder realizza *La Grande Vitesse* (1969) a Grand Rapis, nel Michigan, prima opera pubblica in America a servirsi dei finanziamenti disposti dalla legge Percent for art.

Ma è soprattutto a partire dagli anni Settanta che, insieme ad altre modalità di intervento artistico quali le azioni effimere, la scultura nella dimensione urbana si fa interprete delle relazioni sociali, rapportandosi contemporaneamente all'urbanistica e alla dimensione storica e culturale del luogo per il quale è concepita, senza mai abbandonare del tutto la possibilità di svolgere una funzione decorativa e monumentale. Tanto che persino nella nostra epoca "post-monumentale" – *Postmonument* è stato significativamente il titolo della Biennale di Scultura di Carrara del 2010[4] – la persistente erezione negli spazi cittadini, continuamente mutevoli, di statue celebrative ha consentito a Luciano Caramel di esprimersi nei termini di "monumentomania"[5], nonostante siano più numerose le occasioni

---

[1] Cfr. Malcolm Miles, *Art, space and the city. Public art and urban future*, Oxon - New York, Routledge, 2006.

[2] Elena Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti*, Milano, Abscondita, 2001, p. 49.

[3] Francesco Tedeschi, *Oltre il monumento. La scultura urbana e il problema della collocazione di opere d'arte nello spazio pubblico*, in Gabi Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Torino, Umberto Allemandi & C., Susa Culture Project, 2011, p. 59.

[4] La XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara proponeva un dialogo sulle forme monumentali e si interrogava sul futuro della scultura. Cfr. Fabio Cavallucci (a cura di), *Post monument. 14. Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, catalogo della mostra (Carrara, 26 giugno-31 ottobre 2010), Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

[5] Luciano Caramel, *Alcuni nodi nel dibattito sul futuro della scultura*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 4, Roma, Edizioni della Cometa, 2001, p. 88.

di dialogo fra città e scultura che manifestano la necessità di liberare l'arte dal pesante immobilismo della monumentalità.[6] Come attesta Stefania Zuliani, più che alla commemorazione o alla celebrazione, attualmente il destino del monumento nello spazio pubblico appare legato "alla costruzione e alla traduzione […] di una memoria collettiva che si riscrive costantemente".[7] Una memoria che Elisabetta Cristallini definisce "dinamica"[8], in quanto, per dirla con Zygmunt Bauman, specchio dei mutamenti del mondo "liquido" cha abitiamo.[9]

La necessità di realizzare un'opera per le qualità e le caratteristiche specifiche del luogo con cui intende stabilire un legame, comunemente definita *site-specificity*, connota tutta l'arte pubblica e, come questa, è oggetto di un dibattito più che mai attuale. Dagli anni Settanta la Minimal art e la Land art instaurano ad esempio un dialogo con il contesto urbano in cui operano, che non intendono, secondo quanto in ambito statunitense evidenzia Miwon Kwon, come "un foglio bianco, una tabula rasa", bensì come "un luogo reale" con cui relazionarsi per superare il semplice rapporto dimensionale fino ad allora stabilito dalla scultura nello spazio cittadino.[10] È in fondo l'esito di un percorso avviatosi a metà Ottocento con la suddetta crisi del monumento, con una produzione scultorea che Rosalind Krauss ha identificato come "*expanded field*", la quale, grazie ad artisti tra cui Auguste Rodin, è passata dall'essere corpo chiuso al costituirsi come corpo espanso rispetto allo spazio e al tempo in cui è collocata, ovvero ha rifiutato sia il luogo di cui il monumento avrebbe dovuto indicare il significato sia il tempo inteso come rievocazione di una memoria.[11]

Mentre ricostruisce la genealogia della nozione *site-specificity*, Kwon mette inoltre in luce la complessa, "indissolubile e inscindibile" relazione di scambio e condizionamento reciproco tra arte e luogo d'installazione, sottolineando la necessaria presenza fisica dello spettatore per il completamento dell'opera.[12] In sostanza nel legame dell'opera al sito sono a suo parere confluite numerose esigenze, tra cui l'aspirazione neoavanguardista a superare

---

[6] Fra le statue celebrative erette negli ultimi anni, ma anche oggetto di numerose critiche, si ricordano quella dedicata a Indro Montanelli, opera di Vito Tongiani per i giardini milanesi di Via Palestro (2006) e il monumento a Giovanni Paolo II, realizzato da Oliviero Rainaldi per Piazza dei Cinquecento, a Roma (2011).

[7] Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 143.

[8] Elisabetta Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008, p. 15.

[9] Cfr. Zigmunt Bauman, *Vita liquida*, Bari, Laterza, 2008.

[10] Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts ; London, MIT, 2002, p. 11.

[11] Cfr. Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

[12] Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, cit., pp. 11-12.

contemporaneamente i limiti dei media tradizionali di pittura e scultura e il loro ambito istituzionale, una volontà di trasferimento del significato dall'oggetto artistico alle contingenze del suo contesto e il desiderio di resistere alle forze di un'economia capitalista che considera le opere d'arte beni di scambio.[13]

La definizione fornita dal francese Jean-Marc Poinsot rivela invece una differenza rispetto al concetto di *in situ*. Mentre il termine *site-specificity* "conserva l'idea che l'opera appartiene al sito e non il contrario e resta muta sulla circostanza della sua esposizione", quando tale circostanza, insieme al contesto espositivo, è resa "opaca e quindi visibile" allora l'arte pubblica può essere considerata *in situ*.[14]

Di fatto oggi permane, stando alla constatazione di Kwon, la difficoltà di offrire una definizione stabile di *site-specificity* dovuta, come del resto accade anche per il concetto di arte pubblica[15], alla continua evoluzione delle coordinate spaziali e temporali in essa comprese. Negli ultimi anni si è così assistito ad una proliferazione di termini formulati da artisti e critici spinti dalla necessità di identificare le varie e attuali declinazioni dell'arte *site-specific* e distinguerle da quelle passate.[16] Sebbene l'arte pubblica nello spazio urbano sia andata via via modificando i suoi connotati, vale a dire le modalità di intervento estetico e di commissione, i luoghi prescelti e il tipo di relazione da instaurare con il fruitore, comune denominatore resta la volontà di partecipare a un cambiamento spaziale e sociale e il confronto con un pubblico ampio e differenziato, nella maggior parte dei casi generico e non specialistico, al di là di ogni mediazione colta. Pubblico che dalla seconda metà degli anni Novanta, con quella che nel volume *Mapping the terrain* Suzanne Lacy defininisce *New Genre Pubblic Art*, giunge addirittura a farsi campo di intervento in

---

[13] *Ivi*, pp. 12, 30.

[14] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Les Presses du réel, 2008, p. 91.

[15] Comunemente indicata come opera commissionata, nella maggior parte dei casi, con fondi pubblici e destinata agli spazi pubblici urbani – dove con spazio pubblico si intende genericamente uno spazio di proprietà o uso pubblico, cioè liberamente accessibile – l'arte pubblica nasce dal bisogno di stabilire fuori dalle riserve protette degli spazi deputati una nuova relazione tra arte e società. Dagli anni Settanta commissioni d'arte pubblica hanno riguardato gli spazi urbani di città europee e statunitensi. Si tratta di un ambito vasto e in rapida evoluzione che raggruppa numerose esperienze, fino alla più recente definizione, fornita da Lorenza Perelli, di una "possibile zona di coprogettazione fra l'arte, l'architettura, l'urban design, il landscape e l'interaction design". Cfr. Lorenza Perelli, *Public art. Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, Franco Angeli, 2006, p. 11.

[16] A dimostrazione della complessità della relazione arte-sito sono stati proposti termini, spesso sovrapponibili nei significati, come *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*, *context-specific*, *debate-specific*, *audience-specific*, *community-specific* e *project-based*. Cfr. Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, cit., pp. 1-2.

quanto parte attiva nel costituirsi dell'opera.[17] Questa prospettiva matura in pratiche dell'arte contemporanea come quella "relazionale", oggetto delle teorie introdotte da Nicolas Bourriaud, secondo cui il rapporto opera-pubblico perviene alla creazione di una "coesistenza e coabitazione" tale da rendere il fruitore anima e forza motrice dell'opera.[18]

In definitiva nell'era post-auratica della riproducibilità tecnica l'arte che agisce nello spazio urbano è giunta a proporsi come una "frontiera", che Zuliani reputa necessaria, cioè come un "luogo di confronto e di transito […] in grado non solo di portare alla luce desideri e pensieri plurali di un pubblico chiamato ad essere artefice più che spettatore, ma anche di riflettere sui ruoli, le distanze, le funzioni che proprio l'arte mette in connessione".[19]

Alle origini di questa apertura dell'arte alla dimensione ambientale e alla sua successiva estensione alla sfera sociale è, sul suolo italiano, la citata esposizione spoletina del 1962, *Sculture nella città*. La mostra, già argomento d'indagine nel 2012-2013 di un lavoro di tesi magistrale condotto da chi scrive presso la stessa Università degli Studi della Tuscia[20], ha offerto lo spunto per questo nuovo studio.

Un ulteriore stimolo è derivato dall'esposizione *Fuori! Arte e spazio urbano 1968 - 1976*, organizzata nel 2011 da Silvia Bignami e da Alessandra Pioselli presso il Museo del Novecento di Milano[21] come prosecuzione ideale della ricerca confluita nel volume *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di Carlo Birrozzi e Marina Pugliese.[22] L'evento milanese ha rintracciato le seguenti mostre tra i modelli di

---

[17] Cfr. Suzanne Lacy, *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, Bay press, 1995; Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and spatial politics*, Cambridge, Massachusetts ; London, The MIT Press, 1996. Per il dibattito italiano sul "nuovo genere di arte pubblica" cfr. Carlo Birrozzi, Marina Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Gabi Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Torino, Umberto Allemandi & C., Susa Culture Project, 2011.

[18] Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010.

[19] Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, cit. p. 127.

[20] Alessia Mammino, *Sculture nella città: Spoleto 1962*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea; relatore Prof.ssa Elisabetta Cristallini, correlatore Prof.ssa Patrizia Mania; Università degli Studi della Tuscia, a. a. 2012-2013; discussa il 17 febbraio 2014. La tesi ricostruisce la storia dell'esposizione facendo riferimento ai preziosi documenti conservati presso l'Archivio Giovanni Carandente di Spoleto, nell'omonima biblioteca, e la inquadra nel clima di interscambi fra l'Italia e l'America da cui nel 1958 era nato il Festival dei Due Mondi.

[21] Silvia Bignami, Alessandra Pioselli (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano. 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile - 4 settembre 2011), Milano, Electa, 2011.

[22] Carlo Birrozzi, Marina Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007. All'interno del volume per attinenza al tema d'indagine si segnala il saggio di Alessandra Pioselli *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, pp. 20-38. Della stessa autrice si indica inoltre il più recente testo Alessandra

riferimento per l'evoluzione dell'arte pubblica in Italia, connettendole per la prima volta in un percorso unitario: *Arte povera più azioni povere*, tenuta ad Amalfi nel 1968 a cura di Germano Celant; *Campo Urbano*, allestita a Como l'anno successivo da Luciano Caramel, Ugo Mulas e Bruno Munari; *Volterra 73*, voluta nella cittadina toscana da Enrico Crispolti e Mino Trafeli. A queste venivano inoltre associati il Festival del Nouveau Realisme, curato a Milano nel 1970 da Pierre Restany e, come conclusione della linea di ricerca, la sezione *Ambiente come sociale* della Biennale di Venezia del 1976, ideata da Crispolti.

Le tre esperienze di Amalfi, Como e Volterra, affini ma distinte da particolarità specifiche, sono apparse senza dubbio accomunate anche dalla volontà di stabilire un legame con gli antichi nuclei cittadini per i quali erano state concepite. Da qui è nato il desiderio di indagare sull'evoluzione del rapporto arte contemporanea-centro storico e calarlo nel coevo dibattito critico, sia artistico che urbanistico-architettonico, per stabilire un'inedita linea di ricerca che dalla mostra spoletina *Sculture nella città*, passando attraverso le sperimentazioni sostenute dalle gallerie private d'avanguardia, approda all'analisi di selezionati e più o meno noti casi di studio che lungo i decenni Sessanta e Settanta si sono serviti della scultura, dell'opera-ambiente (comunemente definita environment), dell'azione o degli strumenti effimeri dell'architettura per entrare in relazione con le testimonianze e i valori storici della città.

Così concepita, la ricerca, dopo un attento studio della bibliografia generale, comprendente manuali e testi di critici d'arte attivi negli anni in esame[23], si è avvalsa di fonti quali i cataloghi delle mostre scelte, ove presenti, della rassegna stampa prodotta e di materiale archivistico, edito ed inedito, conservato presso istituzioni pubbliche e collezioni private, senza trascurare il valore documentario, oltre che intrinsecamente artistico, di fotografie e video. A queste fonti si è associato il confronto diretto con alcuni degli artisti personalmente coinvolti nelle più significative esperienze analizzate, in gran parte confluito nelle interviste riportate in appendice al presente studio.

Il lavoro è stato dunque articolato in cinque capitoli, seguiti dalla suddetta appendice, che include anche i documenti ritenuti più rilevanti ai fini della ricerca.

Il primo capitolo è concepito come una cronistoria, necessaria per introdurre movimenti, tendenze, artisti, critici e galleristi rappresentativi e determinanti rispetto al tema d'indagine. Ha inizio con un paragrafo dedicato alla vocazione ambientale dell'arte, il

---

Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi Editore, 2015.

[23] Fra gli altri si citano Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles e Filiberto Menna.

quale, a partire dal Futurismo e secondo una genealogia individuata da Germano Celant[24], traccia brevemente le tappe evolutive dell'impegno ambientale della ricerca artistica contemporanea, dal chiuso della dimensione architettonica a quella urbana. Un percorso che nell'Italia della seconda metà degli anni Sessanta porta le gallerie private, sede privilegiata delle sperimentazioni in atto, ad aprirsi agli spazi esterni della città, inclusi quelli storici. Segue una ricognizione sui contesti espositivi d'avanguardia, deputati e non, afferenti a quello che Bruno Corà, per ricchezza di stimoli innovativi, ha definito il "triangolo Torino-Milano-Roma"[25]. Tali luoghi del rinnovamento artistico sono calati nella fitta trama di relazioni che li legano fra lo loro e li connettono al contesto internazionale, con un accenno alle riviste specializzate dell'epoca, importanti sedi di dibattito critico e di documentazione dell'aggiornamento estetico in corso. Un *focus* sulle realtà geografiche di Roma e Torino permette poi di stringere ulteriormente il cerchio intorno alle figure in esse gravitanti di Eliseo Mattiacci e Michelangelo Pistoletto, emblematiche di un *modus operandi* che si sviluppa in direzione ambientale. Se i due artisti attuano un vero e proprio sconfinamento nella dimensione architettonica e urbana, partecipando attivamente a molte delle esperienze in esame, nel capitolo successivo, insieme ai loro nomi ricorrono quelli di Pino Pascali, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti e Piero Gilardi, le cui installazioni si muovono verso l'environment, anticipando l'apertura allo spazio ambientale e dello spettacolo che sarà di lì a poco attuata dall'Arte povera e in ambito Fluxus.

Il secondo capitolo entra nel vivo dell'argomento di ricerca perché focalizzato sulla rilettura e sull'analisi critica delle prime esperienze espositive ideate per stabilire un confronto diretto con spazi aperti della città connotati storicamente. Questa sezione del lavoro prende le mosse dai dibattiti e dall'emanazione di una serie di documenti ufficiali che, a cominciare dalla *Carta di Gubbio* del 1960, portano la tematica dei centri storici all'interesse nazionale, inquadrandoli come beni culturali da salvaguardare nella loro interezza, ovvero considerandone la struttura urbanistica nelle sue connessioni con la città moderna in espansione. L'urgenza di porre un freno alla speculazione edilizia e ai processi di gentrificazione che colpiscono gli antichi nuclei cittadini e il progressivo ampliamento del concetto di centro storico ai dati economico e sociale, vengono così connessi a tutto il filone dell'arte contemporanea che si rapporta alle stratificazioni del tempo, a partire

[24] Germano Celant (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.

[25] Bruno Corà (a cura di), *Exempla 2. Arte italiana nella vicenda europea. 1960-2000*, catalogo della mostra (Teramo, Biblioteca Civica e siti urbani, 19 maggio - 24 novembre 2002), Prato, Gli ori, 2002, p. 13.

dall'esperienza spoletina di *Sculture nella città*. Alla lettura della mostra di sculture all'aperto organizzata da Giovanni Carandente nel 1962 fa seguito l'analisi di due esperienze di qualche anno successive, l'esposizione *Lo Spazio dell'immagine*, nella vicina Foligno, del 1967, e la Biennale di San Benedetto del Tronto *Al di là della pittura*, del 1969, accomunate da una dialettica dentro/fuori, secondo cui, a partire da luoghi espositivi chiusi non deputati e dedicati all'allestimento di ambienti *site-specific*, nel primo caso un edificio storico ospita nel suo cortile esterno la scultura contemporanea, mentre nel secondo si verifica uno sconfinamento in un "fuori" che corrisponde a uno spazio urbano come sede di azioni artistiche.

Due esperienze cerniera quindi, utili all'introduzione delle figure dei critici Maurizio Calvesi e Germano Celant e di due mostre-evento che tra il 1968 e il 1969, una al sud l'altra al nord d'Italia, si rapportano in modo più consapevole con il centro storico cittadino e con i suoi abitanti, *Arte povera più azioni povere* ad Amalfi e *Campo Urbano* a Como. Dagli antichi Arsenali della Repubblica, con le installazioni dei poveristi, la mostra amalfitana, sulla scorta delle esperienze di appropriazione degli spazi pubblici del Sessantotto, penetra nel centro urbano con azioni processuali. La manifestazione comasca è invece la prima consistente operazione concepita come un happening cittadino e come un test volto alla verifica del rapporto artista-società-spazio espositivo.

I capitoli successivi sono dedicati agli anni Settanta, momento in cui, come conseguenza del decentramento amministrativo e culturale, che potenzia le politiche locali, si assiste alla proliferazione di mostre e manifestazioni che si orientano con maggiore costanza e consapevolezza fuori dagli spazi ufficializzati, mentre il concetto di artista viene ampliato a quello di "operatore estetico e culturale", che, conscio delle possibilità comunicative dell'arte, si muove nel sociale in una prospettiva partecipativa. È la premessa da cui si avvia il terzo capitolo, che analizza esperienze dal carattere relazionale e dialogico, dichiaratamente rivolte ai problemi socio-economici dei centri storici, dunque più strettamente concepite in relazione al luogo e che, oltre alla scultura, si servono di modalità espressive altre, quali azioni collettive, affissioni murali, videotape e indagini sociologiche. Si tratta di *Volterra 73* e del suo tentativo di riproposizione con *Gubbio '76*, entrambe promosse da Enrico Crispolti, altra voce critica di fondamentale importanza. La manifestazione volterrana è trattata negli innovativi aspetti che la differenziano dalle mostre precedenti. Essa intende infatti sperimentare la tenuta della scultura nello spazio urbano secondo un approccio non esclusivamente estetico e, nel fare ricorso alle azioni pubbliche, vuole anche distanziarsi dalla concezione della città storica come campo di un

effimero happening, ponendosi quindi quale proposta permanente nel tempo, oltre la sua stessa durata. Insieme a *Gubbio '76* rispecchia la linea di ricerca della 37. Biennale di Venezia, che per la prima volta declina il tema *Ambiente* nelle sue caratteristiche sia fisiche che relazionali e il cui esame conclude il capitolo.

Il primo paragrafo del quarto capitolo mette invece a confronto una selezione di mostre di scultura nei centri storici promosse nel corso degli anni Settanta principalmente dalle amministrazioni pubbliche. Queste esposizioni, che sull'esempio di Spoleto sono concepite come una vera e propria colonizzazione dello spazio esterno cittadino soprattutto nel periodo estivo, vengono indagate nella loro duplice finalità di promozione turistica e democratizzazione culturale. Nonostante in questi anni si reclami con urgenza una dimensione sociale e urbana della scultura, che, per dirla con Crispolti, ne rappresenta il "destino più alto"[26], il paragrafo illustra la permanenza di casi di collettive e personali all'aperto dal carattere ancora in parte decorativo, basate cioè sulla mera ricerca di associazioni e contrapposizioni formali, coloristiche e materiche tra opera e contesto espositivo, piuttosto che legate alle peculiarità socio-economiche del luogo. Emergono tuttavia figure di artisti quali Mauro Staccioli e Nicola Carrino – il cui lavoro è trattato anche nel capitolo precedente – che si fanno portavoce di una concezione di scultura nata da un dialogo serrato con le specificità dello spazio per il quale è realizzata.

La seconda parte del capitolo rappresenta un *focus* sulla dimensione dell'effimero riscontrate a Roma nel corso degli anni Settanta. Se da una parte la Capitale è animata dal susseguirsi di mostre di scultura nella cornice medievale di Piazza Margana, dall'altra i suoi spazi storici si confrontano con il carattere spettacolare sia degli *empaquetage* di Christo sia degli eventi dell'*Estate romana*. Dell'artista bulgaro si ripercorrono e ricostruiscono i legami con l'Italia sfociati nei progetti, realizzati e non, per la nostra nazione fino al 1974, quando avvolge con tessuto di polipropilene duecento metri di Mura Aureliane e Porta Pinciana. La manifestazione capitolina è analizzata come momento attraverso cui dal 1977, nel mutato clima del terrorismo, si intende riportare l'attenzione dei cittadini verso la riscoperta e la riappropriazione di un centro storico svuotato dagli episodi di violenza urbana e dal fenomeno della gentrificazione. L'argomento, marginalmente relativo al campo delle arti visive, è stato indagato proprio in quanto ulteriore esempio, negli anni in esame, di connessione tra gli spazi storici della città e il suo tessuto sociale. Il legante diventa la cultura, veicolata attraverso spettacoli

[26] Enrico Crispolti, *Destino urbano della scultura*, "La Nuova Città", serie 8, n. 2-3, Firenze, Edizioni Polistampa, luglio-dicembre 2001, p. 61.

cinematografici, teatrali e musicali posti in essere in seguito alla trasformazione, con gli strumenti effimeri dell'architettura, della Basilica di Massenzio e delle aree del Colosseo e del Circo Massimo in quinte monumentali. Uno sperimentalismo che tocca l'acme nel 1982, quando le stesse Mura Aureliane impacchettate da Christo quasi un decennio prima diventano sede espositiva della mostra *Avanguardia-Transavanguardia*, a cura di Achille Bonito Oliva.

Il quinto e ultimo capitolo prende in esame tre diverse esperienze che nell'Italia meridionale degli anni Settanta legano le pratiche del contemporaneo agli spazi storici. Sono i casi delle città siciliane di Zafferana Etnea e Gibellina e della lucana Matera, accomunati dalla fiducia riposta nelle capacità trasformative dell'arte al servizio della città e dalla volontà dimostrata dagli artisti di avviare un dialogo – i cui esiti dissimili dipendono dalle specificità locali – con amministrazioni pubbliche, circoli culturali d'avanguardia e figure professionali quali quelle di architetti, urbanisti e sociologi. L'episodio etneo *Interventi sulla città e sul paesaggio* per carenza di fonti e studi è ricostruito soprattutto attraverso testimonianze dirette e dati d'archivio e vede artisti e architetti dibattere sulla possibilità di rivitalizzare un centro cittadino dalle particolari problematiche socio-economiche.

L'istaurazione di un dialogo interdisciplinare riguarda anche Gibellina, dove l'arte è chiamata a confrontarsi con quanto rimane della città vecchia distrutta dal terremoto del Belice del 1968 e, attraverso le teorizzazioni e la conduzione artistica di Pietro Consagra, contribuisce alla rinascita del nuovo nucleo urbano.

Al nome dello scultore siciliano si legano anche le vicende relative all'antico tessuto cittadino di Matera, coincidente con i Sassi, fra i quali nel 1978 egli mette in mostra i suoi *Ferri*. L'esperienza è esaminata in quanto occasione per Consagra di una riflessione sulle responsabilità dell'artista nella salvaguardia del centro storico.

Si conclude così un percorso, che, come anticipato, si arricchisce in appendice con la redazione di tre interviste dedicate ad artisti che vissero intensamente il clima e i fermenti culturali degli anni Sessanta e Settanta. La prima è rivolta a Ugo La Pietra, che tra i due decenni prese attivamente parte alle esperienze di *Al di là della pittura*, *Campo Urbano* e *Interventi sulla città e sul paesaggio*, della quale ha fornito preziosi ed inediti dettagli. Segue quella al volterrano Sergio Borghesi, fra i più giovani artisti presenti a *Volterra 73* e animatore dei successivi *Incontri di Volterra 73*, che, strettamente connessi alla manifestazione originaria, ravvivarono gli spazi storici cittadini attraverso le espressioni dell'arte contemporanea fino al 1980. Sull'esposizione toscana del 1973 si è espresso

anche Nicola Carrino, il cui contributo ha fatto luce sulla genesi e sulle motivazioni alla base dei *Costruttivi Trasformabili* ideati in rapporto ai centri cittadini di Milano, Volterra e Gubbio.

A queste testimonianze dirette si sono aggiunte le conversazioni tenute con gli artisti Giuliano Collina, che insieme a La Pietra ha rivelano aspetti inediti di *Campo Urbano*, e Paolo Masi, ancora sulla lacunosa esperienza di Zafferana Etnea. Un coro di voci, dunque, indispensabile, insieme alla ricerca d'archivio, per ricostruire un quadro complessivo e tracciare le fila di un percorso nuovo che, senza pretese di esaustività, intende seguire l'evoluzione del rapporto arte contemporanea-centro storico tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

# CAPITOLO I

# DALLA GALLERIA ALLA CITTÀ. PER UNA CRONISTORIA

## 1. 1. L'arte a vocazione ambientale

Il trasferimento dell'arte dalla dimensione architettonica a quella urbana trova la sua origine nella creazione di opere-ambiente che svolgono una funzione trasformativa dello spazio espositivo. Nel 1976 l'evoluzione dell'impegno ambientale della ricerca artistica è illustrata da Germano Celant – attraverso progetti, disegni, fotografie, ricostruzioni di ambienti storici e ambienti realizzati ad hoc – nella sezione *Ambiente/Arte* della 37. Biennale di Venezia. A partire dalle sperimentazioni futuriste il critico individua l'esistenza di un "senso di reciprocità" fra opera e contesto espositivo, per cui "l'arte crea uno spazio ambientale nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte".[27]

Il duplice movimento che, da una parte, porta l'arte alla costituzione di uno spazio ambientale e, dall'altra, vede lo spazio ambientale (naturale, architettonico e urbanistico) porre le premesse per l'arte, è un fenomeno riscontrabile in tutto il percorso della storia dell'arte, nelle diverse epoche e civiltà. Ma, come precisa Celant, se ne acquista piena consapevolezza a partire dall'inizio del Novecento, con le avanguardie storiche.[28]

Il Futurismo, prima fra tutte, assume il grande merito di liberare l'opera dai limiti formali del quadro e della scultura, per inserirla totalmente nel sistema ambientale, che ne diventa anche elemento costitutivo. Pensiamo alla volontà di "porre lo spettatore nel centro del quadro", espressa su *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, documento sottoscritto nel 1910 da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini; o ancora, per citare il successivo *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912) a firma di Boccioni, al rinnovamento da attuarsi attraverso la "scultura d'ambiente", in grado di prolungarsi nello spazio circostante

[27] Germano Celant (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977, p. 5.; Cfr. Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), vol. 1, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, p. 189.

[28] *Ibidem*.

per rimodellarlo. Premesse, queste, da cui derivano, nei primi anni Venti, veri e propri ambienti pubblici futuristi, quali il *Bal Tic Tac* di Balla e il *Cabaret del Diavolo* di Depero. Nel 1917, in ambito costruttivista, Tatlin, Rodchenko e Jakulov articolano lo spazio interno del *Café Pittoresque* di Mosca con costruzioni, rilievi e *mobiles*. Poco dopo Ivan Puni per l'esposizione *Der Sturm* di Berlino (1921) accosta le sue opere creando suggestive relazioni spaziali con la superficie muraria. Ancora a Berlino, nel 1923, El Lissitskij con l'*Ambiente dei Proun* instaura un profondo legame tra elementi architettonici, pittorici e plastici; mentre l'anno precedente Kandinskij, già docente alla Bauhaus, aveva ideato l'*Ambiente di musica*, un salone ottagonale che consentiva al visitatore di immergersi nel colore e nelle forme dipinte su grandi pannelli murali.

Nella seconda metà degli anni Venti il linguaggio De Stijl della linea e della superficie geometrica è applicato anche alle pareti e agli arredi: nel 1926 Mondrian progetta a Dresda il *Salon de Madame B* intersecando piani ortogonali colorati secondo quanto ipotizzato in pittura. Contemporaneamente Van Doesburg, affiancato da Hans Arp e Sophie Täuber Arp, lavora al rifacimento degli interni architettonici del *Cafè Aubette* di Strasburgo, sintesi perfetta di spazio, forme geometriche elementari e colori primari.

Negli stessi anni Schwitters, di ascendenza dadaista, opera in una dimensione privata, invadendo lo spazio della propria abitazione di Hannover con l'accumulazione progressiva del *Merzbau* (1923-1935). È poi Duchamp, rappresentante del Dadaismo newyorkese, a dare un contributo decisivo allo sviluppo delle installazioni ambientali: nel 1938 appende al soffitto della Galerie des Beux-Arts di Parigi più di mille sacchi di carbone e nel 1942, per la mostra *First Paper of Surrealism*, plasma il contesto espositivo con una fitta ragnatela di fili tra i quali lo spettatore deve districarsi.

I movimenti artistici del secondo dopoguerra sviluppano una progressiva sensibilizzazione verso il ruolo dell'arte ambientale. Lucio Fontana, il fondatore dello Spazialismo, allestisce infatti nel 1949 presso la Galleria del Naviglio di Milano il suo *Ambiente spaziale a luce nera* (fig. 1), definito da Enrico Crispolti "creazione capitale nella storia dell'opera-ambiente"[29]: forme plastiche astratte, colorate con vernice fosforescente e appese al soffitto, vengono illuminate con luce di Wood per creare particolari dimensioni spaziali violacee e dinamiche, nelle quali il fruitore può immergersi col proprio subconscio creatore di forme, come già enunciato nel *Manifiesto Blanco* del 1946.

[29] Enrico Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Milano, Electa,1986, p. 17.

Sulla stessa linea si muovono due protagonisti del Nouveaux Réalisme francese, Klein e Arman, che rendono la Galerie Iris Clert di Parigi uno spazio autonomamente generatore di valore artistico, che può contenere il nulla o il tutto: *Le Vide* (1958) di Klein è una sala espositiva svuotata e dipinta di bianco per eliminarne qualsiasi riferimento spaziale; all'opposto *Le Plein* (1960) di Arman è lo stesso spazio colmo di spazzatura al punto da costringere il pubblico al di fuori.

Tale progressiva messa in discussione dello spazio espositivo, che si emancipa dall'essere mero contenitore dell'opera per farsi esso stesso opera, spazio attivo, agito, è esemplificata anche dagli environment e dagli happening realizzati da Allan Kaprow negli anni Sessanta[30]. Con *Yard* (fig. 2), ad esempio, l'environment creato per la prima volta nel 1961 nel cortile della Martha Jackson Gallery di New York in occasione della mostra *Environments, Situations, Spaces*, l'artista statunitense, servendosi, come Arman, dell'espediente dell'accumulo, occupa lo spazio esterno della galleria con copertoni usati che il pubblico può spostare e su cui è invitato a camminare, sedersi e sdraiarsi.

Le sperimentazioni di Kaprow, in consonanza con quelle portate avanti da Fluxus in Europa e dal gruppo Gutai in Giappone, fanno dell'arte un'esperienza non più separata dalla vita.

È dunque lecito affermare che negli anni Sessanta, sulla scorta dei primi sconfinamenti anticipati dalle avanguardie storiche, l'arte a vocazione ambientale irrompe nel "flusso" della realtà quotidiana. Sono anni in cui, su scala internazionale, la ricerca sul rapporto tra l'arte e lo spazio circostante si fa assidua e, tesa a produrre effetti estetici più che prodotti estetici, comincia a spingersi all'esterno dei luoghi deputati, svincolandosi di conseguenza dai circuiti del mercato. Occorre tuttavia arrivare alla fine del decennio, superato il boom della Pop art, per vedere l'arte opporsi con forza alla società dei consumi, appropriarsi degli spazi della natura e della città e puntare a una fruizione sempre più attiva.

Quest'invasione dello spazio vitale, che è lo specchio del progressivo annullamento della separazione tra arte e vita, porta gli artisti ad operare "al di là della pittura", cioè ad impiegare materiali eterogenei ed industriali, ad introdurre persino elementi naturali e presenze vive e a ricorrere alla fotografia e al film.

Maurizio Calvesi ha infatti distinto uno "sconfinamento 'tecnico'" dell'arte, che risiede nell'utilizzo dei nuovi media, e uno "sconfinamento nello spazio e nel tempo", che include

[30] Kaprow usa il termine "environment" già alla fine degli anni Cinquanta per descrivere l'estensione dei suoi lavori nello spazio ambientale. Rintraccia inoltre l'origine di tale pratica nell'Action painting americana e negli *assemblage*.

l'environment – inteso dal 1966 come arte ambientale – ma anche la performance e l'arte degli elementi.[31]

Come si vedrà di seguito, nell'Italia della seconda metà degli anni Sessanta le gallerie si dimostrano particolarmente ricettive ai cambiamenti in atto, aprendo letteralmente le porte a una serie di esperienze che sconfinano negli spazi della città, inclusi quelli storici.

## 1. 2. Gli spazi reali e virtuali del rinnovamento artistico nell'Italia degli anni Sessanta

A partire dal secondo dopoguerra l'Italia recupera i contatti con l'estero, che erano nettamente diminuiti durante il ventennio fascista, e diventa culla di raggruppamenti e movimenti non figurativi, quali il gruppo Forma 1, a Roma, e, a Milano, lo Spazialismo, l'arte nucleare e il Movimento arte concreta (MAC).[32] La rete di relazioni si infittisce nel corso degli anni Cinquanta e soprattutto dei Sessanta, quando, sull'onda del "miracolo economico", lungo tutto lo stivale vengono inaugurate numerose gallerie private, le quali, mentre svolgono il ruolo di sostegno e promozione degli artisti, si rivelano spazi di grande rinnovamento estetico. Quest'aspetto emerge con maggiore evidenza dalla seconda metà degli anni Sessanta, momento in cui le gallerie, più che le istituzioni pubbliche, si impegnano a documentare un clima artistico che ha superato la stagione informale e vede convivere la linea programmata e quella concettuale. Ospitando opere proiettate nello spazio – cioè libere dall'essere pura rappresentazione pittorica, quadro da cavalletto – environment e happening, che con il loro carattere effimero annullano ogni interesse economico, le gallerie modificano la propria storica accezione di immutabile luogo espositivo. Non solo, esse iniziano a convivere con spazi espositivi non deputati, dalla vita più breve, ma dall'altrettanto forte carica innovatrice, come nel caso del torinese Deposito D'Arte Presente.[33]

---

[31] Cfr. Maurizio Calvesi, *Autobiografia critica '60-'80*, in Nello Ponente (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia. 1960-1980*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981), vol. 1, Roma, De Luca, 1981, p. 11; Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art* (1966), Roma-Bari, Laterza, 1991.

[32] Cfr. Elisabetta Cristallini (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra, 1945-1952: lezioni e saggi*, Roma, Lithos Editrice, 1999.

[33] Cfr. Paragrafo 1. 2. 2.

Fabio Sargentini, proprietario della galleria romana L'Attico, ha infatti notato che, in un momento in cui le gallerie americane, imprigionate sui grattacieli, lavoravano esclusivamente come spazi espositivi, quelle europee tendevano a configurarsi più come laboratori, come "spazi vivi di lavoro".[34] Dal canto suo Plinio De Martiis, titolare a Roma de La Tartaruga, ha descritto la propria galleria come un "luogo di incontri e di scambi, di stimoli, di notizie e di idee".[35]

E ancora, in occasione della rassegna del 1981 *Linee della ricerca artistica in Italia. 1960-1980* si è ricordato che tra gli anni Sessanta e Settanta il "cubo bianco della galleria" è stato "il luogo dove si è vissuta una condizione tra le più ampie di libertà" e si è manifestata la "più vasta fenomenologia del fare artistico".[36]

Sebbene nell'Italia della seconda metà del Novecento l'interesse verso le nuove forme dell'operazione estetica riguardi particolarmente le città di Torino, Genova, Milano, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Palermo, è possibile individuare in quello che Bruno Corà ha definito il "triangolo Torino-Milano-Roma" l'area più ricca di gallerie e personalità che influenzeranno gli sviluppi della ricerca artistica.[37]

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta Milano è già una città moderna, fortemente industrializzata e proiettata nel futuro, insomma una "ritrovata città del futurismo"[38], avanguardia riscoperta proprio in questo periodo e alla cui diffusione lavora ad esempio la Galleria Blu dell'imprenditore Peppino Palazzoli, fondata nell'aprile del 1957.[39]

---

[34] Fabio Sargentini, *Impressioni registrate in una settimana newyorkese*, "Cartabianca", n. 5, maggio 1969, ripubblicato in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 85.

[35] Federica Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Roma, Carte segrete, 1990, p. 340.

[36] Costantino Dardi, *Attraverso il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Nello Ponente (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia. 1960-1980,* catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981), vol. 1, Roma, De Luca, 1981, p. 28.

[37] I contesti culturali delle tre città, come nota Bruno Corà, sono in quegli anni "fortemente attraversati sul piano estetico dalle idee e dalle proposizioni del pensiero esistenzialista (Heidegger, Jasper, Satre) e fenomenologico (Husserl e Merleau Ponty), ormai diffusosi soprattutto negli atenei del Nord ad opera di docenti come Luigi Pareyson, Antonio Banfi, Enzo Paci, Luciano Anceschi". Bruno Corà (a cura di), *Exempla 2. Arte italiana nella vicenda europea. 1960-2000*, catalogo della mostra (Teramo, Biblioteca Civica e siti urbani, 19 maggio - 24 novembre 2002), Prato, Gli ori, 2002, p. 13.

[38] Francesca Pola, *Il futuro al presente. Milano e Roma negli anni sessanta: il dialogo dell'arte*, in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio - 31 luglio 2011), Milano, Skira, 2011, p. 228.

[39] Fra le principali mostre della galleria si ricordano *Futurballa* (1959), Severini (1963), Depero (1965) e *Omaggio a Boccioni* (1966).

Il vitale clima artistico della città è dominato dalle personalità di Lucio Fontana, Vincenzo Agnetti, Mario Nigro, Bruno Munari; dall'attività dei nucleari Baj, Dangelo e Joe Colombo; dalle esperienze di Piero Manzoni ed Enrico Castellani con la galleria e la rivista "Azimuth"; dalle sperimentazioni cinetiche e programmate che il Gruppo T di Giovanni Anceschi, Gabriele De Vecchi, Gianni Colombo, Davide Boriani e Grazia Varisco porta avanti in concomitanza con il Gruppo N di Padova, il Gruppo Zero di Düsseldorf e il Groupe de Recherche d'Art Visuelle (Grav) di Parigi.

Fra i critici d'arte si distinguono Gillo Dorfles e Guido Ballo e un importante ruolo istituzionale di riferimento è svolto dalla Triennale, mentre manca una sede pubblica che possa garantire un programma costante.

Questa lacuna è colmata da una ricca rete di gallerie private, le quali, sin dalla prima metà degli anni Sessanta, prediligono i contatti con la Francia e si dimostrano meno permeabili alla Pop art statunitense rispetto a quanto avviane nello stesso momento a Roma, città profondamente segnata dalla relazione con il panorama americano.[40]

"Oggi Milano, dopo Parigi, è considerata il centro artistico e commerciale più importante d'Europa".[41] È quanto dichiara nel 1962 Guido le Noci, direttore della Galleria Apollinaire, nata nel 1954, e figura cardine del rapporto della città con la Francia in quanto legato da profonda amicizia al critico d'arte francese Pierre Restany. Quest'ultimo infatti presenta nel 1957 alla Galleria Apollinaire la prima personale in Italia di Yves Klein, con undici tele monocrome, e nel maggio del 1960 introduce nella stessa galleria i Nouveaux Réalistes. Il gruppo francese, di cui Restany è il teorico, riceve così una consacrazione ufficiale, accompagnata dalla comparsa del suo primo manifesto, pubblicato dalla stessa Galleria Apollinaire, in cui si legge una ormai netta opposizione alla pittura di cavalletto in favore dell'adozione di tecniche e poetiche neodadaiste, in parallelo a quanto stava accadendo negli Stati Uniti. Dopo la fondazione del gruppo – ufficializzata nello studio di Klein, a Parigi, il 27 ottobre 1960 – la galleria milanese dedica una serie di personali alla maggior parte dei suoi rappresentanti, tra cui Yves Klein, César, Arman, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Christo e Mimmo Rotella, unico italiano del gruppo.

---

[40] Per il rapporto tra Milano e Roma negli anni Sessanta cfr. Luca Massimo Barbero (a cura di), *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio - 31 luglio 2011), Milano, Skira, 2011.

[41] *I mercanti d'arte. Guido Le Noci: notizie e opinioni*, "Domus", n. 395, ottobre 1962, ripubblicato in Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, 1955 – 1965. Artisti, gallerie, tendenze*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 3 luglio – 26 settembre 2000), Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 2000.

Le strade di Guido Le Noci, Pierre Restany e i Nouveaux Réalistes si incroceranno di nuovo nel 1970, quando il direttore della galleria Apollinaire e il critico francese, con il concorso della municipalità di Milano, organizzeranno il decimo anniversario della fondazione del gruppo alla Rotonda della Besana, con una serie di azioni, tra cui i celebri *empaquetage* di Christo, che animeranno le vie e le piazze del centro cittadino.[42]

Il lungimirante gallerista milanese aveva sostenuto la necessità di spostare il proprio ruolo promozionale dall'oggetto al fare artistico appena due anni prima, organizzando all'Apollinaire la prima personale di Daniel Buren, che, per l'occasione aveva chiuso fisicamente e metaforicamente l'ingresso esterno della galleria con i suoi "utensili visivi" bianchi e verdi.

Negli anni in cui la Galleria Apollinaire comincia a promuovere i Nouveaux Réalistes, un altro spazio privato milanese, La Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti, inaugurata nel 1955, propone gli artisti New Dada e pop americani e inglesi, ospitando Robert Rauschenberg nell'ottobre del 1961, ad un anno esatto la prima personale italiana di Jim Dine e nel 1964 una mostra a quattro con Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland e ancora Rauschenberg.

Lo statunitense Jasper Johns aveva già tenuto la prima personale italiana nel 1959 presso la Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, attiva a Milano dal 1946.

Nel capoluogo lombardo il mercante d'arte, storico e collezionista Arturo Schwarz sceglie invece di dedicare le esposizioni della galleria che porta il suo nome, aperta dal 1961 al 1975, agli esponenti più significativi delle avanguardie storiche, soprattutto dadaisti e surrealisti, e del secondo dopoguerra. Memorabile è la retrospettiva europea su Duchamp del 1964, con 108 lavori, che sarà trasferita in vari musei europei.[43]

Nel panorama milanese dei primi anni Sessanta si distingue anche la fulminea e intensissima attività della galleria Azimut e dall'omonima rivista ("Azimuth"), diversificate nel lettering, fondate da Piero Manzoni ed Enrico Castellani nel settembre del 1959 e chiuse nel luglio del 1960. La galleria espone i primi *Corpi d'aria*, gli *Achrome* e le *Linee* di Manzoni e nell'anno della sua chiusura ospita la mostra *La nuova concezione artistica*, con Castellani, Klein, Manzoni ed esponenti del Gruppo Zero di Düsseldorf, rivelando così legami anche con l'ambiente artistico tedesco. L'ultima esposizione, che presenta un'arte fruibile solo in modo effimero e mentale, è *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico* di Manzoni, una sorta di happening in cui il pubblico della galleria è

[42] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 2. 1.

[43] Nel 1997 Arturo Schwarz ha donato parte della propria collezione surrealista e dadaista alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

invitato a mangiare delle uova sode sulle quali l'artista ha lasciato l'impronta del proprio pollice.[44] Azimut diviene così un punto di riferimento per gli artisti concettuali e per la formazione del giovane torinese Luciano Fabro, che alla fine degli anni Sessanta entrerà nel gruppo dei poveristi.

Alle attività e all'organizzazione della galleria avevano preso parte anche i futuri membri del Gruppo T, costituitosi nell'ottobre del 1960, a due mesi dalla chiusura di Azimut, con il manifesto *Miriorama 1*, come viene intitolata la prima collettiva del gruppo ospitata a gennaio dalla Galleria Pater.[45] Quest'ultima si distingue nel contesto espositivo milanese per il ruolo svolto nell'ambito delle nuove ricerche programmate. La mostra *Miriorama 1*, cui seguiranno dodici edizioni fino al 1962, presenta infatti spazi agibili aperti alla trasformazione da parte del fruitore.

"Azimut – ha scritto Gabriele De Vecchi – che avrebbe potuto essere la sede naturale e inaugurale per la cinetica partecipata del Gruppo T segnò, invece, il distacco ideologico da Manzoni avviato alla ri-consacrazione mitica dell'artista mentre il fare Gruppo T non si esauriva nell'artista, ma mirava a coinvolgere sperimentalmente lo spettatore".[46]

Nei secondi anni Sessanta Milano assiste all'apertura in successione di una serie di gallerie che stabiliscono contatti con l'ambiente artistico torinese, del quale accolgono i poveristi. Fra esse lo Studio Marconi di Giorgio Marconi, attivo dal 1965, ospita nel 1966 una personale di Aldo Mondino. Nel 1966 inaugura la sede milanese della Galleria Sperone, del torinese Gian Enzo Sperone[47], e nello stesso anno vi espongono Luciano Fabro[48], Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto (fig. 28) e Piero Gilardi. Nel novembre del 1967 ritroviamo gli ultimi tre, in una collettiva che comprende anche Mario Merz, alla neonata galleria milanese De Nieubourg, poi ribattezzata Toselli, di Franco Toselli. A questa data si è appena conclusa la mostra, costitutiva del gruppo poverista, *Arte povera – Im-spazio*, organizzata da Germano Celant a Genova presso la Galleria La Bertesca, attenta, insieme alla De Foscherari di Bologna, allo sviluppo di questa nuova tendenza.

---

[44] Per la storia della galleria e della rivista cfr. Elisabetta Cristallini, *Azimuth. Oltre la pittura*, "La Tartaruga", n. 5-6, marzo 1989, pp. 146-155.

[45] Espongono Giovanni Anceschi, Gabriele De Vecchi, Gianni Colombo, Davide Boriani. Grazia Varisco entra a far parte del Gruppo T nel mese di marzo, con la partecipazione a *Miriorama 6*, la seconda collettiva.

[46] Gabriele De Vecchi, in http://www.gabrieledevecchi.it/opera.php?idO=30 (ultimo accesso 14/02/2018).

[47] La sede milanese della Galleria Sperone rimane aperta dalla primavera del 1966 al mese di giugno del 1967.

[48] Il torinese Luciano Fabro, che dal 1959 si era integrato nell'ambiente artistico di Fontana, Manzoni e Castellani, tiene la sua prima personale alla Galleria Vismara di Milano nel 1965. Nel 1967 una giovane critica come Carla Lonzi ne presenta la mostra torinese presso la Galleria Notizie di Luciano Pistoi. Nello stesso 1967 Fabro partecipa alle mostre del gruppo poverista.

A Torino gli artisti che saranno riuniti da Celant sotto la denominazione di Arte Povera possono godere, sin dai primi anni Sessanta, del clima culturale ricco di rapporti internazionali che sia le istituzioni pubbliche che le gallerie private concorrono a creare.
Il capoluogo piemontese aveva maturato la propria vocazione europea già dal secondo dopoguerra grazie all'attività del pittore e critico Luigi Carluccio, che si era avvalso della collaborazione dei francesi, tra cui Raymond Cogniat e Jacques Lassaigne, per organizzare dal 1951 al 1961 le sette edizioni della rassegna internazionale *Pittori d'oggi, Francia-Italia*, con artisti come Picasso, Licini, Baltus, Braque, Prampolini, Spazzapan, Giacometti, Marini, Morandi, Vedova, Guttuso, Afro, Leger, Hartung, Soldati e Severini.
Carluccio aveva inoltre iniziato ad ospitare alla Galleria La Bussola, da lui diretta fino al 1955, opere di artisti stranieri, in particolare di Kandinsky, Klee, Ensor, Braque e dei rappresentanti dell'École de Paris. Più tardi, sotto la nuova direzione di Giuseppe Bertasso, La Bussola si era aperta all'Informale, accogliendo nel 1957 la prima esposizione torinese dei *Sacchi* di Burri.
Ma Torino allarga i propri confini culturali soprattutto all'inizio del decennio successivo, quando più della metà della popolazione vive del lavoro del gruppo industriale Fiat. In questi anni infatti la Galleria Civica d'Arte Moderna, aperta nel 1959 e diretta da Vittorio Viale, ospita mostre di artisti d'oltralpe quali Francis Bacon, Hans Hofmann e Franz Kline e si avvia a diventare lo spazio espositivo sperimentale più importante d'Italia.
Fondamentale per l'inserimento della città in una rete di relazioni con la Francia, l'America e il Giappone diviene Michel Tapié, il critico francese teorico dell'*art autre*, che, stabilitosi a Torino dal 1956, vi diffonde le ricerche dell'area informale europea ed americana e del giapponese gruppo Gutai attraverso la fondazione, nel 1960, insieme all'artista Franco Assetto e all'architetto Luigi Moretti, dell'International Center of Aesthetic Research (Icar), presieduto dalla scultrice, orafa e gallerista Ada Minola. Il centro, la cui attività si concluderà nel 1977, sarà per tutti gli anni Sessanta un vivace luogo espositivo e culturale d'avanguardia, promotore di esposizioni, dibattiti, audizioni musicali e pubblicazioni, in collegamento con Parigi, Osaka e New York. Emblematica è la mostra *Strutture e stile. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone*, organizzata nel 1962 da Tapié, in collaborazione con l'Icar, alla Galleria Civica d'Arte Moderna, con l'obiettivo di proporre un confronto internazionale di vaste proporzioni e un'importante riflessione storica sull'Informale.
Appena tre anni dopo l'istituzione museale torinese incrementa e aggiorna la sua collezione con opere informali e programmate attraverso l'acquisizione del Museo

Sperimentale d'Arte Contemporanea, fondato nel 1963 presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova dallo storico dell'arte e docente Eugenio Battisti. Quest'ultimo, mentre occupava la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna, era riuscito nell'impresa di costituire, grazie a una serie di donazioni artistiche, una raccolta permanente che rappresentasse un supporto concreto all'attività didattica.[49] L'"esperimento didattico"[50] del Museo Sperimentale ispira la Galleria Civica d'Arte Moderna ad aprirsi al confronto diretto con la ricerca artistica e ad ampliare le funzioni pubbliche di discussione e divulgazione.

Un ruolo di informazione è svolto anche dalla Galleria Notizie di Luciano Pistoi, inaugurata nel 1957 con una mostra del tedesco Wols. Affiancata da Enrico Crispolti e Carla Lonzi, la galleria pubblica un notiziario mensile e, in stretta collaborazione con Tapié, ospita nel 1959 la prima collettiva del gruppo Gutai in Europa.[51] Dà inoltre spazio alle ricerche dell'Informale ed espone fra i primi i poveristi Giulio Paolini, Luciano Fabro e Mario Merz.

La prima personale di Merz è ospitata nel 1963 dalla Galleria La Bussola di Giuseppe Bertasso, mentre la Galleria Galatea di Mario Tazzoli espone per la prima volta Michelangelo Pistoletto nel 1960 e nel 1963 le sue superfici specchianti.

La Galleria Il Punto di Remo Pastori dalla sua apertura, nel 1962, mostra invece all'ambiente torinese i Nouveaux Réalistes, già noti a Milano. Quasi immediatamente ne diviene direttore il giovane Gian Enzo Sperone, che, grazie ai contatti diretti con il gallerista newyorkese Leo Castelli e con la moglie Ileana Sonnabend, titolare di una galleria a Parigi, presenta alla fine del 1963 la prima personale italiana del pop artist Roy

[49] Nella fase di formazione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea Battisti, coadiuvato da Ezia Gavazza, sua assistente all'Università di Genova, e Germano Celant, al tempo uno dei suoi studenti, si era avvalso della collaborazione di gallerie quali il Naviglio e la Schwarz di Milano, la Malborough e l'Obelisco di Roma. Il comitato direttivo per gli inviti era formato da nomi di noti critici italiani, tra cui Umbro Apollonio, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles e Nello Ponente. La donazione alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, motivata dall'imminente partenza di Battisti per l'America e dall'impossibilità per la città di Genova di accogliere la collezione, è del 1965. La raccolta, ampliata da successive donazioni, per un totale di 206 artisti, è presentata al pubblico torinese con una mostra inaugurata il 26 aprile 1967. Accanto alle personalità della ricerca informale, come Burri, Capogrossi e Fontana, figurano Manzoni, Castellani, rappresentanti della ricerca gestaltica come De Vecchi e artisti che di lì a poco Celant avrebbe unito sotto la definizione di Arte Povera. Cfr. Mirella Bandini, Rosanna Maggio Serra (a cura di), *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, dicembre 1985-febbraio 1986), Milano, Fabbri, 1985.

[50] *Una testimonianza di Eugenio Battisti*, in *ivi*, p. 23.

[51] Nello stesso anno Pistoi e Tapié organizzano al Circolo degli Artisti di Torino l'esposizione internazionale *Arte Nuova*, che raccoglie, insieme ad artisti europei ed americani, anche i giapponesi del gruppo Gutai.

Lichtenstein.[52] Nasce così, attraverso la figura di Sperone, uno stretto rapporto fra le città di Torino, Parigi e New York, che sarà determinante per la diffusione delle nuove ricerche artistiche italiane in Europa e negli Stati Uniti e di quelle statunitensi in Italia.

Nel 1964 il gallerista apre nel capoluogo piemontese un proprio spazio espositivo in cui continua le rassegne internazionali, proponendo gli artisti del New Dada, della Pop art e del Nouveau Realisme. Nello stesso 1964 la Galleria Sperone mostra infatti le personali di Christo e di Robert Rauschenberg, pochi giorni prima del trionfo di quest'ultimo alla Biennale di Venezia. È del 1965 la mostra *Pop,* in cui Pistoletto espone insieme a Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Wesselmann; del 1966 è invece l'esposizione *Warhol Lichtenstein Dine Rosenquist*.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta la galleria promuove la giovane generazione locale[53] e diviene il principale centro torinese dell'Arte Povera, concorrendo con Roma all'affermazione del gruppo sul mercato internazionale. Segno dei contatti fra le due città è l'esposizione, nel gennaio del 1966, presso la Galleria Sperone, del ciclo delle *Armi* dell'artista Pino Pascali, attivo a Roma. "Quello che caratterizza quegli anni – ha dichiarato Vittorio Rubiu, che aveva presentato la mostra insieme a Maurizio Calvesi – è proprio questa possibilità di scambio […] Pistoletto ad esempio da Torino veniva spesso a Roma […] E fu proprio Pistoletto a fare da tramite con Sperone che venne a vedere i cannoni che ingombravano lo studio di Pascali, gli piacquero e così nacque la mostra".[54] Si deve dunque a Pistoletto l'apertura del dialogo fra Roma e Torino.

Ancora nel 1966 la Galleria Sperone apre la sua sede milanese, di cui affida la gestione a Tommaso Trini[55], e a giugno presenta a Torino la collettiva *Arte Abitabile* di Gilardi, Pistoletto e Piacentino (fig. 20).[56]

Il 1966 è infine l'anno in cui inaugura un nuovo importante spazio torinese, la Galleria Christian Stein, che esordisce con le personali di Aldo Mondino e di Mario Schifano, per accogliere nel 1967 quella di Alighiero Boetti, presentata da Tommaso Trini. Negli anni Settanta la galleria si occuperà con frequenza dei principali artisti dell'Arte Povera, mentre

[52] La personale di Roy Lichtenstein alla Galleria Il Punto nasce in seguito all'incoraggiamento di Michelangelo Pistoletto, che nel mese di giugno del 1963 aveva accompagnato Sperone alla mostra dell'artista statunitense organizzata alla Galerie Sonnabend di Parigi, partner francese della Leo Castelli Gallery. La mostra si tiene dal 23 dicembre 1963 al 23 gennaio 1964.

[53] Nel 1966 ospita le prime personali di Gilardi e Piacentino.

[54] Laura Cherubini, *Intervista a Vittorio Rubiu*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 369. Pascali esporrà a Roma, presso L'Attico di Fabio Sargentini, solo alla fine del 1966.

[55] Il nuovo spazio viene chiuso l'anno successivo, dopo aver ospitato, fra le altre mostre, la prima personale italiana del minimalista americano Dan Flavin.

[56] Cfr. Paragrafo 1. 2. 2.

Sperone trasferirà il proprio spazio espositivo prima a Roma e poi a New York. Contemporaneamente si sposteranno da Torino a Roma altri protagonisti del decennio precedente, come Luciano Pistoi e Alighiero Boetti, oscurando così in parte il panorama creativo del capoluogo piemontese.

Per quanto riguarda le vicende artistiche della Capitale, che nei secondi anni Sessanta condivide con Milano e soprattutto con Torino l'interesse verso i poveristi, la città, come anticipato, è contrassegnata sin dagli anni Cinquanta da uno stretto rapporto di interscambio con gli Stati Uniti.

Il reciproco avvicinamento culturale dell'Italia e dell'America si era avviato nel secondo dopoguerra, quando la nostra nazione aveva cominciato a godere degli aiuti economici garantiti dal piano Marshall. All'indomani del conflitto mondiale Lionello Venturi, tra gli antifascisti rientrati in Italia dall'esilio e dalla prigionia, aveva partecipato alla rinascita e al rinnovamento della cultura italiana informando il contesto artistico sulle avanguardie newyorkesi. La Biennale di Venezia del 1950 aveva inoltre dato grande rilievo ai lavori di Jackson Pollock, Arshile Gorky e Willem de Kooning, presentati nel padiglione degli Stati Uniti, e nello stesso anno Peggy Guggenheim aveva curato presso il Museo Correr di Venezia la prima personale italiana di Pollock.[57] Sono solo alcuni degli eventi che nei primi anni Cinquanta portano la generazione di Piero Dorazio, Afro e Toti Scialoja a progettare viaggi oltreoceano, mentre giungono a Roma gli americani Robert Rauschenberg e Cy Twombly.

A cavallo fra i decenni Cinquanta e Sessanta la città della "dolce vita" gode anche della rete di relazioni internazionali stabilite dall'Art Club, "associazione artistica internazionale indipendente", secondo quanto precisava appunto il primo Bollettino, fondata nel 1945 dall'ex futurista Enrico Prampolini e dal pittore polacco Joseph Jarema e attiva fino al 1964.[58] L'Art Club, attento alla diffusione delle ricerche internazionali astratte attraverso un'intensa attività di mostre e dibattiti, fonda diverse sedi sul territorio italiano e all'estero e si collega con il M.A.C. di Milano, con André Bloc e i francesi del Gruppo Espace e con i raggruppamenti romani di Forma 1, Origine e dell'Age d'Or. Insieme all'associazione Age d'Or organizza inoltre nel 1951 la mostra *Arte Astratta e Concreta in Italia* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, diretta dalla giovane Palma Bucarelli.

[57] Per uno studio dei rapporti fra Italia e America dal secondo dopoguerra al 1964 cfr. Germano Celant, Anna Costantini (a cura di), *Roma - New York. 1948-1964*, catalogo della mostra (New York, Fondazione Murray e Isabella Rayburn, 5 novembre 1993-10 gennaio1994), Milano, Charta, 1993.

[58] Cfr. Elisabetta Cristallini (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra, 1945-1952. Lezioni e saggi*, cit., pp. 16-19.

Appoggiando simili iniziative la Galleria Nazionale d'Arte Moderna si dimostra in questi anni l'istituzione pubblica più sensibile alla divulgazione dell'arte contemporanea. Sono in questo senso importanti anche le mostre da essa proposte lungo tutto il decennio, quali quelle su Pablo Picasso (1953), Piet Mondrian (1956) e Jackson Pollock (1958), nonché l'esposizione, considerata scandalosa, del *Grande Sacco* di Alberto Burri (1959).

L'artista di Città di Castello, rientrato nel dopoguerra dalla prigionia americana, viveva a Roma dal 1946, dove aveva stretto rapporti con l'Art Club e aveva tenuto la sua prima personale presso la libreria-galleria La Margherita di Gaspero del Corso e Irene Brin, presto trasferita in un locale interamente dedicato all'arte, la Galleria dell'Obelisco.[59]

La galleria dei coniugi Del Corso si rivela uno dei poli culturali più attivi e vitali della città negli anni in esame. Nel 1952 presenta infatti *Neri e Muffe*, una nuova personale di Burri, e nel 1953 espone per prima in Italia le opere di Rauschenberg, giunto a Roma l'anno precedente insieme a Twombly. Quest'ultimo si stabilisce definitivamente nella capitale nel 1957 e l'anno successivo tiene la sua prima personale europea alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, fondata a Roma dal 1954 e considerata il centro catalizzatore delle più avanzate ricerche artistiche insieme a La Salita di Gian Tomaso Liverani, aperta nel 1957, e a L'Attico di Fabio Sargentini, che nel 1966 rende la propria attività autonoma da quella del padre Bruno.

Nel 1958 La Tartaruga, oltre a quella di Twombly, ospita anche la prima personale europea di Kline, ed entrambe vengono immediatamente trasferite a Milano presso la Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, grande mediatore tra la scena artistica romana e quella milanese e titolare anche della Galleria Selecta, a Roma, e della Galleria del Cavallino, a Venezia.

Quanto a Rauschenberg, nello stesso 1958 è presente in Italia con il suo criticatissimo *Letto* alla collettiva *Prima selezione di giovani artisti Italiani e Americani*, organizzata da Giovanni Urbani nell'ambito della prima edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Sarà lui il primo artista americano a ricevere il Gran Premio della Biennale di Venezia, in quell'ormai nota XXXII edizione del 1964 che sancirà la definitiva affermazione in Europa della Pop art.

A Roma, fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, si rivela fondamentale per la diffusione dei linguaggi internazionali del momento anche l'attività della Rome-New York Art Foundation, diretta dalla pittrice americana Francis Mc Cann, che tra il 1957 e il 1962, in

[59] Per la storia degli esordi della Galleria dell'Obelisco cfr. *I mercanti d'arte. Irene Brin e Gaspero del Corso. Una intervista all'Obelisco*, "Domus", giugno 1963, ripubblicato in Germano Celant, Anna Costantini (a cura di), *Roma - New York. 1948-1964*, cit., p. 46.

uno spazio sull'Isola Tiberina, organizza mostre curate da critici quali Lionello Venturi, Herbert Read, Johnson Sweeney e Michel Tapié. Vi espongono, fra gli altri, Kline, de Kooning, Pollock, Tobey e gli italiani Fontana e Colla.

Nei primi anni Sessanta la galleria La Tartaruga e La Salita, seguite più tardi da L'Attico, si dedicano invece all'esposizione dei giovani innovatori del linguaggio artistico romano, raggruppati per convenzione nella cosiddetta "Scuola di Piazza del Popolo".[60] Plinio De Martiis presenta ad esempio nel 1960 Jannis Kounellis, nel 1961 Mario Schifano e Giosetta Fioroni, nel 1963 Tano Festa, Franco Angeli, Renato Mambor, Cesare Tacchi e Sergio Lombardo, nel 1964 Mario Ceroli[61] e nel 1965 Pino Pascali.

Suggestionati dalla vivacità del clima culturale romano e molti di loro anche dai corsi di Toti Scialoja – che conferisce alle sue lezioni un'impronta internazionale portando nelle aule dell'Accademia di Belle Arti opere americane prestate da De Martiis – questi artisti, nella diversità dei loro linguaggi, abbandonano l'Informale per passare al monocromo e infine approdare a un'immagine che cita icone della società di massa e movimenti del primo Novecento europeo, quali il Futurismo e la Metafisica, senza l'intento semplicemente provocatorio della Pop art statunitense ma inserendo riferimenti colti derivati dalla storia classica e rinascimentale italiana.

Attorno ad essi ruota una nuova generazione di studiosi, che segue quella di Lionello Venturi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Giuliano Briganti per annoverare fra i suoi rappresentanti Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Marisa Volpi, Nello Ponente, Lorenza Trucchi, Emilio Villa, Cesare Vivaldi, Alberto Boatto, Vittorio Rubiu e Mario Diacono.

Negli stessi anni Sessanta alcuni degli esponenti della "Scuola di Piazza del Popolo", come Fabio Mauri, Franco Angeli e Jannis Kounellis, espongono in un altro spazio privato romano appena aperto alle nuove sperimentazioni, compresi il teatro d'avanguardia, il cinema e la poesia visiva. Si tratta della galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia, inaugurata nel 1963, che accoglie anche gli astrattisti di Forma 1. Nel 1967 la galleria riesce ad ospitare i *Mobile* dell'americano Alexander Calder grazie alla mediazione di Giovanni

[60] A Piazza del Popolo, fra i caffè Rosati e Canova, la galleria La Tartaruga e la vicina galleria La Salita, si riuniscono Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Tano Festa e il fratello Francesco Lo Savio, Franco Angeli, Pino Pascali, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Jannis Kounellis, Cesare Tacchi, Enrico Manera, Umberto Bignardi, Giuseppe Uncini, Gino Marotta, Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci e Mimmo Rotella. La definizione "Scuola di Piazza del Popolo" è registrata per la prima volta da Maurizio Calvesi nel 1967 nel suo scritto di presentazione della mostra *Otto pittori romani* (con Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano, Tacchi), tenuta nello stesso anno alla Galleria De' Foscherari di Bologna in collaborazione con La Tartaruga di Roma.

[61] Il 1964 è anche l'anno che segna un primo riconoscimento del gruppo, determinato dalla presenza di Angeli, Festa, Fioroni e Schifano, invitati da Maurizio Calvesi, alla Biennale di Venezia, nella sezione delle nuove tendenze del padiglione italiano.

Carandente, che aveva già invitato l'artista ad esporre a Spoleto in occasione della mostra *Sculture nella città* del 1962.[62] L'anno successivo, con la mostra *Il percorso,* vengono presentati per la prima volta nella capitale i torinesi dell'Arte Povera, ulteriore prova dell'interesse che nei secondi anni Sessanta le città di Roma e Torino condividono per la promozione dei poveristi. L'esposizione include infatti Pistoletto, Piacentino, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz, Zorio, Anselmo e Paolini, mentre Gilardi scrive un testo per l'occasione.[63]

*Il percorso,* che la stessa Mara Coccia ha considerato una delle tappe più importanti del proprio lavoro[64], consiste in un happening di tre giorni che vede i poveristi torinesi realizzare le opere direttamente nello spazio espositivo alla presenza del pubblico.

Concluso questo excursus, che illustra le relazioni fra le città di Milano, Torino e Roma e il clima d'apertura internazionale in cui esse sono inserite a partire dal secondo dopoguerra, ci si concentrerà sul ruolo svolto nella seconda metà degli anni Sessanta da quelle gallerie e da quegli spazi non deputati d'ambito romano e torinese nei quali maturerà una serie di esperienze che condurrà alla conquista artistica dello spazio urbano.

Prima di addentrarci in quest'analisi si rivela necessaria una breve riflessione sull'importante ruolo svolto dalle riviste specializzate nella documentazione del rinnovamento artistico in atto.[65]

Dalla seconda metà degli anni Sessanta si registra una fioritura di pubblicazioni periodiche impegnate nella divulgazione delle ricerche italiane e internazionali d'avanguardia. Caratterizzate da una vita tanto intensa quanto spesso breve, esse recensiscono mostre e rassegne, accolgono le testimonianze dei loro protagonisti, diventano spazi di dibattito critico e si avvalgono del medium fotografico.

L'inizio del decennio aveva già visto, tra le altre, la nascita di "Marcatrè", fondata dal critico Eugenio Battisti a Genova nel 1963, per essere trasferita a Milano nel 1964 e

---

[62] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 2. Calder sarà di nuovo a Roma nel 1968 per mettere in scena al Teatro dell'Opera *Work in Progress,* lo spettacolo teatrale da lui interamente ideato.

[63] I torinesi erano stati coinvolti in seguito al desiderio espresso da Maria Pioppi, compagna di Michelangelo Pistoletto ed ex collaboratrice della galleria.

[64] "Si trattava di una mostra importante – ha ricordato Mara Coccia – tra l'altro c'era uno dei primi igloo di Merz, non proprio il primo, credo il secondo o il terzo. Io comunque avevo rifiutato di chiamare la mostra 'arte povera', perché Celant l'avrebbe curata volentieri lui però chiamandola così." Laura Cherubini, *Intervista a Mara Coccia*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura,* cit., p. 330.

[65] Per uno studio delle principali riviste d'arte degli anni Sessanta cfr. Germano Celant (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 1981), Parigi, Centre Georges Pompidou; Firenze, Centro Di, 1981; Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003; Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Milano, Bonnard 2005.

proseguire le sue attività fino al 1970. La rivista si contraddistingue per il suo carattere di interdisciplinarietà, spaziando dall'arte alla musica, allo spettacolo, all'architettura, al design, alla letteratura. Alberto Boatto la definisce infatti un "luogo straordinario di convergenza tra critici, scrittori, musicisti".[66]

Fra i membri del comitato direttivo "Marcatrè" può infatti vantare le firme di Umberto Eco, Paolo Portoghesi, Gillo Dorfles, Enrico Crispolti, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna e Germano Celant, oltre a quella dello stesso Boatto.

Dal 1968 la grafica della rivista, affidata a Magdalo Mussio, si fa più moderna e all'avanguardia. Quest'ultimo aspetto riguarda significativamente anche altre pubblicazioni dell'epoca, che nell'anno delle proteste si trovano a rinnovare sia la veste grafica che i contenuti.

È ad esempio il caso di "Bit" e "Flash Art", entrambe figlie della fine degli anni Sessanta.

"Bit", dal sottotitolo "Arte oggi in Italia", è pubblicata a Milano a partire dal mese di marzo del 1967 in edizione bilingue italiano-inglese ed esce fino al settembre del 1968, per un totale di nove numeri. È diretta da Daniela Palazzoli[67], con la collaborazione, tra gli altri, di Germano Celant, Mario Diacono, Tommaso Trini.

"Flash Art" vede la luce qualche mese dopo "Bit", a giugno, ed esce inizialmente a Roma con il titolo "Flash" e il sottotitolo "Mensile d'arte", per chiamarsi definitivamente "Flash Art" alla fine del 1967. È fondata da Giancarlo Politi, che la dirige tuttora e che all'inizio del 1971 ne trasferisce la redazione a Milano. Annovera fra i suoi collaboratori critici di fama internazionale come Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Rosalind Krauss e Harald Szeemann. Originalmente pubblicata in versione bilingue italiano-inglese, nel 1978 viene scissa in due edizioni separate, "Flash Art Italia" e "Flash Art International".

"Bit" e "Flash Art" si dedicano inizialmente alla documentazione della pittura romana dei primi anni Sessanta nel suo rapporto con l'arte americana. Subito dopo offrono ampio spazio alle mostre e alle manifestazioni che aprono all'arte italiana nuove direzioni di sviluppo, quali *Lo Spazio dell'immagine* (Foligno, 1967), *Arte Povera – Im-Spazio* (Genova, 1967) e *Con temp l'azione* (Torino, 1967-1968).[68] Nel 1968 entrambe, ispirate dal clima libertario e di contestazione, si aprono alla sfera politica documentando i movimenti di protesta. "Bit" pubblica addirittura i volantini dell'occupazione della

[66] Laura Cherubini, *Intervista ad Alberto Boatto*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 317.

[67] Daniela Palazzoli, milanese, è figlia di Peppino Palazzoli, fondatore, nel 1957, della galleria Blu a Milano.

[68] La mostra *Con temp l'azione*, che ha sede presso le tre gallerie torinesi Il Punto, Christian Stein e Sperone, è curata da Daniela Palazzoli, la direttrice di "Bit". Cfr. Paragrafo 1. 2. 2.

Triennale di Milano e nello stesso anno comincia a dedicarsi anche alla musica e al cinema.

Rispetto a "Flash Art", la rivista di Daniela Palazzoli è di piccolo formato e si caratterizza per la grafica sperimentale. Inoltre rifiuta le inserzioni pubblicitarie delle gallerie d'arte contemporanea, proclamando sin dal suo primo numero di autofinanziarsi per salvaguardare la libertà di opinione degli scritti pubblicati.[69] Questa scelta di autonomia acquisisce un'importanza particolare in un momento in cui le gallerie private si trovano a svolgere un'azione capillare di promozione sulle pubblicazioni periodiche e si dotano persino di riviste proprie.

"Flash Art", che ha inizialmente le dimensioni di un giornale e riproduzioni fotografiche di bassa qualità, gradualmente ridurrà il formato e aggiornerà la grafica. Nel 1967 la rivista pubblica l'articolo di Germano Celant *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, che definisce l'ambito operativo e ideologico dell'Arte Povera, e accoglie le lettere di Piero Gilardi che informano l'Italia sulle contemporanee ricerche americane e nordeuropee.

Il 1968 è l'anno di nascita di "NAC", acronimo di "Notiziario d'arte contemporanea", che inizia le sue pubblicazioni a Milano e le conclude a Roma nel 1974. Fondata da Francesco Vincitorio, funzionario di banca, la rivista ha fra i suoi collaboratori Enrico Crispolti, Luciano Caramel, Renato Barilli, Vittorio Fagone, Arturo Carlo Quintavalle e Marisa Volpi. Anch'essa, come "Bit", rifiuta ogni forma di pubblicità e si dichiara autonoma. Nel recensire le mostre in corso ricorre persino alla collaborazione degli artisti e dà spazio agli stessi lettori, che invita ad intervenire su tematiche concordate.

Come accennato, dalla seconda metà degli anni Sessanta alcune gallerie private, ispirandosi al modello pioneristico della galleria Il Milione, finanziano periodici, bollettini e notiziari con lo scopo di promuovere il proprio lavoro e aprirsi all'orizzonte internazionale. Pubblicazioni di questo tipo sono il bollettino della torinese Galleria Notizie di Luciano Pistoi, che riporta i documenti dell'Internazionale Situazionista; i quaderni della Galleria De' Foscherari di Bologna, che registrano il dibattito sull'Arte Povera; "Pallone", la rivista della Galleria La Bertesca di Genova, anch'essa legata al gruppo poverista; "Cartabianca", afferente alla galleria romana L'Attico di Sargentini.

"Cartabianca", edita dal marzo del 1968 al maggio del 1969, si distingue fra le altre per l'importanza delle personalità che riunisce e per le testimonianze offerte sia sulle tendenze artistiche più aggiornate che sui contemporanei avvenimenti socio-culturali. Nell'editoriale di marzo si legge infatti: "Questo primo numero porta la data del marzo 1968 e di questa

[69] Cfr. "Bit", a. I, n. 1, Milano, marzo 1967.

data ‘Cartabianca’ intende assumere la situazione, gli orientamenti, i propositi e persino gli umori”.[70]

A dimostrazione di questo impegno a novembre esce il numero speciale *Contestazione estetica e azione politica*.

I primi tre esemplari della rivista sono diretti da Alberto Boatto, gli ultimi da Adele Cambria. Vi scrivono critici come Achille Bonito Oliva, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Vittorio Rubiu, tutti attivi su Roma. Ad essi si associano Tommaso Trini e Germano Celant, legati rispettivamente all’ambiente milanese e torinese. “Cartabianca” accoglie così un dialogo esteso.

La documentazione fotografica offerta dalla rivista sulle attività della galleria è affidata a Luca Maria Patella, Mario Cresci e Claudio Abate, che lavorano con Sargentini, da sempre affascinato dal cinema e dalla fotografia, anche per la realizzazione dei cataloghi degli artisti in mostra a L’Attico.

Nella primavera del 1969 Boatto si distacca però da Sargentini per fondare “Senzamargine”, che porta avanti il discorso critico iniziato con “Cartabianca” ed esce in un unico numero con le nuove firme di Giulio Carlo Argan e Alberto Asor Rosa. La rivista non fa riferimento ad alcuna galleria e anch’essa, come “Marcatrè”, affida l’impaginazione grafica a Magdalo Mussio.

Questa separazione conduce “Cartabianca” a rinunciare ai testi critici e a documentare i nuovi interessi della galleria attraverso la fotografia, mentre le informazioni sulla scena artistica internazionale sono fornite dagli scritti di Sargentini sui viaggi da lui compiuti per visitare le gallerie di New York e la mostra *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna.[71]

Questo è, in sintesi, il quadro delle principali pubblicazioni periodiche prodotte negli anni in esame. Esse rappresentano veicoli cruciali per la divulgazione delle istanze critiche, artistiche, ma anche sociali dell’ultimo frangente degli anni Sessanta.

[70] Cfr. “Cartabianca”, a. I, n. 1, marzo 1968.

[71] Cfr. Paragrafo 1. 2. 1.

### 1. 2. 1. Roma. La Tartaruga, La Salita e L'Attico tra arte e vita

Nella Roma degli anni Sessanta le gallerie La Tartaruga, La Salita e L'Attico s'impongono sulla scena nazionale come spazi d'avanguardia, soprattutto a partire dalla seconda metà del decennio.

Un primo impulso in questo senso è dato da La Salita di Gian Tomaso Liverani e in particolar modo da La Tartaruga di Plinio De Martiis.

La galleria La Salita, diretta da Gian Tomaso Liverani[72], inaugura in Salita San Sebastianello 16, non molto distante da Piazza del Popolo, il 23 febbraio del 1957, quando La Tartaruga di Plinio De Martiis è già attiva da tre anni.

Liverani esordisce con l'Informale, ospitando artisti come Alberto Burri, Ennio Morlotti, Emilio Vedova, Lucio Fontana e Gastone Novelli; nel 1958 dedica una personale a Toti Scialoja e l'anno successivo a Mimmo Rotella. Il 1959 è anche l'anno in cui la galleria si affaccia sullo scenario internazionale organizzando, nell'ambito di un progetto di scambi culturali con il Giappone, la collettiva *Pittori italiani d'oggi* a Tokio [73], subito seguita dalla presenza di tre artisti giapponesi[74] a La Salita con una presentazione di Michel Tapié, stabilitosi da pochi anni a Torino.

Nel novembre del 1960 Liverani abbandona l'Informale per aprirsi ai cambiamenti in atto e lo fa organizzando la collettiva *5 pittori – Roma 60*, alla quale prendono parte Franco Angeli, Tano Festa con il fratello Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini. La mostra rivela il legame della capitale con la Francia, come accadeva contemporaneamente a Milano, in quanto è introdotta da Pierre Restany, probabilmente presentato a Liverani dal gallerista Guido le Noci[75] o da Mimmo Rotella, l'unico italiano fra i Nouveaux Réalistes riuniti pochi mesi prima dal critico francese. Restany era entrato

[72] Gian Tomaso Liverani, nato a Faenza nel 1919, prima di fondare la galleria si era laureato in Giurisprudenza e in Scienze agrarie per poi iniziare a lavorare nella divisione analisi economiche della Fao. Fra le attività de La Salita, che si protraggono fino al 1998, rientrano anche quelle editoriali, con la pubblicazione di cartelle contenenti litografie, xilografie, acqueforti e tempere accompagnate da saggi critici o da testi poetici. In quarant'anni di attività la galleria allestisce circa 250 mostre e pubblica più di trenta edizioni d'arte. Liverani muore il 20 maggio 2000, donando una cospicua parte della sua collezione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Per uno studio delle attività della galleria La Salita cfr. Daniela Lancioni (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. La Galleria La salita dal 1957 al 1998*, Torino, Allemandi, 1998; Daniela Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani, gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Torino, Allemandi, 2002.

[73] Vi espongono Carla Accardi, Afro, Alberto Burri, Gianni Dova, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Adriano Parisot, Mimmo Rotella, Toti Scialoja ed Emilio Vedova.

[74] Takasi Suzuki, Masaki Suematsu e Masaki Yamaguchi.

[75] Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 11.

per la prima volta in contatto con la scena artistica romana nel 1957, quando si era recato nella capitale insieme a Guido Le Noci e al pittore Jean Fautrier in occasione della mostra di quest'ultimo alla galleria L'Attico. Nella stessa circostanza aveva conosciuto Rotella e realizzato che il suo lavoro era affine a quello dei francesi, ragione per cui tre anni dopo l'avrebbe inserito nel gruppo dei Nouveaux Réalistes.[76]

Nella sua presentazione alla mostra *5 pittori – Roma 60*, Restany, consapevole dell'impossibilità di riscontrare un denominatore comune fra i cinque artisti di quella che sarà definita "Scuola di Piazza del Popolo", parla di "situation ouverte", collocandoli fra il Nouveaux Réalisme francese e il New Dada americano.

La Salita mostrerà più tardi diverse personali dei membri del raggruppamento francese, tra cui quelle di Klein, Arman e Christo.

Liverani stabilisce inoltre contatti con il Gruppo Zero di Düsseldorf, che espone nel 1961, anno in cui ospita anche la mostra *Miriorama 10* del Gruppo T, spostando così l'attenzione verso l'arte programmata.

In questo periodo vengono organizzati persino degli eventi di carattere interdisciplinare, in cui, secondo lo spirito di Fluxus, convivono arti visive, musica e danza. Nel 1962, ad esempio, per due serate, si assiste ad un happening musicale in cui Horst Egon Kalinowski, Gastone Novelli, Achille Perilli e Mimmo Rotella espongono le loro opere, mentre Sylvano Bussotti, Frederic Rzewski e Amelia Rossetti suonano il piano e la ballerina Antonietta Daviso danza.

Nello stesso anno la personale di Francesco Lo Savio rappresenta una coraggiosa mostra di rottura, boicottata però dalla cerchia di artisti che ruota intorno a La Tartaruga di De Martiis, compreso Tano Festa, fratello di Lo Savio. L'artista vi presenta i suoi ultimi lavori, le *Articolazioni totali*, involucri cubici in cemento bianco con piani interni di metallo nero, che, ponendosi come costruzioni a metà fra la scultura e l'architettura, isolano lo spazio espositivo. Gli unici a presenziare all'inaugurazione della mostra sono Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli – entrambi grandi sostenitori di Liverani – Giorgio De Marchis e Maurizio Bonicatti.

Nel 1963 la galleria dedica una personale, ancora una volta presentata da Restany, a Christo, che, dopo aver compiuto piccoli impacchettamenti di oggetti all'interno dello spazio espositivo (fig. 3), realizza il suo primo *empaquetage* pubblico italiano (fig. 190) avvolgendo con cellophane trasparente e senza autorizzazione una statua del Parco di Villa Borghese (*Wrapped Venus*).

[76] Roberto Lambarelli, *Intervista a Pierre Restany*, in *ivi*, p. 362.

L'anno successivo Liverani si apre ulteriormente all'arte ambientale con la personale di Giulio Paolini, che, nell'intento di analizzare il rapporto fra le opere e lo spazio della galleria, al posto dei quadri appoggia alle pareti pannelli di legno grezzo, conferendo all'esposizione l'aspetto di un allestimento ancora in corso.

Poco dopo, con la singolare mostra *12 giorni a La Salita grande vendita*, il gallerista invita il pubblico all'acquisto di oggetti sui quali gli artisti erano precedentemente intervenuti.[77]

Nel 1965 La Salita organizza un'altra delle sue esperienze fuori sede[78], una collettiva al Castello Sangallo di Torre Astura, nei pressi di Nettuno (Roma), intitolata a Corradino di Svevia, che nel 1268 era stato imprigionato nel Castello Sangallo da Giovanni Frangipane per poi essere consegnato a Carlo D'Angiò e infine decapitato.[79] In occasione della mostra Pino Pascali, che all'inizio dell'anno aveva debuttato a La Tartaruga, realizza la sua prima performance, dal titolo *Requiescat in pace Conradinus*, un rituale funebre inscenato in un ambiente inondato di incenso e fumogeni e di fronte ad una sorta di altare appositamente costruito in memoria del re.

Per questa via Liverani, con un'inversione di tendenza rispetto alla direzione che aveva preso la galleria fino a quel momento, comincia ad accostarsi all'Arte Povera. È infatti del maggio 1966 la personale di Richard Serra, dal titolo *Animal Habitats, Live and Stuffed*, che, avvicinandosi alla poetica poverista, eleva al rango di opere d'arte animali vivi e impagliati disposti nello spazio espositivo (fig. 4).[80]

L'idea della mostra era nata nel 1965, quando l'artista americano, che viveva in quegli anni a Firenze con la moglie, con la quale portava avanti degli studi sulla tassidermia, si era presentato a Liverani con una lettera di raccomandazione di Claes Oldenburg.[81]

L'operazione di Serra nella galleria di Liverani anticipa le esperienze compiute tra il 1966 e il 1967 presso L'Attico di Sargentini sia da Pino Pascali, con le sue finte code di balena, che da Jannis Kounellis, con i pappagalli veri. Ciò ha consentito a Luca Massimo Barbero

---

[77] Tra essi Aldo Mondino, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Giosetta Fioroni, Mario Schifano, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e Davide Boriani. La mostra aveva avuto un precedente a La Salita nel 1963, quando artisti come Franco Angeli, Lucio Fontana, Pietro Consagra, Carla Accardi e Cy Twombly avevano messo in vendita mobili da loro costruiti e firmati.

[78] Oltre alle mostre all'estero, come quella ricordata in Giappone, Liverani aveva anche organizzato una mostra a Spoleto nel 1962.

[79] Le opere, incentrate sul tema della decapitazione e della tomba, sono sia pittoriche (Festa, Lombardo, Mambor, Mauri, Mondino, Schifano e Titone) che di taglio oggettuale (l'altare di Pino Pascali, il *Monumento a Corradino* di Ceroli, la *Decollazione di Corradino* di Tacchi e *Corradino o delle vicissitudini* di Innocente).

[80] Un maiale (*Live Pig Cage I*), pecore, criceti, galline e colombe.

[81] Marco Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p.355.

di ipotizzare la derivazione delle scelte espositive di Kounellis con animali vivi proprio dalla personale dell'artista americano a La Salita.[82]

L'intento di Serra è senza dubbio provocatorio, "ancora legato a un'idea di épater le bourgeois", stando alle dichiarazioni di Fabio Sargentini, che ha inoltre considerato *Animal Habitats, Live and Stuffed* un precedente importante per la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, ospitata nella propria galleria nel mese di giugno del 1967.[83] L'artista infatti, oltre ad alludere alla sfera sessuale, come precisa nel catalogo della mostra[84], indaga al contempo sui confini tra arte e realtà, tra arte e contesto espositivo.

Se da una parte *Animal Habitats, Live and Stuffed* gratifica Liverani con una grande visibilità, dall'altra gli causa una multa di 20.000 lire per aver esposto articoli non previsti dalla licenza e un processo nel quale viene assolto grazie alle difese di Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli.[85]

Nel 1967 La Salita si trasferisce nella nuova sede di Via Gregoriana 5[86], che viene inaugurata con un'antologica di Tano Festa.

L'anno successivo sono presentate nuove opere di carattere ambientale. Si tratta dei *Supercomponibili* di Sergio Lombardo, oggetti in legno costituiti da moduli minimali con cui il pubblico può relazionarsi spostandoli a piacimento negli spazi della galleria.

Fino a questa fase della sua attività La Salita dimostra dunque di privilegiare i giovani e le nuove tendenze, sempre più concentrate sul progressivo sconfinamento nell'ambiente e sull'annullamento della separazione fra arte e vita.

La grande libertà che connota il lavoro di Liverani si rispecchia nella scelta, opposta a quella di un gallerista come Fabio Sargentini, di non frequentare i luoghi di ritrovo dell'epoca, come il Caffè Rosati a Piazza del Popolo, perché fermamente convinto che

---

[82] Luca Massimo Barbero, *Roma: territori di confine. L'Attico di Fabio Sargentini*, in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, cit., p. 45.

[83] Fabio Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma? Per una controstoria dell'Arte Povera*, "Flash Art", n.300, marzo 2012, disponibile su http://www.flashartonline.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/ (ultimo accesso 14/02/2018).

[84] "The work involves a placement of juxtaposed materials for the sake of the idea: the projected sexual metaphor. The concern is not with the merit of any particular esthetic object. The works are psychological and obsessive. Medium is mixed – Animals are used as sex. Containers as sex. Experience as sex. My ambition is to present a daisy chain". *Richard Serra. Animal habitats live and stuffed...*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Salita, 1966), Roma, 1966.

[85] Marco Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p.355.

[86] La galleria cambia un'ultima volta sede nel 1971, trasferendosi in Via Garibaldi 6, dove prosegue le sue attività fino alla chiusura del 1998. Tra gli anni Settanta e Ottanta Eliseo Mattiacci esporrà in diverse occasioni a La Salita.

stringere legami troppo personali con gli artisti non gli avrebbe consentito di fornire un parere oggettivo sulla loro produzione. Mentre i contatti con il titolare de L'Attico sono sporadici, Liverani e De Martiis, almeno nei primi anni di attività, sono legati da amicizia e stima reciproca.[87]

Plinio De Martiis[88] e la moglie Antonietta Pirandello, detta Ninì, nipote di Luigi, avevano aperto La Tartaruga il 25 febbraio del 1954 in Via del Babuino 196, a pochi passi da Piazza del Popolo, su consiglio e "affettuose pressioni" di amici pittori come Mario Mafai, Giulio Turcato, Salvatore Scarpitta, Mino Maccari e Leoncillo Leonardi. Il nome della galleria, suggerito da Maccari, era stato estratto a sorte, fra altri cinque proposti, dal cappello di Mafai.[89]

Era così iniziata un'avventura che determinerà il clima romano già dai primi anni Sessanta. Inaugurata con una mostra di litografie di Daumier, negli anni Cinquanta La Tartaruga, oltre a dedicare mostre ai primi sostenitori Mafai, Turcato, Scarpitta, Maccari e Leoncillo, ospita Afro e Alberto Burri, prima dell'esplosione della loro fama, ma anche Fausto Pirandello, Gastone Novelli, Piero Dorazio, Achille Perilli, Pietro Consagra e Mimmo Rotella.

Nel 1957 sono presenti con la loro prima personale romana Ettore Colla e lo statunitense di origini italiane Conrad Marca-Relli, così come l'olandese Karel Appel e il danese Asger

---

[87] Marco Di Capua, *Intervista a Gian Tommaso Liverani*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p.354.

[88] Plinio De Martiis, nato a Giulianova nel 1920, sin da ragazzo si trasferisce con la famiglia a Roma e si appassiona alla fotografia, al cinema e al teatro. Entra così in contatto con il gruppo del Teatro dell'Arlecchino, dove si relaziona con Franca Valeri, Carlo Mazzarella e Vittorio Caprioli. La passione per la fotografia lo porta a diventare fotoreporter per "L'Unità" e "Il Mondo" e a fondare con Franco Pinna, Caio Mario Garrubba, Nicola Sansone e Pablo Volta la cooperativa Fotografi Associati, attiva dal 1952 al 1954. Il 1954 è l'anno in cui si allontana dal Partito Comunista Italiano, del quale era diventato funzionario dopo la guerra, e insieme alla moglie inaugura La Tartaruga. La prima fase della galleria si chiude nel 1969 con una mostra di Giulio Paolini. La seconda fase, cominciata con la riapertura, nel 1970, nella nuova sede di Via Principessa Clotilde, si caratterizza per l'importanza data alle opere di artisti come Spalletti, Parmiggiani e Agnetti. La scomparsa di Ninì Pirandello coincide con una nuova pausa di due anni (1972-1973). La galleria riapre nel 1974 in Via Pompeo Magno per trasferirsi nel 1980 in Piazza Mignanelli. In questi anni si dedica soprattutto al teatro, al cinema, alla musica e alla poesia visiva. Dalla fine degli anni Settanta diviene anche un punto di riferimento per gli "anacronisti". Alla chiusura della galleria, avvenuta nel 1984, De Martiis prosegue la sua attività a livello editoriale con i "Quaderni della Tartaruga", scritti tra il 1986 e il 1993. Inoltre, come curatore, nel 1995 inaugura a Castelluccio di Pienza una nuova sede espositiva. De Martiis muore nel 2004. La documentazione della galleria La Tartaruga è conservata presso l'Archivio di Stato di Latina. Per uno studio delle attività della galleria La Tartaruga cfr. Silvia Pegoraro (a cura di), *L'Arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Pescara, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 3 marzo-20 maggio 2007), Milano, Skira, 2007.

[89] Federica Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 339.

Jorn, entrambi fra i fondatori del gruppo Cobra. È dello stesso anno la collettiva *Micro Salon*, organizzata in collaborazione con la Galerie Iris Clert di Parigi.

Alla fine del decennio La Tartaruga è la prima galleria a introdurre nella capitale l'arte contemporanea americana e a lanciarla in Europa. Come anticipato, nel 1958 ospita infatti le prime personali europee di Cy Twombly, a maggio, e di Franz Kline, a febbraio. Nello stesso anno vi espongono anche Rothko e Salvatore Scarpitta, presente a più riprese sin dalla fondazione della galleria. E ancora nel 1959 La Tartaruga presenta alcuni lavori di Willem De Kooning, appena arrivato in Italia.

Dalla fine degli anni Cinquanta proprio Scarpitta, statunitense di padre italiano[90], fa da tramite fra De Martiis e New York. Infatti, in seguito alla collettiva che nel 1959 lo aveva visto esporre a La Tartaruga insieme a Twombly, Perilli e Novelli, Plinio De Martiis propone a Leo Castelli[91] di esportare le sue opere in America. Il successo riscosso dalla mostra newyorkese di Scarpitta, con tele avvolte da bende e fasce di tessuto, porta l'artista a decidere di tornare a vivere negli Stati Uniti, mentre il gallerista italoamericano, per sdebitarsi, consente a La Tartaruga di esporre i *Combine paintings* di Rauschenberg[92]. È il maggio del 1959 e le opere dell'artista americano, che uniscono il colore a materiali non tradizionali, colpiscono a tal punto Toti Scialoja da chiederle in prestito a De Martiis per mostrarne la tecnica di produzione ai suoi allievi dell'Accademia di Belle Arti, fra i quali si distinguono Pino Pascali, Jannis Kounellis, Ettore Innocente, Giosetta Fioroni e Mario Ceroli, fortemente suggestionati dai nuovi linguaggi proposti dal docente.

Con queste parole il gallerista ricorda l'influenza esercitata a Roma dal New Dada: "alcuni hanno tradotto letteralmente […] Altri invece hanno sentito l'importanza, i suggerimenti, i grandi motivi della pittura americana e l'hanno elaborata traducendo in italiano, ma conservando una certa indipendenza linguistica ed un minimo di identità culturale. Insomma di autonomia. Attorno al '60 a Roma alcuni giovanissimi, ancora ragazzi, però molto attenti, molto ricettivi, fanno un'operazione suggestiva: riescono a coniugare De Chirico, Burri e Johns (quest'ultimo aveva già esposto alla Biennale del '58). Questa, in fondo, fu la 'Scuola di Piazza del Popolo'".[93]

[90] Salvatore Scarpitta, nato a New York nel 1919 da padre italiano e madre di origine russo-polacca, viveva a Roma dal 1936, dove si era diplomato all'Accademia di Belle Arti.

[91] Il gallerista Leo Castelli, americano di origini triestine, era arrivato in Italia per la prima volta nel 1957, accompagnato da Piero Dorazio, che nel 1958 l'aveva presentato a Plinio De Martiis.

[92] Le opere di Rauschenberg erano già state esposte a Roma nel 1953 alla Galleria dell'Obelisco.

[93] Federica Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 340.

La stessa galleria La Tartaruga nei primi anni Sessanta diventa un punto di riferimento per i giovani della nuova "scuola", che trovano in Plinio un convinto sostenitore. Vi tengono infatti le prime personali proprio Kounellis (1960), Ceroli (1964) e Pascali (1965), che partecipano con entusiasmo anche alle collettive proposte dal gallerista.

Già nel 1961 l'attività di promozione degli italiani emergenti porta De Martiis a rinunciare alla proposta di Ileana Sonnabend di gestione condivisa di una nuova galleria a Roma, una volta intuito che questa avrebbe principalmente rappresentato un avamposto per l'introduzione della Pop art nel mercato europeo, a discapito della nuova generazione romana. Nel dicembre dello stesso anno infatti Plinio s'impone sulla Sonnabend organizzando la collettiva che accanto a Rauschenberg, Tinguely e Twombly, contro la volontà della gallerista, propone anche i giovanissimi Schifano e Kounellis.[94]

Quest'ultimo, come accennato, aveva esordito a La Tartaruga nel 1960. Vi aveva esposto i suoi *Alfabeti*, segni tipografici ingranditi dipinti di nero su tela chiara, spia di un'urgenza comunicativa che si manifesterà con maggiore forza nelle mostre tenute alla fine del decennio alla galleria L'Attico di Sargentini.

Nell'aprile del 1961 De Martiis aveva poi ospitato, in una doppia personale con Enrico Castellani, le *Sculture viventi* di Piero Manzoni: l'artista, con un'operazione concettualmente simile a *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico*, proposta alla galleria Azimut di Milano l'anno precedente, aveva firmato i corpi delle modelle e di alcune persone presenti, come Umberto Eco e il critico Emilio Villa, ma anche la scarpa destra di Franco Angeli e quella di Mario Schifano.

Il 9 febbraio del 1963 la galleria si trasferisce al numero 3 di Piazza del Popolo e la nuova sede inaugura con la collettiva *13 pittori a Roma*, con Twombly e alcuni rappresentanti della "Scuola di Piazza del Popolo".[95]

Qui nel gennaio del 1965 La Tartaruga si apre alle ricerche di tipo installativo di Pino Pascali, che in occasione della sua prima personale espone poche opere di grande formato, quasi tutte realizzate con pittura a smalto tirata a rilievo, come *Colosseo*, *Ruderi sul prato*, *Labbra rosse*, *Seni*, *Grande bacino di donna*.[96] Tuttavia nell'estate dello stesso anno De

[94] *Ivi*, p. 339. Da questo momento Ileana Sonnabend rivolge le sue attenzioni a Torino, dove comincia a collaborare con Gian Enzo Sperone.

[95] Insieme a Cy Twombly espongono Franco Angeli, Umberto Bignardi, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Renato Mambor, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Peter Saul e Cesare Tacchi.

[96] De Martiis era riuscito ad organizzare la mostra, presentata da Emilio Villa, dopo anni di resistenze da parte dell'artista, che non aveva mai voluto esporre i suoi lavori pur avendone la casa piena. Determinante era stata l'agitazione di Pascali di fronte a un quadro di Tacchi esposto a La Tartaruga, perché le imbottiture in esso presenti, nell'evidenziare parti del corpo di un atleta, richiamavano il suo modo di operare, collaudato

Martiis evita di ospitare i cannoni di Pascali, ironiche armi giocattolo di grandi dimensioni derivate dall'assemblaggio di materiali di recupero. Il rifiuto è dovuto alla sua visione di questi lavori come "tristi giocattoloni […] di derivazione troppo direttamente americana", per di più realizzati con un procedimento già usato da Scarpitta a New York per un'automobile da corsa.[97]

Calvesi, invece, non riscontra nei cannoni un'ascendenza americana. Nel 1966, infatti, nel presentare insieme a Vittorio Rubiu la mostra delle *Armi* rifiutata da De Martiis e accolta dalla torinese Galleria Sperone[98], precisa che, considerata la precedente attività di scenografo di Pascali, questi oggetti dall'apparenza reale non confinano tanto con la Pop art, "la quale assume oggetti reali nella finzione della pittura", bensì "con la scenografia, che illude l'occhio con gli accrocchi più finti […] È un happening affidato ai soli oggetti, uno spettacolo a scena piena-vuota".[99] In più la disposizione delle armi nella sala espositiva avrebbe costituito un vero e proprio insieme ambientale.[100]

Non avendo ospitato i cannoni di Pascali, la Tartaruga accoglie la sua prima opera ambientale nel novembre del 1966, quando occupa un'intera sala con *Cina* di Mario Ceroli (fig. 5), una schiera di cento sagome di legno allusiva all'ideologia collettiva. L'anno precedente l'artista aveva realizzato altre opere concepite per invadere l'ambiente espositivo, come *La scala* e *Le ombre*, rivelandosi così il primo della "Scuola di Piazza del Popolo" a muoversi nella direzione dell'environment. Dello stesso 1966 è inoltre la *Cassa Sistina*, praticabile all'interno, con cui Ceroli si era aggiudicato in estate il premio per la scultura alla Biennale di Venezia.[101]

La Tartaruga si prepara così alla sua proiezione all'esterno della galleria. Nel mese di marzo del 1967, inaugura la prima mostra personale di Eliseo Mattiacci, che, con grande successo di critica e di pubblico, sovverte ogni idea di spazio espositivo proponendo il *Tubo*, un elemento snodabile in ferro nichelato smaltato di "giallo Agip" e lungo 150 metri (fig. 6), che invade la galleria stessa, le scale e la sottostante Piazza del Popolo, venendo persino trascinato lungo le strade della città (figg. 7-8).

---

da tempo. Federica Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 340.

[97] *Ibidem*.

[98] Cfr. Paragrafo 1. 2

[99] La presentazione di Maurizio Calvesi, dal titolo *I cannoni di Pascali*, è in parte ripubblicata in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 413.

[100] Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *ivi*, p. 27.

[101] Più tardi Ceroli realizzerà allestimenti scenografici per il teatro, come quello per l'opera teatrale *Orgia* di Pier Paolo Pasolini, rappresentata nel 1968 a Torino sia al Teatro Stabile e che al Deposito D'Arte Presente, che contemporaneamente ospita opere dell'Arte Povera e azioni teatrali. Cfr. Paragrafo 1. 2.

Nello stesso anno il *Tubo* di Mattiacci, come si vedrà, viene esposto, modificato in relazione ai diversi contesti, nello storico Palazzo Trinci di Foligno in occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine* (fig. 74), alla galleria La Bertesca di Genova per *Arte Povera - Im-Spazio,* curata da Germano Celant, e alla mostra che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dedica all'artista insieme al già affermato Pino Pascali (figg. 36-37).[102]

Il 1967 rappresenta però per La Tartaruga anche l'anno in cui gli artisti più significativi, come Pino Pascali e Jannis Kounellis, approdano alla nuova galleria di punta, L'Attico di Fabio Sargentini.[103]

De Martiis eserciterà un ruolo determinante nel contesto espositivo romano ancora per qualche tempo, basti pensare all'esperienza del *Teatro delle mostre,* svoltasi dal 6 al 31 maggio del 1968, in pieno clima contestatario.[104]

Vittorio Rubiu la ricorda come "una sequenza di mostre, ma con un senso, molto eccitante per quegli anni, di un evento in atto".[105] L'idea innovativa di base è quella di coinvolgere ogni giorno un artista diverso fra gli esponenti dell'avanguardia italiana affinché realizzi un'azione o un'istallazione che implichi una partecipazione attiva del pubblico. Ogni artista ha a disposizione un tempo prestabilito, può proporre la sua opera dalla sera al pomeriggio del giorno successivo, per poi lasciare il posto a nuove realizzazioni. Le mostre "si avvicendano, si succedono come sul filo di un copione, o meglio di una regia", ha scritto Calvesi nella presentazione in catalogo.[106]

Il regista del *Teatro delle mostre* è lo stesso De Martiis, che ha ricordato di essere stato ispirato dalla mostra dei *Bachi da setola* di Pascali tenuta a L'Attico di Sargentini nel mese di marzo: "L'idea del *Teatro delle mostre* mi venne dopo aver visto *Bachi da setola,* una mostra di Pascali con delle spazzole per terra, in fila, che formavano una specie di lungo bruco. Mi sembrò una cosettina da poco, non in giusto rapporto col tempo canonico di una mostra e con il catalogone pieno di foto a colori. Pensavo che la misura giusta per una operazione (o trovata) del genere fosse quella dell'effimero, del provvisorio, del

[102] Cfr. Paragrafo 1. 3. 1.

[103] Passeranno presto a L'Attico anche Angeli, Ceroli, Festa e Schifano.

[104] Per una ricostruzione dell'evento cfr. Achille Bonito Oliva (a cura di), *Teatro delle mostre,* catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6 - 31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968; Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968,* Milano, Scalpendi editore, 2014.

[105] Laura Cherubini, *Intervista a Vittorio Rubiu*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 368.

[106] Maurizio Calvesi, *Arte e tempo,* in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Teatro delle mostre,* catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6 - 31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968.

transitorio… e pensavo agli happenings di Kaprow e ai grandi precursori 'noi porremo lo spettatore nel centro del quadro' dicevano i Futuristi nel 1910".[107]

Oltre a trovare i suoi precedenti di arte come azione nelle esperienze futuriste e in quelle di Kaprow, la rassegna romana risente delle sperimentazioni teatrali del Living Theatre e del carattere processuale assunto dalla mostra *Il percorso* che si era appena conclusa alla galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia.

Il *Teatro delle mostre*, con il suo avvicendarsi di artisti e opere da un giorno all'altro, pone infatti l'accento sulla processualità della pratica artistica contemporanea, su quella "smaterializzazione" dell'arte annunciata da John Chandler e Lucy Lippard nel saggio *The Dematerialization of Art*, scritto alla fine del 1967 e pubblicato sulla rivista "Art International" nel febbraio del 1968.[108]

Trini descrive la mostra come "un lungo, ininterrotto, insonne, nevrotico, meccanismo temporale di creazione-distruzione".[109] Come lui anche Calvesi, nella sua presentazione in catalogo dal titolo *Arte e tempo*, pone l'accento sull'aspetto della temporalità e della contingenza dei lavori proposti dagli artisti, sottolineando inoltre, sulla scia del pensiero di John Dewey, l'importanza dell'arte come esperienza: "ogni opera dura il tempo necessario alla sua funzione che è quella di imprimere un ricambio alla nostra esperienza […] se l'opera d'arte è un processo deve rispecchiare fino in fondo i caratteri di relatività e di continuità che sono propri di ogni processo dell'esperienza".[110]

Con il *Teatro delle mostre* La Tartaruga diventa dunque un luogo dell'esperienza in continuo cambiamento e un luogo in cui le opere, per il loro carattere effimero, sfuggono alle logiche del mercato.

Alla rassegna partecipano artisti provenienti dall'Arte Povera e Concettuale, tra cui Paolini, Prini, Calzolari, Boetti, Tacchi, Castellani, Mauri e Fioroni. Ad essi, in una contaminazione di linguaggi, si affiancano gli scrittori Balestrini e Parise e il musicista

---

[107] Federica Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 341.

[108] I due critici americani, tracciando i confini di questa nuova tendenza, teorizzano un'"arte come idea", in cui la materia viene negata a favore del concetto, e un'"arte come azione", in cui la materia si trasforma in "energia e processo temporale". Cfr. John Chandler, Lucy Lippard, *The Dematerialization of Art*, in "Art! International", vol. XII, n.2, febbraio 1968, p. 31; trad. it. in Germano Celant, *Precronistoria. 1966-1969. Minimal Art, Pittura sistemica, Arte Povera, Land Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Firenze, Centro Di, 1976, p. 52.

[109] Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga*, "Domus", n. 465, agosto 1968, p. 42.

[110] Maurizio Calvesi, *Arte e tempo*, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Teatro delle mostre*, cit.

Bussotti.[111] L'assenza di Pascali e Kounellis, anche se invitati, si spiega con l'ormai evidente rivalità fra La Tartaruga e L'Attico.

Tra gli interventi più significativi si ricorda *Un cielo* di Alighiero Boetti, un grande strato di carta blu che il pubblico può forare con dei chiodi per ricreare delle costellazioni, visibili grazie alla presenza di luci retrostanti (figg. 9-10). Giosetta Fioroni, probabilmente ispirata da *Etant donné* di Duchamp, invita invece gli spettatori a spiare da un buco sulla porta l'attrice Giuliana Calandra mentre compie comuni gesti giornalieri. E ancora Cesare Tacchi, con *Cancellazione d'artista*, sfrutta una nicchia della galleria e vi si chiude con una lastra di plexiglass che dipinge di bianco fino a scomparire dalla vista degli spettatori. Sylvano Bussotti propone la registrazione musicale della sua *Passion selon Sade*, compresi gli insulti del pubblico. Nanni Balestrini, infine, propone un'operazione ideologica, cioè, di rientro da Parigi, detta al telefono gli slogan studenteschi scritti sui muri della Sorbona, che vengono riportati con gessetti colorati sulle pareti della galleria.

Nonostante la carica innovativa del *Teatro delle mostre*, nel 1969 La Tartaruga sospenderà le sue attività per inaugurare una nuova fase nel 1970.

Sembra dunque lecito affermare che, dopo l'avvio al rinnovamento artistico dato da De Martiis e da Liverani, dalla seconda metà degli anni Sessanta le nuove ricerche, oltre che a La Tartaruga, si concentrano soprattutto a L'Attico di Fabio Sargentini, che dominerà a lungo sulle gallerie della scena artistica romana (e non solo), offuscandone in parte l'operato.

La galleria L'Attico era stata inaugurata il 25 novembre 1957 in un appartamento al quarto piano del civico 20 di Piazza di Spagna da Bruno Sargentini e dal figlio Fabio, allora diciottenne.[112]

---

[111] Gli artisti presenti, in ordine di partecipazione, sono: Giosetta Fioroni, Ciro Ciriacono, Giulio Paolini, Ettore Innocente, Paolo Icaro, Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari, Franco Angeli, Enrico Castellani, Paolo Scheggi, Mario Ceroli, Cesare Tacchi, Alighiero Boetti, Gino Marotta, Renato Mambor, Fabio Mauri, Laura Grisi, Sylvano Bussotti, Loreto Soro, Nanni Balestrini, Goffredo Parise.

[112] Fabio Sargentini, nato a Roma nel 1939, è tutt'ora gallerista, attore, regista e scrittore. All'età di ventidue anni, mentre affianca il padre in galleria, consegue la laurea in Giurisprudenza, per poi dedicarsi pienamente all'arte e, dal 1966, mettersi in proprio come gallerista. Sin dall'anno della sua apertura, la galleria L'Attico si è dedicata anche ad una intensa attività editoriale, pubblicando cataloghi, e libri d'artista. Per uno studio delle attività della galleria L'Attico cfr. Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina (a cura di), *L'Attico 1957-1987. Trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987), Milano, Mondadori; Roma, De Luca, 1987; Giancarlo Politi (a cura di), *Fabio Sargentini*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990; Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010; il sito internet del gallerista all'indirizzo http://www.fabiosargentini.it/

Con la consulenza di Franco Arcangeli e Maurizio Calvesi, si era subito indirizzata verso l'arte d'avanguardia, ospitando, come prima mostra, la collettiva che riuniva gli informali spoletini Giuseppe De Gregorio, Filippo Marignoli, Piero Raspi e Leoncillo, il bolognese Vasco Bendini e il lombardo Ennio Morlotti. Nel 1958, in collaborazione con la Galleria Apollinaire di Milano, aveva accolto la prima personale romana di Jean Fautrier, presentata da Crispolti[113], iniziando così a concentrarsi sugli sviluppi dell'arte europea piuttosto che sulle nuove ricerche americane, esibite invece da La Tartaruga. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta si erano poi avvicendate le mostre di Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Mario Mafai, e, in seguito a un viaggio a Parigi di Fabio insieme a Crispolti, la galleria si era aperta al Surrealismo di André Masson, Victor Brauner e Renè Magritte.[114]

"Fummo noi – ha ricordato Fabio Sargentini – a portare a Roma Fautrier, pittore raffinato, francese per eccellenza, in una città che infondo, attraverso La Tartaruga, aveva assaggiato più l'America che l'Europa".[115] "Per noi la scoperta dell'arte europea era altrettanto importante, forse di più. Non dimentichiamo che l'arte di un Pollock, per fiorire, di un De Kooning, fino a un Rauschenberg, aveva avuto bisogno della matrice europea, della scrittura automatica dei surrealisti emigrati in America a causa della guerra".[116]

La galleria aveva così acquisito nel giro di pochi anni una fama internazionale.

Nel 1966, però, dopo poco meno di un decennio dall'apertura, si fa evidente un divario generazionale che porta Fabio, spinto dall'urgenza di esporre i giovani artisti emergenti, a rendersi indipendente dall'attività paterna.[117] Da questo momento egli sosterrà quindi i coetanei Pascali, Kounellis, Pistoletto e Mattiacci, spingendosi persino ad aprire la galleria al cinema, alla musica elettronica e alla danza.

---

[113] La mostra, tenuta nell'aprile del 1958, esponeva disegni, litografie e tempere dell'artista. L'anno successivo la galleria ospitava una più grande retrospettiva di Fautrier, *Opere dal 1928 ad oggi*, sempre presentata da Crispolti e organizzata in collaborazione con la Galleria Apollinaire di Milano.

[114] Nel gennaio del 1963 L'Attico accoglie la prima personale di Magritte, organizzata in collaborazione con la galleria Schwarz di Milano e presentata da Crispolti.

[115] Rossella Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 370.

[116] *Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Carandente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano*, in Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina (a cura di), *L'Attico 1957-1987. Trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987), Milano, Mondadori; Roma, De Luca, 1987.

[117] Bruno lascia la direzione della galleria di Piazza di Spagna al figlio e apre in Via del Babuino la Galleria Senior. Quando nel 1978 Fabio chiuderà la sua galleria (dopo i trasferimenti in Via Beccaria e in Via del Paradiso), restituirà al padre la denominazione Galleria L'Attico. L'attività di Bruno continuerà fino al 1984, anno della sua morte, con il nome L'Attico-Esse Arte.

Il nuovo corso de L'Attico è infatti inaugurato nel 1966 dalla mostra di Pino Pascali, il vero "pomo della discordia"[118] tra Fabio e il padre. L'anno precedente l'artista aveva tenuto la sua prima personale a La Tartaruga di De Martiis con opere rigonfie di carattere installativo. Con l'esposizione da Sargentini, intitolata *Nuove sculture* e presentata in catalogo da Vittorio Rubiu, Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, Pascali fa un passo in avanti in direzione ambientale.

La mostra è articolata in due tempi: la prima fase (dal 29 ottobre) prevede la serie degli animali decapitati, tra cui *Trofei di caccia*, *La decapitazione del rinoceronte*, *Grande rettile*; la seconda fase (dal 21novembre al 3 dicembre) sostituisce le opere precedenti con *Il Mare* (fig. 11) e altri pezzi, come *La scogliera*, *Due balene* e *Barca che affonda*.

Nel secondo tempo dell'esposizione *Il Mare*, espressione della sensibilità mediterranea di Pascali, è costituito da 24 riquadri di tele tese su centine di legno; vi si conficca un fulmine, anch'esso di legno, mentre barche che affondano, dorsi e code di animali acquatici attorniano le onde. "A me piace il mare – confesserà l'artista pugliese a Carla Lonzi – la caccia subacquea […] gli scogli, intorno agli scogli c'è il mare, da bambino ci giocavo, sono nato dove c'era il mare".[119]

E questo mare, interiorizzato, diventa "un segno estetico che vale per se stesso"[120], "un oggetto antinaturalistico e antisimbolico"[121], come lontani dal naturale sono gli stessi animali mutilati, "presunti balocchi"[122], espressione di una giocosità seriosa che annuncia una nuova libertà di creazione.

L'insieme esposto nella seconda fase della mostra a L'Attico può essere considerato il primo environment dell'artista per il modo in cui *Il Mare* articola plasticamente lo spazio espositivo della galleria e in cui gli animali, visibili per metà, evocano uno spazio più ampio.

Come ricorda Calvesi, qualche mese prima Pascali aveva guardato con ammirazione alla *Cassa Sistina* di Ceroli, esposta alla Biennale di Venezia[123], e straordinariamente l'installazione a L'Attico coincide con l'esposizione della *Cina* dello stesso Ceroli a La

---

[118] *Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Carandente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano*, in Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina (a cura di), *L'Attico 1957-1987. Trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, cit.

[119] Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Milano, et al. Edizioni, 2010, p. 15.

[120] Vittorio Rubiu, in *Pino Pascali. Nuove sculture*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, 29 ottobre – 3 dicembre 1966), Roma, Edizioni L'Attico, 1966, ripubblicato in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 421.

[121] *Ibidem*.

[122] Maurizio Calvesi, in *Pino Pascali. Nuove sculture*, cit., ripubblicato in *ivi*, p. 420.

[123] Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *ivi*, p. 27.

Tartaruga (fig. 5), imponendo così entrambi gli artisti all'attenzione dello scenario romano come anticipatori di quello sconfinamento dell'arte verso lo spazio ambientale e dello spettacolo che sarà più tardi attuato compiutamente dall'Arte Povera e in ambito Fluxus.

Nei mesi di marzo e aprile del 1967 espone da Sargentini anche il greco Jannis Kounellis, che nel 1960 aveva esordito a La Tartaruga con il suo alfabeto di cifre, lettere e segnali. Se fino ad allora l'artista aveva usato il mezzo ordinario della pittura, marchiando con segni neri le superfici bianche, con la mostra personale a La Tartaruga comincia ad aprirsi allo spazio e a introdurre presenze vive. Come quella di Pascali, anche l'esposizione di Kounellis, dal titolo *Il giardino – I giochi* e presentata in catalogo da Alberto Boatto, è divisa in due momenti. Il primo, *Il giardino* (dall'11 marzo), comprende grandi tele accostate, sulle quali sono applicate con bottoni automatici rose in cotone bianco e nero; il quadro più grande è incorniciato su due lati da due dozzine di gabbie, ognuna con un uccellino vivo dentro. L'artificialità dei fiori si confronta dunque con l'"eccesso di naturalità"[124] dei volatili.

La seconda fase, dedicata a *I giochi* (dal 13 aprile), prevede invece due grandi semi-scatole di legno foderate da specchi, rumorosi trenini elettrici in movimento e la presenza dello stesso artista, che si espone sdraiato o seduto a terra.

Mentre questo secondo momento della mostra assume un carattere teatrale, di evento, e contiene un riferimento al gioco, tipico anche di Pascali, la prima fase è letta da Boatto in catalogo come un "environment", un'"innocente invasione" dello spazio compiuta dall'artista attraverso la ripetizione delle "rose provvisorie" appuntate sulle tele.[125]

Se con tutta probabilità la personale di Serra ospitata l'anno precedente a La Salita ha ispirato a Kounellis l'inserimento degli animali veri, l'artista compie qui un'operazione senza dubbio più sottile nel mettere in relazione l'arte come natura vivente (gli uccelli) e l'arte come rappresentazione (le rose).

Come anticipato, l'esposizione *Animal Habitats, Live and Stuffed* costituisce un importante riferimento anche per l'ideazione della collettiva *Fuoco Immagine Acqua Terra*, aperta da Sargentini a L'Attico nel mese di giugno del 1967.

Un ulteriore spunto era derivato dal viaggio che, circa un mese dopo la mostra di Kounellis a L'Attico, Fabio e Pino Pascali avevano intrapreso in Germania per organizzare a Essen,

[124] Alberto Boatto, *A rose is…*, in *Kounellis. Il giardino, i giuochi*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, marzo-aprile 1967), Roma, Istituto grafico Tiberino, 1967, ripubblicato in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 423.

[125] *Ibidem.*

con l'aiuto di Topazia Alliata, la prima personale estera dell'artista pugliese.[126] Qui il critico Udo Kultermann aveva loro accennato di un artista americano che lavorava con l'acqua, l'idea aveva subito colpito Pascali e al rientro si era già cominciato a lavorare per organizzare la mostra dedicata all'esaltazione degli elementi primordiali in relazione alla dimensione dell'immagine.

*Fuoco Immagine Acqua Terra* unisce l'ambito artistico di Roma a quello di Torino - il cui dialogo, come visto, era già stato avviato da Pistoletto grazie ai contatti con Pascali – segnando un primo incontro fra i torinesi Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto e gli artisti di area romana Pino Pascali, Jannis Kounellis, Mario Ceroli, Umberto Bignardi e Mario Schifano.

Il catalogo della mostra include ancora una volta le presentazioni di Calvesi e Boatto, i critici più vicini alla galleria, intitolate rispettivamente *Lo spazio degli elementi* e *Lo spazio dello spettacolo*.

Pascali e Kounellis espongono veri e propri elementi naturali e primordiali quali l'acqua, la terra e il fuoco. Il primo, infatti, utilizza l'acqua e la terra per realizzare *9 mq. di pozzanghere*, cavità riempite con acqua colorata all'anilina, e due parallelepipedi rivestiti di terra e appesi alla parete, intitolati *1 mc. di terra* e *2 mc. di terra* (fig. 12). Rispetto al mare di stoffa, precedentemente esposto a L'Attico, l'acqua delle pozzanghere adesso è reale e la naturale evoluzione di questo tipo di ricerca sarà rappresentata dai *32 mq. di mare circa* esposti nel luglio successivo alla rassegna *Lo spazio dell'immagine* curata da Giorgio De Marchis nello storico Palazzo Trinci di Foligno (fig. 72).[127] In quell'occasione il mare assumerà una struttura geometrica, sarà racchiuso in trenta vasche quadrate di alluminio zincato riempite di acqua colorata all'anilina, la quale, bloccata nelle vasche, diventerà specchiante.

Dal canto suo Kounellis espone a L'Attico la *Margherita di fuoco*, fiore in ferro smaltato e plexiglass dalla quale fuoriesce una fiamma (fig. 13). Anche in questo caso, come nella sua ultima mostra a L'Attico, convivono, ma in un'unica immagine, rappresentazione della natura e realtà della natura.

Ceroli presenta *Due spettatori*, spazio teatrale realizzato con legno grezzo e assimilabile all'elemento della terra, così come l'opera di Gilardi, *Caduta di frutta*, un tappeto-natura in gomma piuma (fig. 14).

Le proposte di Pistoletto, Bignardi e Schifano rientrano invece nell'ambito dell'immagine.

[126] La prima personale di Pascali all'estero si tiene nel mese di maggio del 1967 alla Thelen Galerie di Essen, presentata da Udo Kultermann.

[127] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 3. 1.

Il primo espone *Due persone alla balconata*, un quadro specchiante in lamiera inox che cattura lo spazio espositivo (fig. 15). I corpi che si riflettono sulla superficie e le veline fotografiche incollate su di essa creano uno "spettacolo", come lo definisce Boatto, caratterizzato dalla tensione fra "evento e staticità, moto e stasi".[128]

Di Bignardi è esposto un *Rotor-vision*, una struttura in legno, perspex, alluminio e specchi con un apparato elettrico ruotante sulla quale vengono proiettati film e diapositive. Il nuovo medium è utilizzato anche da Schifano, che fa riprodurre i suoi due documentari sui bombardamenti in Vietnam, *Made in U.S.A.* e *Silenzio*. Gli interventi di entrambi sono assimilati da Calvesi al quinto elemento della luce, di memoria aristotelica.[129]

Nel suo intervento Boatto mette in evidenza il ricorso "diretto e reale" ai materiali operato dagli artisti: "c'è voluta la fine della rappresentazione così facile a fingere l'acqua, il fuoco, la terra, il ritorno al senso fisico della presenza, delle materie, dell'oggetto, perché fosse possibile riproporre non come evasione ma come realtà questi elementi primi".[130]

"L'aria – continua Calvesi – è inglobata da tutti, è l'elemento fisico dello spazio che costituisce il tema stesso della mostra […] Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita. E certo qui è chiara la convergenza arte-vita".

Si tratta insomma di una mostra in cui le forme che sconfinano nell'ambiente lo rileggono, determinando un dialogo fra "immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma".[131]

A partire dall'esposizione *Fuoco Immagine Acqua Terra*, L'Attico diventa il simbolo di quella che da lì a poco sarà definita Arte Povera, infatti tutti gli artisti che vi prendono parte (esclusi Bignardi e Schifano) rappresenteranno il nucleo principale del movimento teorizzato da Celant.

Tuttavia in più occasioni lo stesso Sargentini ha sottolineato che la nascita delle esperienze poveriste va rintracciata nell'area romana, in quanto nel mese di giugno del 1967 la sua mostra a L'Attico si è servita per prima degli elementi naturali per formalizzare le opere d'arte; a questa ha fatto seguito, nel mese di luglio, l'esperienza di Foligno, ancora una volta con l'acqua vera di Pascali; solo a settembre si arrivati alla mostra celantiana

---

[128] Alberto Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, in Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, *Fuooooooco, immmmagine, accqqqua, terrrrrra*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, 8 giugno 1967), Roma, L'Attico, 1967.

[129] Maurizio Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *ivi*.

[130] Alberto Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, in *ivi*.

[131] Maurizio Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *ivi*.

costitutiva del gruppo, *Arte povera – Im-spazio*, a La Bertesca di Genova, che non a caso, come nella mostra romana, contiene nel titolo un riferimento all'immagine.[132]

Nel mese di novembre del 1967 L'Attico ospita la seconda personale di Kounellis, che espone un *Campo di cactus* con della terra dentro, una *Cotoniera*, un *Acquario* e un *Pappagallo* vivo su un trespolo agganciato ad un supporto metallico, come fosse un quadro (fig. 16). Rispetto alla personale di marzo-aprile l'artista invade totalmente lo spazio espositivo, consentendo allo spettatore di immergersi nell'opera, fra i lavori plastici che comprendono presenze vive ed elementi naturali prelevati dal quotidiano, in sintonia con la poetica poverista. "Oggi Kounellis ha fatto il gran rifiuto – ha scritto Lorenza Trucchi – ha abbandonato la pittura ed è passato direttamente alla natura, ad una natura non rappresentata ma addirittura concreta ed ha messo su all'Attico un suo giardino, una oasi ideale, con aiuole di terra vera, piante grasse, acquario e uno stupendo pappagallo in libertà che becca e sorvola beato sul suo piccolo regno vegetale […] Questo ritorno a zero, questo rifiuto totale, questa neo-metafisica concreta ci ripropone, in un mondo di 'oggetti', le integre 'cose' della genesi".[133]

Il 1968, l'anno delle contestazioni, si rivela un anno ricco di iniziative e cambiamenti per L'Attico.

Si apre con l'esposizione, a gennaio, di due ambienti di Gianni Colombo che prevedono l'uso di motorini elettrici e lampade di wood, *After Structures* e *Spazio elastico*.

Dal 12 febbraio al 12 marzo si tiene poi la personale di Michelangelo Pistoletto, presentato da Argan. Anche in questa occasione l'artista opera nella dimensione dello spettacolo. Crea infatti un ambiente scenografico costituito da quadri specchianti e arredi affittati a Cinecittà, come colonne neoclassiche in polistirolo espanso, rocce di cartapesta e sedie di cinematografo. Una serie di costumi, anch'essi noleggiati, vengono accatastati in mezzo alla sala e messi a disposizione del pubblico, che può così travestirsi e fare "teatro".

Tra il mese di marzo e quello di aprile segue *Bachi da setola ed altri lavori in corso*, la seconda mostra di Pascali a L'Attico, nuovamente divisa in due fasi (fig. 17). Nella prima (dal 25 marzo) l'artista allestisce un ambiente con *Ragnatele* e *Bachi da setola* (fig. 18). Significativamente questi animali, che stavolta riproducono la natura con materiali industriali, non rimangono chiusi nella sala espositiva, vengono bensì trasportati

[132] Rossella Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 371; Francesca Pola, *Tre domande a Fabio Sargentini*, in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, cit., p. 199.

[133] Lorenza Trucchi, *Kounellis all'Attico*, "Momento Sera", Roma, 15 dicembre 1967.

all'esterno per essere fotografati, fingendo dei movimenti e un percorso. Il secondo tempo dell'esposizione (dal 18 aprile) prevede la realizzazione di un nuovo ambiente e l'interazione di Pascali con le stesse opere che lo compongono, un *Ponte in lana di ferro intrecciata,* una *Trappola* e una *Botola*. Entrando in relazione diretta con gli oggetti esposti e cambiandoli di luogo, anche Pascali, come Pistoletto, "rende lo spazio un teatro".[134]

A proposito della componente teatrale riscontrata dalla critica nelle sue opere, Pascali chiarirà a Carla Lonzi: "Se uno fa una mostra, automaticamente fa uno spettacolo […] Io non credo che uno fa le mostre nelle Gallerie, uno fa le Gallerie, uno crea quello spazio che è il proprio spazio, e siccome è sempre l'uomo che guarda il quadro e non il quadro che guarda l'uomo, si può parlare di uno spettatore-attore, da questo punto di vista […] una volta che le tue cose il gallerista le prende e tu le disponi in Galleria, queste qui diventano un'altra cosa […] diventano l'oggetto da guardare e nello stesso tempo l'oggetto che compie questo percorso spaziale della Galleria".[135]

Dunque, in questi anni e attraverso queste esperienze, se da una parte l'arte esce dalla dimensione del quadro e della scultura per sconfinare, con i suoi oggetti, nello spazio della vita, dall'altra invade con le azioni lo "spazio dello spettacolo" – espressione appunto utilizzata da Boatto nel titolo del suo intervento per *Fuoco Immagine Acqua Terra* – si contamina con il teatro e lo rinnova. Non a caso dopo le esposizioni di Pistoletto e di Pascali a L'Attico anche Plinio De Martiis, a maggio, con il *Teatro delle mostre,* accoglierà l'esperienza teatrale in galleria.

Secondo Sargentini è addirittura la personale di Pistoletto a ispirare il *Teatro delle mostre* a quell' "animale da fiuto" di De Martiis, che è però destinato a chiudere La Tartaruga proprio perché questa sembra rimanere immersa in un'atmosfera salottiera e mondana, lontana dal clima sessantottino di rottura che il garage de L'Attico avrebbe presto rappresentato.[136]

Nel marzo del 1968, mentre L'Attico ospita la mostra di Pistoletto, esce il primo numero della rivista "Cartabianca"[137], fondata da Sargentini e diretta da Boatto con lo scopo, come visto, di registrare "la situazione, gli orientamenti, i propositi e persino gli umori"

---

[134] Luca Massimo Barbero, *Roma: territori di confine. L'Attico di Fabio Sargentini*, in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, cit., p. 41.

[135] Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, cit., pp. 242-244.

[136] Rossella Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 371.

[137] Cfr. Paragrafo 1. 2.

dell'anno in corso.[138] Il numero speciale di novembre, dal titolo *Contestazione estetica e azione politica*, sarà infatti in gran parte dedicato agli avvenimenti socio-politici in relazione alle ricerche artistiche d'avanguardia.

Tra maggio e giugno le proteste investono la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia. Pino Pascali, presente alla manifestazione veneziana con una sala personale, contrariamente a molti degli artisti invitati, tiene aperta la sua mostra difendendo il diritto di far conoscere il proprio lavoro. Il 1968 è l'anno della sua consacrazione, ma il fatale incidente motociclistico in cui rimarrà coinvolto a settembre non gli consentirà di godere del Premio internazionale per la Scultura che la Biennale deciderà di conferirgli.[139]

Con la scomparsa di Pascali L'Attico perde uno dei suoi artisti di punta, ma una nuova e felice stagione della galleria è alle porte.

Una delle ultime mostre organizzate da Sargentini nella sede di Piazza di Spagna è la personale di Eliseo Mattiacci, che a maggio presenta i suoi *Cilindri praticabili*, grandi strutture metalliche che consentono l'ingresso del pubblico (figg. 38-39).

Segue, il 19 ottobre, l'evento *Ginnastica mentale*, che per una sera trasforma L'Attico in una vera e propria palestra, con spalliere svedesi istallate alle pareti e tatami a terra. Il pubblico è letteralmente invitato a fare ginnastica, desacralizzando così lo spazio espositivo, che perde le sue caratteristiche di luogo della contemplazione e prelude alla performance, di cui il garage sarà presto il simbolo.

Pochi giorni dopo la galleria consente un primo ingresso ai nuovi media della musica e della danza. L'evento *Musica elettronica viva* vede infatti la collaborazione di diversi musicisti, tra cui Giuseppe Chiari, con Pistoletto e la coreografa italoamericana Simone Forti. Quest'ultima, che si rivela una figura determinante per le sorti de L'Attico, a fine mese, in occasione di *Danze costruzioni*, presenta *Piano inclinato*, la prima vera performance in una galleria d'arte europea.

Sargentini aveva conosciuto Simone Forti[140], di rientro in Italia dall'America, tramite Claudio Cintoli nell'autunno del 1968, poco dopo la morte di Pascali. La danzatrice lo

---

[138] "Cartabianca", a. I, n. 1, marzo 1968. A inizio mese la protesta studentesca, in anticipo sul maggio parigino, aveva conosciuto uno dei suoi momenti più violenti alla Facoltà di Architettura di Valle Giulia, dove gli studenti, che occupavano la facoltà da febbraio, avevano attaccato la polizia provocando feriti da entrambe le parti.

[139] Il 1968 è un anno di perdite importanti per il mondo dell'arte, oltre a Pascali, tra la primavera e l'autunno perderanno la vita anche Lucio Fontana e Marcel Duchamp. Nel 1969 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna dedicherà a Pascali una grande retrospettiva a cura di Palma Bucarelli.

[140] Simone Forti, nata a Firenze nel 1935, era fuggita in America per via delle leggi razziali. Dopo il fallimento dei suoi matrimoni con l'artista Robert Morris e con Robert Whitmanin aveva deciso di rientrare in Italia per riscoprire le proprie radici.

aveva informato della collaborazione in atto a New York tra musicisti, pittori, scultori e ballerini nell'ottica di una commistione delle arti per la quale erano necessari spazi alternativi quali palestre, chiese sconsacrate, greti di fiumi e *roof* di grattacieli. Come in Italia le gallerie americane erano spazi puramente contemplativi e non ancora pronti ad accogliere la nascente performance.

Quest'incontro e la successiva esibizione di Simone Forti negli spazi dell'Attico rafforzano in Sargentini un'intuizione avuta nel corso della personale di Pascali del 1966. In quell'occasione il mare, per la sua estensione, aveva dato l'impressione di espellere gli spettatori, costretti a rasentare i muri per osservarlo da tutti i lati. La riflessione sulla messa in crisi del pubblico di fronte ad un'opera d'invadenza ambientale, aggiunta all'urgenza di accogliere i nuovi sconfinamenti fra le arti, convince adesso Sargentini che la galleria di Piazza di Spagna rappresenta un contenitore ormai obsoleto.

Così, nel novembre del 1968, spinto ad agire sempre di più nello spazio, il gallerista sceglie uno spazio storico per organizzare la prima azione all'esterno promossa da L'Attico, *Lavori in corso al Circo Massimo* di Eliseo Mattiacci (figg. 40-42). Essa rappresenta per l'artista, dopo l'esposizione del *Tubo,* una nuova occasione di interazione con il suo pubblico, che stavolta è costituito dagli allievi dell'Istituto d'Arte. Insieme a loro Mattiacci fa ruotare degli ombrelloni da mercato disposti in cerchio e scuote dei teloni per ricreare un movimento ondoso che conferisce allo spazio storico una grande animazione plastica.

Il passo immediatamente successivo è per Sargentini la chiusura della sede di Piazza di Spagna in favore dell'apertura di uno spazio flessibile, alternativo a quello istituzionale della galleria, dove poter sperimentare le interferenze fra arte, musica, danza e teatro. Inaugura così il 21 dicembre del 1968 il garage di Via Cesare Beccaria, che il gallerista ha più volte definito il primo vero spazio "povero". Uscendo dalla dimensione borghese e contemplativa del luogo espositivo, la nuova sede rispecchia il clima della cultura sessantottina, rappresenta una "rivoluzione estetica parallela a quella politica in atto".[141]

Questo significato ideologico è espresso anche dalle proiezioni scelte per l'inaugurazione, tra cui un documentario sulla rivolta degli studenti francesi nel maggio del 1968. Per l'occasione viene inoltre riprodotto il video *SKMP2*[142], girato nel corso dell'anno da Luca Patella col finanziamento di Sargentini e la partecipazione di Kounellis, Mattiacci e

[141] Fabio Sargentini, in Giancarlo Politi (a cura di), *Fabio Sargentini*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990, p. 18.

[142] Il titolo *SKMP2* deriva dalle iniziali di Sargentini, Kounellis, Mattiacci, Pascali e Patella.

Pascali. La pellicola rappresenta quindi un ricordo dell'amico da poco scomparso e insieme una conferma delle nuove ricerche portate avanti da L'Attico.

A gennaio del 1969 il nuovo spazio *underground* ospita la sua prima esposizione: i dodici cavalli vivi di Kounellis disposti ad emiciclo, con i loro rumori e i loro odori, opera che si realizza nella relazione con il suo pubblico (fig. 19).

Tutto l'anno è un susseguirsi di mostre ed eventi spettacolari. A marzo segue infatti l'azione di Mattiacci, che con un rullo compressore giallo schiaccia un mucchio di sabbia bituminoso formando un sentiero che si estende dall'ingresso all'interno dello spazio espositivo (fig. 43). Poco dopo Merz espone uno dei suoi igloo e persino l'automobile usata per il viaggio da Torino a Roma. E ancora Claudio Cintoli, già autore di una grande bocca rossa dipinta al Piper Clup di Roma, con un'azione dal titolo *Annodare* invita il pubblico a creare dei nodi su una lunga corda rossa.

Intanto, nello stesso mese di marzo, Harald Szeemann, divenuto uno degli interlocutori internazionali di Sargentini, include Pascali e Kounellis nella mostra *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna.

I rapporti con l'America, avviati attraverso la conoscenza di Simone Forti, vengono consolidati da Sargentini grazie ad un viaggio a New York, compiuto nel mese di aprile per verificare l'interdisciplinarietà delle operazioni statunitensi e gli embrioni della performance. A quella data le gallerie della Grande Mela sono luoghi bianchi e asettici, imprigionati nei grattacieli[143], ma grazie all'eco del garage de L'Attico, il quartiere di Soho avrà presto degli spazi espositivi ad esso ispirati.

Dal soggiorno americano di Sargentini derivano, in collaborazione con John Weber, direttore della Dwan Gallery, le esperienze italiane di Sol Lewitt e di Robert Smithson. Il primo presenta a maggio nel garage i suoi *Wall drawings*, il secondo realizza ad ottobre un intervento di Land Art facendo rovesciare del catrame bollente da un camion a un declivio sulla Laurentina.

Inoltre nel mese di giugno, grazie alla mediazione di Simone Forti, prende vita al garage il *Festival Danza Volo Musica Dinamite*, che consente l'arrivo a Roma in prima europea di performer e musicisti americani come Trisha Brown, Joan Jonas, Yvonne Reiner, Steve Paxton, La Monte Young e Terry Riley.

[143] Fabio Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, "Cartabianca", Roma, n. 5, maggio 1969, ripubblicato in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, cit., p. 85.

Il garage conclude le attività del decennio con una performance di Claudio Cintoli, che nel mese di dicembre cola del colore lungo le pareti della galleria.[144]

Nella Roma degli anni Sessanta Sargentini riesce dunque nell'impresa di creare un vero e proprio laboratorio sperimentale, un luogo vivibile e praticabile in cui il visitatore può abbandonare il ruolo passivo e offrire un contributo creativo, un luogo aperto agli sconfinamenti artistici e ai nuovi media, un luogo, infine, in grado di promuovere iniziative oltre i propri confini fisici: "[…] la galleria deve essere un laboratorio dove si prova e si riprova – scrive infatti Sargentini nel 1969 – dove si bucano i muri, dove si appendono le cose, dove si dorme, al limite si mangia, dove si sta là, ci si esprime per tentativi, lo stesso spazio si trova e si inventa, deve essere modificabile, deve essere elastico, deve diventare nostro, non deve possedere caratteristiche condizionate".[145]

### 1. 2. 2. Torino. Fra gallerie e spazi non deputati

La Torino industrializzata della seconda metà degli anni Sessanta è contraddistinta da una politica culturale d'avanguardia, sia privata che pubblica. Mentre la Galleria Civica d'Arte Moderna rafforza il suo ruolo guida nella diffusione delle ricerche più recenti aggiornando le proprie collezioni grazie all'acquisizione del Museo Sperimentale di Battisti[146] e proponendo una programmazione aperta al contemporaneo, le gallerie Il Punto, Stein e Sperone rappresentano luoghi di scambio, d'incontro e di promozione sia delle ricerche internazionali che della generazione italiana dei poveristi. All'attività di questi luoghi consacrati all'arte si affianca quella del Piper Pluriclub e del Deposito D'Arte Presente, spazi non deputati pronti ad accogliere le nuove intersezioni e commistioni fra le arti.

---

[144] Per tutti gli anni Settanta il garage verrà prevalentemente dedicato alle occasioni di carattere performativo, proponendo le ricerche internazionali più avanzate, tra cui quelle di Joseph Beuys. Nel 1972 le sue attività saranno associate a quelle di un nuovo e più "classico" spazio espositivo in un appartamento di Via del Paradiso, che proporrà le sperimentazioni di artisti come Gino De Dominicis, Gilbert & George, Giulio Paolini e Luigi Ontani. Nel 1973 Sargentini si occuperà delle sezioni di musica e danza per *Contemporanea*, l'esposizione interdisciplinare, a cura di Achille Bonito Oliva, promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte di Gabriella Lonardi Buontempo e realizzata anch'essa in un "garage", il parcheggio di Villa Borghese completato da poco e non ancora in uso. Il 9 giugno del 1976 il garage sarà chiuso con un volontario allagamento che per tre giorni offrirà al pubblico la visione di uno spazio incantato. Nel 1978, mentre Sargentini inizierà la sua esperienza teatrale, si concluderà l'attività espositiva di Via del Paradiso, poi ripresa nel 1983.

[145] Fabio Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, "Cartabianca", Roma, n. 5, maggio 1969, ripubblicato in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, cit., p. 91.

[146] Cfr. Paragrafo 1. 2.

Il torinese Alighiero Boetti, che dal 1966 comincia a frequentare le gallerie Sperone e Stein, ricorda infatti il capoluogo piemontese come una città pronta ad ospitare le tendenze più recenti e a generarne altre: "Anche Pino Pascali, quando ha fatto la mostra dei 'Cannoni' nel '66 da Sperone, è proprio a Torino che ha avuto più corrispondenza, e così Fabro, dove aveva un minimo di corrispondenza era a Torino. Tutto è venuto da questa città. Anche per le cose più indietro nel tempo; prendiamo ad esempio Pistoletto e Paolini, benché quest'ultimo, non essendo un divulgatore come Pistoletto, non ha influenzato molto, anzi niente, forse perché era troppo anticipatore".[147]

E proprio il gallerista Gian Enzo Sperone, insieme agli artisti Michelangelo Pistoletto e Piero Gilardi, giocano un ruolo determinante per l'internazionalizzazione della città di Torino.

Sperone, originario di Carignano, in seguito a una formazione umanistica, nel 1961 aveva cominciato a lavorare come assistente alla Galleria Galatea di Mario Tazzoli, per poi approdare alla direzione della Galleria Il Punto di Via Principe Amedeo, retta dal 1962 al 1963. Si era avvicinato all'arte americana grazie a Mondino e a Pistoletto. Insieme a quest'ultimo nel 1962 aveva visitato la mostra di Roy Lichtenstein alla galleria parigina di Ileana Sonnabend e stretto accordi per organizzare l'anno successivo alla Galleria Il Punto la prima personale italiana del pop artist. Il successo di vendite derivatogli dall'esposizione lo aveva portato ad aprire, nel 1964, la Galleria Sperone in via Cesare Battisti 15.[148]

Sperone ha ricordato di subire l'influenza di Pistoletto, che in qualche modo "guidava" le sue scelte[149] e fungeva da mediatore anche con la città di Roma (figg. 28, 30). Successiva alla conoscenza di Ileana Sonnabend per il tramite dell'artista è infatti anche quella, nel 1965, di Pino Pascali[150], di cui il gallerista ospita l'anno successivo le ironiche *Armi*.

Se da una parte Sperone proietta la situazione artistica torinese verso il nuovo e dinamico mercato americano, parallelamente fa della sua galleria il maggiore centro di valorizzazione dell'Arte Povera.

È infatti del giugno 1966 la mostra *Arte Abitabile* dei piemontesi Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto, che insieme a *Fuoco Immagine Acqua Terra*, tenuta

---

[147] Mirella Bandini (a cura di), *Torino 1960/1973*, "NAC", n. 3, marzo 1973, p. 4.

[148] Cfr. Paragrafo 1. 2. Per uno studio delle attività della galleria cfr. Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli, Maria Teresa Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

[149] Mariano Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 373.

[150] Gian Enzo Sperone, in Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile1993), Milano, Firenze, Charta, 1993, pp. 169-170.

a Roma l'anno successivo, rappresenta un momento di gestazione delle ricerche del gruppo poverista (fig. 20). La stessa esposizione è inoltre segno dell'apertura della galleria all'arte ambientale, alla quale nel mese di luglio sarà dedicata la rassegna folignate *Lo spazio dell'immagine*.[151]

Infatti, a proposito della denominazione della mostra *Arte Abitabile*, Gilardi racconta: "il senso di quel titolo intendeva esplicitare che la nostra ricerca artistica era uscita dalla cornice della rappresentazione estetica per entrare nello spazio del vissuto e quindi della relazione".[152]

Dal canto suo Sperone, definendo tuttavia "esagerata" l'ipotesi di un'arte abitabile, ha ricordato il senso di immersione ambientale generato dalla mostra in quanto "fruibile con altri sensi oltre a quello della vista".[153]

L'idea dell'esposizione era nata in seguito a una serie di incontri tra Gilardi, Pistoletto, Sperone e Trini, nel corso dei quali Pistoletto aveva raccontato di essere rimasto affascinato dai lavori del minimalista americano Dan Flavin visti a maggio alla Galerie Sonnabend di Parigi in occasione della mostra *Art électrique*. Si era rivelata fondamentale per l'organizzazione di *Arte Abitabile* anche la suggestione esercitata sulla giovane generazione torinese dal ciclo delle *Armi* di Pascali, con la loro vocazione ambientale. Gilberto Zorio ricorda infatti l'esposizione dedicata all'artista barese con queste parole: "L'atmosfera del 1965 in Italia era un'atmosfera alquanto triste, in generale. La mostra che mi ha entusiasmato, di una freschezza straordinaria e di una virulenza incredibile, è stata quella dei cannoni di Pascali, da Sperone. Una mostra fatta da Sperone con Pistoletto, che aveva visto le fotografie, in un giro di tempo brevissimo, una settimana! Pascali è arrivato Torino con un camioncino carico di cannoni smontati, mentre il piccolo catalogo era già pronto. È stata un'esplosione di vitalità".[154]

Entrando nel merito delle opere esposte da Pistoletto, Piacentino e Gilardi per *Arte Abitabile*, il primo mette in relazione lo spazio della galleria con alcuni dei suoi *Oggetti in meno*: *Statua lignea*, una scultura quattrocentesca di legno posta per metà dentro un cubo di plexiglas arancione, *Semisfera decorativa*, una lastra coperta di addobbi natalizi, e

[151] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 3. 1.

[152] Piero Gilardi, in Andrea Bellini, *Piero Gilardi. Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, "Flash Art", n. 301, aprile 2012, disponibile su http://www.flashartonline.it/article/piero-gilardi/ (ultimo accesso 14/02/2018).

[153] Mariano Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 374.

[154] Gilberto Zorio, in Mirella Bandini, *Arte povera a Torino, 1972*, Torino, Allemandi, 2002, p. 96.

*Lampada a mercurio*, realizzata con un lampione stradale che crea un fascio di luce conico grazie all'inserimento di un collo di lamiera.

Piacentino presenta due opere di carattere minimale, *Disco rosso-ocra*, sollevato cinque centimetri dal pavimento, e *Grande "L" blu-porpora*, struttura essenziale a forma di "L" che si dilata nell'ambiente espositivo. "Effettivamente vi era una certa coincidenza con lavori minimal, allora non conosciuti in Italia – ha affermato Piacentino – Poiché il tema di quella mostra voleva intendere qualcosa che entrasse concretamente nell'ambiente, io misuravo la stanza con la L, che dal centro andava fino al vertice salendo di tre metri. Il Disco a terra era l'idea del punto, nonché della dimensione, senza punti di vista diversi".[155] Gilardi, infine, espone un *Tappeto natura*, *Terrazza* e alcuni oggetti in legno (*Sandali*, *Sega*, *Pettine*, *Carriola*). Nel mese di maggio la Galleria Sperone aveva ospitato una personale dell'artista, che vi aveva presentato per la prima volta i suoi *Tappeti natura*, oggetti in poliuretano espanso che riproducono forme naturali per creare interi habitat, quali il greto di un fiume, un campo di papaveri, un sottobosco, le onde del mare e così via. Questa serie di lavori, che possono essere calpestati o appesi alle pareti, riscuotono immediatamente consensi nella critica e nel mercato sia italiano che internazionale, tanto da essere riproposti nel corso del 1967 a Roma, in occasione della mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, e al Piper Pluriclub di Torino, ma anche alla Galerie Sonnabend di Parigi, alla Fishbach Gallery di New York e alla Galerie Michely di Amsterdam.

*Terrazza* è invece un'opera attraverso cui Gilardi indaga un nuovo rapporto con lo spazio espositivo, modificando in modo ludico l'interno della galleria. Si tratta infatti di una torre costituita da tubi di ferro sulla quale il pubblico può salire e scendere tramite una scala. Proprio questa costruzione, concepita, insieme agli oggetti di legno, come superamento dei *Tappeti natura*, provoca purtroppo, in seguito al mancato apprezzamento da parte di Ileana Sonnabend, l'allontanamento di Gilardi dal lavoro di artista. Toccata con mano l'effettiva mancanza di libertà creativa nei circuiti ufficiali e mercantili, egli sceglie di dedicarsi, a partire dal 1968, alla riflessione teorica e ai viaggi tra Stati Uniti ed Europa, grazie ai quali informerà Torino della nuova situazione internazionale.

A proposito dell'esposizione *Arte Abitabile*, Germano Celant, che inquadrerà Gilardi, Pistoletto e Piacentino nel gruppo dell'Arte Povera, ragiona sul nesso arte-vita e sulla concezione dello spazio fatta propria da questi artisti: "i lavori – scrive in *Precronistoria* – se accettano l'idea ambientale minimalista ne rifiutano i rigidi processi razionali per implicare una sensibilità vitale. Lo spazio non è accettato soltanto per la sua volumetria

[155] Mirella Bandini (a cura di), *Torino 1960/1973*, "NAC", n. 3, marzo 1973, p. 11.

pura o per la qualità scalare, ma è assunto come "campo sensibile", in cui l'ambiente dell'arte si fonde con lo spazio della vita, tanto da rendere 'l'arte abitabile'".[156]

A partire da questa mostra, che rappresenta un fondamentale momento di aggregazione per il gruppo dei poveristi, si assiste a Torino, come ha messo in evidenza Marco Meneguzzo, a una "continua proposta degli stessi artisti sia in collettive che in personali, con lo scopo preciso – molto vicino a quello della guerriglia intellettuale – dell'occupazione degli spazi, di tutti gli spazi consacrati o alternativi"[157], compresi, come vedremo, il Deposito D'Arte Presente e il Piper Pluriclub di Torino.

La stessa Galleria Sperone a dicembre del 1967 ospita la prima personale di Piacentino e ad aprile, in concomitanza con l'apertura del Museo Sperimentale, organizza una collettiva che, insieme alle ricerche di Pistoletto, Piacentino, Gilardi, Anselmo, Zorio[158], Pascali e Fabro, presenta quelle, molto diverse, di Fontana, Rosenquist, Chamberlain, Warhol e Flavin. Di quest'ultimo, già ammirato da Pistoletto, Sperone aveva ospitato i lavori, per primo in Italia, nel febbraio del 1967 presso il suo spazio espositivo milanese.[159] Così il gallerista si era avvicinato anche al minimalismo americano, informandone la città di Torino.

Tra il 1967 e il 1968 espongono da Sperone i poveristi Boetti, Zorio, Pistoletto, Marisa e Mario Merz, Ceroli e Kounellis, a cui nel 1969 si aggiungono Calzolari e Penone.

Infine fra il 1969 e il 1970 la galleria torinese alternerà alle mostre degli italiani quelle di europei e statunitensi che operano nell'ambito delle ricerche processuali e concettuali: su tutti si ricordano Robert Morris, Carl Andre, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Walter De Maria e Sol Lewitt.[160]

Nella seconda metà degli anni Sessanta i rappresentanti dell'Arte Povera sono rappresentati anche dalla Galleria Christian Stein, aperta nel novembre del 1966 in Via Teofilo Rossi 3 da Margherita Von Stein, nota come Christian Stein, collezionista dell'alta

---

[156] Germano Celant, *Precronistoria. 1966-1969. Minimal Art, Pittura sistemica, Arte Povera, Land Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Firenze, Centro Di, 1976, p. 10.

[157] Marco Meneguzzo, *Verso l'arte povera. 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, in Marco Meneguzzo, Paolo Thea, *Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, catalogo della mostra (Milano, PAC, Padiglione di Arte Contemporanea, 20 gennaio-27 marzo 1989), Milano, Electa, 1989.

[158] Zorio e Anselmo sono presenti per la prima volta alla Galleria Sperone, che organizzerà le loro personali rispettivamente nel novembre del 1967 e nell'aprile del 1968.

[159] Il collezionista Panza di Biumio aveva visitato la mostra e acquistato la maggior parte delle opere esposte.

[160] Nel 1972 Sperone trasferisce la propria galleria a Roma e nel 1975 a New York, spazio tutt'ora attivo. Nel 2012 ha aperto una nuova sede espositiva a Lugano.

borghesia torinese, che instaura rapporti d'amicizia con gli artisti, incontrandoli persino nella sua casa-galleria di Piazza San Carlo.[161]

Rispetto a Sperone, la Stein preferisce dedicarsi all'esposizione degli artisti italiani. In più, essendo una borghese, la sua galleria assume da subito una vocazione collezionistica, apparendo più orientata all'acquisizione delle opere che ad alimentare il mercato dell'arte.

Lo spazio espositivo di Christian Stein inaugura con la personale di Aldo Mondino, seguita da quella di Mario Schifano. Nel gennaio del 1967 Alighiero Boetti, presentato da Trini, vi tiene la sua prima personale, con sculture realizzate tramite accostamenti e sovrapposizioni di elementi industriali. Subito dopo la galleria organizza una collettiva con opere di Fontana, Klein, Manzoni, Lo Savio, Schifano, Griffa, Twombly e i poveristi Boetti, Mario Merz, Mondino, Fabro e Paolini.

Fra le poche occasioni di apertura alle ricerche internazionali si ricordano le mostre degli americani Robert Indiana (1967), Robert Watts (1967) e Gary Kuehn (1968) e la performance *Nourrir le piano* degli attori e drammaturghi francesi Jean-Marie Patte e Georges Boitard. Quest'ultima, realizzata fra il 31 marzo e l'1 aprile del 1967, si prolunga all'esterno della galleria.[162]

Ancora nell'aprile del 1967 anche il Teatro Stabile di Torino e la Galleria Il Punto, in anticipo sulla mostra *Con temp l'azione*, accolgono la performance con sconfinamenti nello spazio cittadino: giorno 26, lo stesso dell'inaugurazione della mostra *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea* alla Galleria Civica d'Arte Moderna[163], iniziano le tre serate performative *Le parole le cose fluxus-arte totale*, organizzate dall'artista francese fluxus Ben Vautier e da Ugo Nespolo, con azioni e concerti di musica gestuale realizzati tra il teatro, la galleria e le vie della città.

A dicembre le tre gallerie torinesi Sperone, Stein e Il Punto diventano sedi dell'appena citata *Con temp l'azione*, una mostra con caratteristiche di evento che esce dal perimetro dello spazio espositivo e coinvolge la generazione da poco riunita da Germano Celant intono all'appellativo di Arte Povera.

Celant aveva cominciato a stringere rapporti con artisti e galleristi nei primi anni Sessanta. Dopo aver seguito i corsi di Eugenio Battisti all'Università di Genova, dal 1963 curava la redazione della rivista "Marcatrè", fondata dallo stesso Battisti, con il quale aveva inoltre

---

[161] Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana/ A history of italian art*, catalogo della mostra (Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 7 ottobre 2010-23 gennaio 2011; Lugano, Museo Cantonale d'arte, 12 marzo- 15 maggio 2011), Milano, Electa, 2010.

[162] Negli anni Ottanta Christian Stein aprirà nuovi spazi a Milano e, per qualche stagione, a New York. È scomparsa nel 2003 e la Galleria è tuttora attiva a Milano.

[163] Cfr. Paragrafo 1. 2.

collaborato alla nascita del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, poi donato alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. "Con Battisti – ha ricordato il critico – ero sottoposto ad un fuoco di idee: è sempre stato una mitragliatrice. Per 'Marcatrè' ho iniziato a curare la cronaca d'arte e facevo il giro di tutte le città italiane, così sono arrivato a conoscere direttamente i galleristi e gli artisti più importanti. In prima persona nei loro spazi e studi, come Schwarz e Fontana, De Martiis e Kounellis. A Torino ho incontrato Gian Enzo Sperone, Paolini e Pistoletto, Carla Lonzi e Pistoi, ed è stato un momento di energia che si è ripercorso su tutti gli anni a venire".[164]

Nello stesso 1963 alle relazioni con gli artisti nominati si erano aggiunte quelle con Gilardi e Mondino.[165]

Il critico aggrega per la prima volta i poveristi sotto una denominazione comune nel settembre del 1967, solo tre mesi prima della mostra *Con temp l'azione,* in occasione della rassegna *Arte povera – Im-spazio,* organizzata alla galleria La Bertesca di Genova.

Come chiarisce nel testo in catalogo, egli mutua il nome del movimento dal "teatro povero", cioè spogliato del superfluo, del regista polacco Jerzy Grotowsky. Raccoglie quindi quegli artisti il cui procedimento linguistico consiste "nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre ai minimi termini, nell'impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi".[166]

Nella sezione *Arte Povera* della mostra a La Bertesca rientrano le esperienze eterogenee di artisti che riconducono l'arte alla vita esaltando sia "la presenza fisica di un oggetto" che "il comportamento di un soggetto".[167] Fra questi Pascali e Kounellis introducono "il naturale quotidiano privato di ogni maschera […] spogliato e denudato", proponendo, il primo, *1 mc. di terra* e *2 mc. di terra* già presentati a L'Attico, il secondo, la *Carboniera,* una struttura metallica contenente del carbone.

Boetti, invece, espone *Catasta,* una struttura modulare composta da trentaquattro barre di eternit, letta da Celant non come un semplice accumulo o montaggio, bensì come "segni", dell'accumulo e del montaggio, "apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di 'ogni invenzione' comportamentistica".[168]

---

[164] Germano Celant, *Cercando di uscire Dalle allucinazioni della storia*, in Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p. 13.

[165] *Ivi*, p. 14.

[166] Germano Celant, *Arte Povera – Im-Spazio,* catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre- 20 ottobre 1967), Genova, Edizioni Galleria La Bertesca, 1967.

[167] *Ibidem*. Nella sezione *Arte Povera* sono inclusi i lavori di Boetti, Fabro, Paolini, Pascali, Prini e Kounellis.

[168] *Ibidem*.

Nella sezione *Im-Spazio* confluiscono invece le ricerche ambientali[169], tra cui quelle di Mattiacci, che ripropone il suo *Tubo,* già esposto a La Tartaruga e al Palazzo Trinci di Foligno.

A proposito delle indagini spaziali Celant in catalogo porta avanti le riflessioni elaborate nell'estate dello stesso anno per la rassegna folignate *Lo spazio dell'immagine*. Constata infatti che la recente ricerca visuale tenta "di approdare ad una struttura più aperta, più mondana, aspira ad integrarsi ai sistemi linguistici dell'architettura e dell'urbanistica". Così "l'immagine dal significare passa ad essere lo spazio. Tende a rivivere empiricamente l'osmosi da un sistema all'altro, per costruirsi come imspazio". Lo "spazio dell'immagine" non è dunque inteso dagli artisti come semplice "spazio contenitore", bensì "come 'campo' di forze spazio-visuali".[170]

Celant approfondisce poi la sua analisi critica nel testo-manifesto *Arte Povera. Appunti per una guerriglia,* pubblicato sul numero di novembre-dicembre 1967 di "Flash Art", e nel contributo di presentazione della mostra *Arte povera,* ospitata a febbraio del 1968 dalla galleria De' Foscherari di Bologna. In entrambi gli scritti l'Arte Povera è definita come "impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente". Temi ricorrenti sono quindi il nesso arte-vita e la centralità del soggetto, "l'esserci" dell'artista come "presenza fisica", "comportamento". [171]

Nell'articolo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, che è l'atto critico fondante del movimento, la nuova figura dell'artista è delineata con un lessico dall'accento rivoluzionario: questi, negli anni delle contestazioni studentesche e delle lotte operaie, si trova a ripensare il proprio ruolo nella società, spostandosi continuamente "dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso"; la volontà di "scegliere il luogo del combattimento", lo trasforma da sfruttato a "guerrigliero". [172]

Le mostre dei poveristi alle gallerie La Bertesca di Genova e De' Foscherari di Bologna[173] non sono le uniche del gruppo. Fra le due si colloca, nel 1967, *College 1* all'Istituto di

[169] Nella sezione *Im-Spazio* rientrano Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci e Tacchi.

[170] Germano Celant, *Arte Povera – Im-Spazio,* cit.

[171] Germano Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, "Flash Art", Milano, a. I, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 3; Germano Celant, *Arte Povera*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria De' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968), Bologna, Edizioni Galleria De' Foscherari, 1968.

[172] Germano Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia,* cit.

[173] La mostra alla galleria De' Foscherari di Bologna si svolge dal 24 febbraio al 15 marzo del 1968 ed è realizzata in collaborazione con le gallerie La Bertesca di Genova, L'Attico di Roma e Sperone di Torino. Da essa deriveranno i primi dibattiti sull'Arte Povera. Vi partecipano Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini e Zorio.

Storia dell'Arte dell'Università di Genova, in collaborazione con La Bertesca[174]. Si segnalano anche le successive *Arte povera più azioni povere*, svoltasi nel 1968 tra gli Arsenali della Repubblica di Amalfi e il centro storico della città[175], e *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, del 1970, alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, importante momento di congiunzione fra la corrente poverista e le ricerche internazionali.

Sebbene Torino sia uno dei centri propulsori dell'Arte Povera, si nota dunque come tra il 1967 e il 1968 le primissime mostre del gruppo, o almeno quelle che assumono la titolazione celantiana, avvengano in gallerie dislocate tra Genova e Bologna.

La prima esposizione che coinvolge i poveristi nel capoluogo piemontese è la già citata *Con temp l'azione*, inaugurata il 4 dicembre del 1967 e chiusa a febbraio, quindi da collocarsi tra le mostre alle gallerie La Bertesca e De' Foscherari, coesistendo con *College 1*.

*Con temp l'azione,* curata dalla critica milanese Daniela Palazzoli, che a marzo aveva fondato la rivista "Bit", ha sede presso le tre gallerie Sperone, Stein e Il Punto e vede un predominio degli artisti dell'Arte Povera (figg. 21-23). Anselmo, Alviani, Boetti, Fabro, Mondino, Merz[176], Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Scheggi, Simonetti e Zorio operano insieme ad Alviani e Scheggi, artisti che lavorano sulla percezione.[177]

Barilli ha notato una commistione di "casi di arte povera con altri 'minimali' (Piacentino prima che scoprisse la sua migliore vocazione di *bricoleur*) o addirittura di arte 'ricca' iconografica (per esempio Ugo Nespolo, non esente tuttavia da alcuni interessanti esperimenti poveristi o addirittura proto-concettuali)".[178]

---

[174] La mostra, che si svolge dal 13 al 21 dicembre del 1967, include le opere di Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Gilardi, Icaro, Mambor, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Simonetti, Tacchi e Zorio. Tra le altre, nel corso degli anni Sessanta seguono le esposizioni *Arte povera* al Centro Arte Viva Feltrinelli di Trieste (23 marzo - 11 aprile 1968), *Arte povera più azioni povere* ad Amalfi (4 - 6 ottobre 1968), *Arte povera 1967-1969*, nuovamente alla galleria La Bertesca di Genova (25-30 giugno 1969).

[175] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 4.

[176] Come indica Anna Costantini, la mostra include anche Merz, non presente in catalogo probabilmente perché coinvolto in un secondo momento. Cfr. Anna Costantini, *La vita è una serie di azioni. "Arte Povera" a Genova e a Bologna*, in Germano Celant, *Arte povera 2011*, catalogo delle mostre (Rivoli, Castello di Rivoli; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo; Bologna, MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna; Napoli, Madre-Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina; Bergamo GAMeC-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo), Milano, Electa, 2011, p.199.

[177] In catalogo sono indicati anche Bonalumi e Colombo.

[178] Renato Barilli, *Dall'opera al coinvolgimento*, in Renato Barilli, Filiberto Menna, Antonio Del Guercio (a cura di), *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica* (*Arte italiana 1960/1977*), catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio-settembre 1977), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1977, p. 17.

L'importanza di *Con temp l'azione* risiede nella rottura dello spazio espositivo. In questa circostanza infatti gli interventi di Aldo Mondino e di Michelangelo Pistoletto fra le vie di Torino mettono in relazione le tre gallerie.

Mondino unisce materialmente le tre sedi della mostra con un filo rosso che corre all'altezza di 160 cm, misura che rimanda sia al livello raggiunto dall'acqua durante l'alluvione di Firenze del novembre 1966 sia alla distanza da terra alla quale venivano collocati i dipinti in epoca rinascimentale per garantirne una visione ottimale. Nella stessa circostanza l'artista espone anche sei tele monocrome rosse.[179]

Nello stesso emblematico 1967 che porta Mattiacci a invadere lo spazio urbano con il suo *Tubo* a partire dal chiuso di uno spazio deputato, la galleria La Tartaruga, a Torino Pistoletto collega simbolicamente le tre gallerie torinesi facendo rotolare per le strade della città uno dei suoi *Oggetti in meno*, la *Sfera di giornali* – realizzata con carta di giornali pressata e rinominata per l'occasione *Scultura da passeggio* – coinvolgendo nell'azione sia gli altri artisti che i passanti (fig. 22).

L'opera viene poi incastrata nella porta d'ingresso della galleria Sperone, per indicare la difficoltà del lavoro a relazionarsi con uno spazio espositivo deputato (fig. 23). L'azione di Pistoletto continua di notte, quando affigge sulle saracinesche dei negozi chiusi un cartello con la scritta "Chiuso per amore del proprietario".

L'evento performativo è ripreso da Ugo Nespolo per il film *Buongiorno Michelangelo*, proiettato a L'Attico nel marzo del 1968 in occasione della mostra di Pistoletto.

Come ricorda Barilli, *Con temp l'azione* "fu l'occasione in cui Pistoletto ruppe gli indugi contemplativi dei suoi specchi trappola, dove appunto veniva intrappolata un'immagine. Egli decideva invece di rilanciare la via dello spettacolo o dell'happening (la palla di carta sospinta per le strade della città) inaugurando una salutare immersione nella festa del 'povero' e dell'effimero".[180]

La *Sfera di giornali* sarà riproposta ad Amalfi per *Arte povera più azioni povere*, ma intrappolata in una struttura metallica e con il nuovo nome di *Mappamondo*.[181]

A Torino Pistoletto espone anche altri *Oggetti in meno* (*Bagno*, *Rosa bruciata* e *Mica*).

Qualche mese prima della sua partecipazione alla mostra *Con temp l'azione* aveva realizzato l'azione *La fine di Pistoletto* in uno spazio alternativo, la discoteca Piper di

[179] Mondino, come indicato sul progetto, unisce "non idealmente ma / terialmente [sic!] i tre spazi con un filo rosso posto a 160 cm da terra". Il progetto che riporta questa indicazione è stato ripubblicato in Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 40.

[180] Renato Barilli, *Dall'opera al coinvolgimento*, cit., p. 17.

[181] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 4.

Torino (fig. 31), e l'anno successivo, con manifestazioni nelle strade, perverrà alla creazione dello Zoo, una compagnia teatrale nata dalla collaborazione creativa con Maria Pioppi ed artisti provenienti da discipline diverse, quali cineasti, musicisti e poeti.[182]

Per quanto, ad eccezione dell'intervento di Pistoletto, l'esposizione dislocata nelle tre gallerie torinesi si riveli tradizionalmente statica, nel testo in catalogo – che ha forma di pieghevole e struttura a "mosaico" per offrire una "lettura multipla"[183] – la curatrice registra il mutamento della situazione artistica. Pone infatti più volte l'accento sul passaggio in corso della pratica artistica dall'oggetto all'azione, per cui l'opera diventa un evento effimero che sfugge alla mercificazione e si contamina con la vita. Non a caso il titolo della mostra appare scomposto, segno del nuovo ruolo dello spettatore, non più semplicemente contemplatore, bensì attivamente partecipe (*con*) di un'azione che si svolge in un determinato arco di tempo (*temp*).

"L'azione da compiere diventa un'interazione – scrive la Palazzoli – Importanti non sono le cose ma ciò che si aggiunge alle cose. Le cose non sono più per sé. Sono per ciò che producono. E per i rapporti che stabiliscono".[184] Come esempio cita gli specchi di Pistoletto, che hanno "funzioni aperte", ovvero sono occasioni di esperienza. Secondo la Palazzoli, inoltre, nell'azione l'oggetto continua a esserci ma "svincolato da ogni esigenza di rappresentazione può presentare se stesso […] E' un discorso che diviene strumento per l'azione. Ogni oggetto è un atto in sè".[185]

Nel mese di dicembre del 1967, mentre *Con temp l'azione* è ancora in corso, anche Mario Diacono su "Bit" allude all'azione come qualcosa di ancora relativo alla dimensione dell'oggetto: "È ancora un discorso sull'oggetto, ma di natura analitica ed esperienziale questa volta, produttiva e non rappresentativa, in cui al linguaggio come stile [...] subentra, per così dire, un polilinguismo illimitato, poiché ogni opera (ogni opera-oggetto) si presenta come una cosa che obbedisce non alle leggi di una forma ma a quelle della cosa stessa, cioè all'unicità e all'irripetibilità di immagine, di materiale impiegato e di situazione spaziale in cui essa si configura. In questo senso la mostra appare non univoca poiché due tipi di esperienza vi sono associati in modo direi sperimentale: agli artisti che ricercano il linguaggio come linguaggio delle cose (Boetti, Fabro, Mondino, Zorio...) sono

[182] Il gruppo comprende Pistoletto, Maria Pioppi, Carlo Colnaghi, Gianni Milano e Giorgio Mauro.

[183] Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, 4 - 6 ottobre 1968), Salerno, Rumma Editore, 1969, p. 89.

[184] Daniela Palazzoli, *L'artificio non come retorica ma come logica del costituibile*, in Daniela Palazzoli (a cura di), *Con temp l'azione*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Christian Stein, Galleria il Punto, Galleria Sperone, 1967.

[185] Daniela Palazzoli, *L'atto reale non è l'elemento complementare di una poetica, è la struttura di un'esperienza*, in *ivi.*

affiancati da artisti che attuano l'opera come una riflessione sul linguaggio, come un linguaggio che riflette su se stesso".[186]

Più tardi Barilli reputa "molto ingegnoso ed azzeccato l'espediente di far nascere l'azione dalle spoglie inerti dell'avverso pregiudizio contemplativo o rappresentativo".[187]

Sperone collega invece l'evento alla mostra *Arte Abitabile* e alle esperienze teatrali: "fu una delle estensioni possibili dell'arte 'abitabile' con l'idea dello sconfinamento dell'oggetto d'arte fuori dal muro e fuori dalla galleria e del suo volersi confondere nel teatro della vita (a livello di linguaggio, s'intende, ma non solo)".[188]

In virtù del coinvolgimento degli spazi della città *Con temp l'azione* rappresenta un importante riferimento per la successiva mostra amalfitana *Arte povera più azioni povere*, il cui titolo rimanda ancora una volta all'azione. Come attesterà Daniela Palazzoli in catalogo, infatti, l'esperienza campana "riprende e dilata con la denominazione di arte povera" un atteggiamento che al "carattere contemplativo di una cultura oggettuale" associa "il suo potenziale dinamico".[189] Non a caso, inoltre, saranno presenti ad Amalfi quasi tutti gli artisti partecipanti a *Con temp l'azione*, con l'eccezione di Scheggi e di Alviani.[190]

A Torino, agli sconfinamenti nello spazio urbano nati in seno alle gallerie fanno eco le attività portate avanti da spazi interdisciplinari come il Piper Pluriclub e il Deposito D'Arte Presente (DDP), che segnano l'uscita dell'arte dal luogo deputato della galleria.

Sorti alla fine degli anni Sessanta, il Piper Pluriclub e il Deposito D'Arte Presente sono spazi alternativi adatti ad ospitare le nuove ricerche artistiche di carattere processuale e le contaminazioni fra arti visive, musica e teatro.

Su questa linea lavora anche il Teatro Stabile di Torino, che nel 1967 organizza le rassegne-spettacolo *Proposte*, nelle quali, oltre alla presentazione di brani narrativi, musicali e teatrali, si dà spazio alle esperienze figurative. Nel mese di marzo vi partecipano ad esempio Paolini, Nespolo e Fabro.

---

[186] Mario Diacono, *Con temp l'azione*, "Bit", a. I, n. 6, Milano, dicembre 1967, p. 26.

[187] Renato Barilli, *Dall'opera al coinvolgimento*, cit., p. 17.

[188] Mariano Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 374.

[189] Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, 4 - 6 ottobre 1968), Salerno, Rumma Editore, 1969. p. 89. Sul catalogo di *Arte povera più azioni povere* è ripubblicato, con l'aggiunta di una breve premessa, il testo di Daniela Palazzoli riportato sul pieghevole di *Con temp l'azione*.

[190] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 4.

Il Piper Pluriclub inaugura il 29 novembre 1966, un anno dopo il quasi omonimo locale romano.[191] Nasce come discoteca su progetto degli architetti Pietro Derossi – che è anche il gestore ed è amico e collezionista degli artisti torinesi – Giorgio Ceretto e Riccardo Rosso. Non si tratta di uno spazio fisso ed immutabile, bensì aperto al coinvolgimento collettivo. Scrive infatti Trini: "Né il Piper-Pluriclub di Torino né L'altro mondo di Rimini sono veramente degli ambienti, cioè strutture rigide che impongono il loro stile, l'atmosfera tipica e la clientela fissa [...]; sono piuttosto enormi contenitori muniti degli opportuni attrezzi per costruire di volta in volta un ambiente".[192]

La discoteca ospita concerti, ma anche mostre, interventi ambientali, happening e dibattiti, vi transita persino il Living Theatre con *Mysteries… and Smaller Pieces* (fig. 24).

Fra gli artisti coinvolti a titolo esemplificativo si ricordano Gilardi, Marisa Merz e Pistoletto. Il 25 gennaio del 1967 Gilardi espone i *Tappeti natura* e realizza un "happening al poliuretano", lo stesso materiale di cui sono costituiti i tappeti. A dicembre dello stesso anno Marisa Merz crea invece un environment con fogli di alluminio simile a quelli allestiti prima nella propria casa-studio e poi alla Galleria Sperone. Infine il 6 marzo del 1967 Pistoletto mette in scena *La fine di Pistoletto* e l'8 maggio dell'anno successivo *Cocapicco e Vestitorito*, l'azione-spettacolo d'esordio dello Zoo.

Tra il 1968 e il 1969 gli stessi artisti presentano i loro lavori al Deposito D'Arte Presente.[193]

Le vicende di questo secondo spazio torinese ricettivo alla pluralità delle arti si collocano negli anni delle contestazioni studentesche e operaie. Nell'aprile del 1968 nel capoluogo piemontese hanno infatti inizio gli scioperi alla FIAT, nel corso dei quali davanti ai cancelli dello stabilimento Mirafiori gli studenti si uniscono agli operai. L'apertura ufficiale del DDP avviene a giugno, in un garage di 450 metri quadrati di Via San Fermo 3. Per le sue specificità questo spazio alternativo costituisce un unicum nel territorio italiano. Si tratta infatti di un luogo espositivo indipendente finanziato da privati per lo più appartenenti all'alta borghesia piemontese al fine di sviluppare il collezionismo relativo

[191] Il Piper Club di Roma, progettato dagli architetti Francesco Capolei, Gianfranco Capolei e Manlio Cavalli, con la collaborazione dell'artista Claudio Cintoli, è un ambiente che può essere modificato dal pubblico. Dal 1965 espone le opere di Warhol, Schifano, Manzoni e dello stesso Cintoli.

[192] Tommaso Trini, *Divertimentifici. Il Piper Pluriclub di Torino e L'Altro Mondo Club di Rimini*, "Domus", n. 458, gennaio 1968, pp. 13-15.

[193] Per le vicende riguardanti il Deposito d'Arte Presente cfr. Robert Lumley, *Arte Povera a Torino. L'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente*, in Francesco Manacorda, *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all'Arte Povera*, catalogo della mostra (Londra, Estorick Collection, 14 settembre-18 dicembre 2005), Torino, Hopefulmonster, 2005, pp. 20-38; Irene Caravero, *Il Deposito D'Arte Presente a Torino*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 9, Roma, Edizioni della Cometa, 2010, pp. 55-66.

alla nuova avanguardia artistica. È promosso dall'industriale e collezionista Marcello Levi su consiglio di Pistoletto e Sperone, il quale necessitava di uno spazio più adatto alle nuove ricerche processuali. Luigi Carluccio ne è il presidente, mentre Gilardi – che fa anche da portavoce degli artisti e gestore dei locali – Tommaso Trini, Corrado Levi e lo stesso Sperone si occupano della scelta degli artisti e della selezione delle opere.

Robert Lumley precisa che la parola 'deposito' indica "un posto in cui le merci passano ma non restano, una raccolta estemporanea, non permanente. Si tratta di uno spazio per il presente, per un tipo d'arte connessa all'hic et nunc e spogliata da qualsiasi forma di sacralità. Ancora il Deposito è uno spazio ibrido, in cui l'arte viene creata, ma anche osservata, un incrocio fra la galleria e l'atelier, uno spazio per le mostre così come per la performance".[194]

Per gli artisti il DDP rappresenta un luogo di condivisione e di elaborazione di idee e sin dalla sua apertura ospita i lavori dei torinesi dell'Arte Povera. Nel corso del 1968 vi espongono infatti Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Icaro, Mario e Marisa Merz, Nespolo, Paolini, Piacentino, Prini, Pistoletto e Zorio (fig. 25).

L'estate di quell'anno vede molti galleristi, come Ileana Sonnabend, Leo Castelli e Fabio Sargentini, di passaggio tra la Biennale di Venezia e Documenta di Kassel, visitare lo spazio e restarne senza dubbio affascinati.

Il 27 novembre il locale ospita, in accordo con il Teatro Stabile di Torino, la prima nazionale dello spettacolo *Orgia* di Pasolini, con le musiche di Ennio Morricone e la struttura scenica di Mario Ceroli. Ancora in collaborazione con il Teatro Stabile a dicembre lo Zoo di Pistoletto mette in scena la performance *Play* insieme al MEV (Musica Elettronica Viva), gruppo di compositori e musicisti statunitensi operante a Roma.

L'ingresso del Teatro torinese nelle attività del Deposito origina però ben presto una serie di tensioni interne che porteranno alla chiusura del locale. Il Teatro, infatti, oltre a sostenere la messa in scena dello spettacolo pasoliniano, che obbliga gli artisti a sgomberare gli spazi in cui avevano trovato sede le loro opere, organizza una serie di proiezioni dedicate al cinema sperimentale che gli stessi artisti non accolgono con favore.

A ciò si aggiungono i malumori derivati dalla formula associativa voluta da Levi, che, coinvolgendo potenziali collezionisti, viene a scontrarsi con le aspettative degli artisti, i quali avevano immaginato il DDP come un luogo svincolato dalle logiche del mercato e in grado di garantire la piena libertà creativa, oltre che un costruttivo momento comunitario.

Così nell'aprile del 1969 il Deposito cessa le sue attività.

[194] Robert Lumley, *Arte Povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente*, cit. pp. 33-34.

Nonostante la sua breve vita il locale ispira realtà come l'ex autorimessa di Via Beccaria in cui dal 1969 il gallerista Sargentini ospita happening e performance o ancora la scelta del garage di Villa Borghese per la manifestazione *Contemporanea* del 1973.[195]
Inoltre, come ha recentemente ipotizzato Alessandra Troncone, un riferimento al DDP è riscontrabile nell'apertura del Warehause di Leo Castelli, un magazzino newyorkese usato come spazio espositivo e nel 1968 sede della mostra *Nine at Castelli*.[196]

## 1. 3. Alla conquista dello spazio urbano. Eliseo Mattiacci e Michelangelo Pistoletto

Dalle esperienze nate nella seconda metà degli anni Sessanta in seno alle gallerie e agli spazi non deputati d'ambito romano e torinese emergono le figure di Eliseo Mattiacci e Michelangelo Pistoletto, artisti assunti come casi di studio per analizzare il fenomeno dello sconfinamento dell'arte italiana negli spazi aperti della città.
Alla fine degli anni Sessanta nella produzione di entrambi è evidente il passaggio alla dimensione architettonica e urbana. Fenomeno per cui, come constata Celant nel recensire la rassegna folignate *Lo spazio dell'immagine*[197], "l'artista-progettista non si accontenta più di un fare che 'comunichi', ma esige 'agire' direttamente sul comportamento dello spettatore o del pubblico".[198]
Sia Pistoletto che Mattiacci partecipano alla mostra che ha luogo tra luglio e ottobre del 1967 nei locali dello storico Palazzo Trinci di Foligno. Il primo presenta cinque *Pozzi* con un fondo riflettente che restituiscono l'immagine dello spettatore insieme a quella degli affreschi trecenteschi del palazzo (figg. 68-69); il secondo occupa invece lo spazio espositivo con il *Tubo* presentato nel mese di marzo alla galleria La Tartaruga (fig. 74).
Entrambi sono così annoverati da Celant fra i rappresentanti di un'arte oggettuale che "modifica l'azione sullo spettatore", ne stimola "una partecipazione libera".[199]

[195] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 2. 1.
[196] Alessandra Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia books, 2014, pp. 47-60.
[197] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 3. 1.
[198] Germano Celant, *A Foligno lo spazio dell'immagine*, "D'Ars", a. VIII, n. 36-37, Milano, giugno-ottobre 1967.
[199] *Ibidem*.

Nello stesso 1967, in seguito all'esperienza condivisa a Foligno, Pistoletto e Mattiacci cominciano a confrontarsi anche con la dimensione urbana ed il suo pubblico eterogeneo.
Infatti, mentre a marzo il *Tubo* di Mattiacci irrompe con forza plastica nelle strade della capitale (figg. 7-8), a fine anno Pistoletto fa rotolare la *Sfera di giornali* fra le vie che collegano le tre gallerie torinesi Sperone, Il Punto e Stein (fig. 22).
In questa sede si illustrerà l'evoluzione delle ricerche artistiche di entrambi dagli anni della formazione agli sconfinamenti degli anni Sessanta.
Michelangelo Pistoletto, nato a Biella nel 1933, comincia la sua formazione artistica nello studio del padre, pittore e restauratore, per frequentare poi la scuola di grafica pubblicitaria diretta da Armando Testa. Nel 1955 inizia a esporre i risultati della sua ricerca pittorica sull'autoritratto e, dalle tele giovanili, la sua produzione comincia ad orientarsi verso un continuo approfondimento dello spazio della rappresentazione (fig. 26). Il passaggio successivo sarà infatti quello dei *Quadri specchianti*, seguiti dagli *Oggetti in meno* e infine dalle esperienze teatrali in spazi non deputati.
Del 1958 è l'incontro con Tommaso Trini, insieme al quale si dedica ai primi esperimenti cinematografici, avvalendosi anche della collaborazione della poetessa Piera Opezzo e del fotografo Renato Rinaldi.[200]
La prima personale di Pistoletto, tenuta a Torino presso la Galleria Galatea di Mario Tazzoli, è datata 1960 e l'anno successivo l'artista approda alla realizzazione dei *Quadri specchianti*. Questo genere di produzioni prevede inizialmente l'utilizzo della tela come supporto, abbandonata nel 1962 a favore della lastra di acciaio inox lucidata a specchio, sulla quale è applicata una carta velina che riporta fotografie dipinte di figure a grandezza naturale.[201] Così realizzati, i *Quadri specchianti* includono direttamente nell'opera la presenza dello spettatore, che vi si riflette accanto a figure immobili. Di conseguenza essi sono pervasi anche dalla dimensione reale del tempo, determinando un intreccio fra reale e virtuale (figg. 27-28).
Poiché i *Quadri specchianti* implicano un coinvolgimento spaziale, mentale e temporale, è lecito leggervi l'inizio dell'esplorazione di Pistoletto sui confini dell'arte. Bruno Corà li ha infatti interpretati come lavori che portano "a conseguenze inedite tutto il processo

[200] Marco Di Capua, *Intervista a Tommaso Trini*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 376.
[201] Fino alla fine degli anni Sessanta le fotografie utilizzate per i *Quadri specchianti* sono realizzate, sotto la direzione dell'artista, nello studio del fotografo Paolo Bressano.

dinamico-plastico e quello stesso degli *Stati d'animo* di Boccioni e poi quello dello spazio-ambientale di Fontana".[202]

Pistoletto espone per la prima volta i *Quadri specchianti* nel marzo del 1963 alla Galleria Galatea, ma la delusione per il loro mancato apprezzamento da parte di Mario Tazzoli lo porta a compiere un viaggio a Parigi, dove presso la Galerie Sonnabend può apprezzare le opere di Rauschenberg, Johns e Liechtenstein. Contrariamente a Tazzoli, Ileana e Michael Sonnabend rimangono a tal punto colpiti dai *Quadri specchianti* mostrati da Pistoletto attraverso il catalogo dell'esposizione alla Galleria Galatea da acquistare tutte le opere della mostra torinese e organizzare nel 1964 presso il loro spazio espositivo una personale dell'artista, presentata da Tommaso Trini, da Alain Jouffroy e dallo stesso Michael Sonnabend. Inizia così l'inserimento di Pistoletto nel mercato internazionale, anche se associato alla Pop Art e a un dominio culturale che l'artista rifiuta in quanto limite alla libertà creativa.[203] "Ero felicissimo di aver trovato una dimensione internazionale, introvabile a Torino – confessa a Celant, con cui in quegli anni intrattiene una frequentazione assidua – tuttavia si poneva il problema di un fraintendimento: l'essere considerato tra i pittori americani. Essendo l'unico europeo, l'idea di essere inserito in una prospettiva pop era un'ambiguità artistica che non amavo molto. Anche se i pop non fossero esistiti, il mio lavoro sarebbe stato uguale, sarebbe esistito in connessione con le mie matrici italiane".[204]

Per questa via, tra il 1965 e il 1966, la tappa successiva della ricerca di Pistoletto è rappresentata dagli *Oggetti in meno*, opere eterogenee nella forma e nei materiali che sfuggono al dogma dell'uniformità dello stile riconoscibile come un marchio commerciale standardizzato. La loro caratteristica principale risiede nella capacità di connettere lo spazio della rappresentazione a quello della vita e perciò sono considerate da Celant fondamentali per la nascita dell'Arte Povera (figg. 29). Ne sono esempi i lavori presentati alla mostra *Arte Abitabile* (fig. 20) presso la Galleria Sperone nel giugno del 1966 (*Statua lignea*, *Semisfera decorativa* e *Lampada a mercurio*), i *Pozzi* esposti ancora nel 1966 da Sperone (fig. 30) e nel 1967 a *Lo spazio dell'immagine* di Foligno (figg. 68-69) – che, come scrive Celant, "intrinsecamente offrono con la loro specularità una dimensione

[202] Bruno Corà, *Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1986, p. 40.

[203] Tra il 1966 e il 1967 i *Quadri specchianti,* sempre più apprezzati dalla critica, vengono esposti in prestigiosi musei d'Europa e degli Stati Uniti. Sono ad esempio presentati alle personali dell'artista al Walker Art Center di Minneapolis (1966) e al Palais des Beaux Arts di Bruxelles (1967). Nel 1967 Pistoletto riceve il premio della critica belga e quello della Biennale di San Paolo.

[204] Germano Celant, *Intervista a Pistoletto*, in Germano Celant (a cura di), *Pistoletto*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 24 marzo-27 maggio 1984), Milano, Electa, 1984, pp. 29-32.

spaziale"[205] – e la *Sfera di giornali* fatta rotolare fra le vie di Torino per *Con temp l'azione* sempre nel 1967 (figg. 22-23) e poi riproposta ad Amalfi, dentro una struttura metallica, per *Arte povera più azioni povere* del 1968 (fig. 94).

Sul catalogo della mostra *Con temp l'azione* Daniela Palazzoli osserva che i nuovi lavori di Pistoletto non hanno in comune con la realtà una "relazione di raffigurazione", bensì "una forma logica di funzionamento". Essi "non invitano più a compiere operazioni: sono e propongono esperienze", si fanno produttori di luoghi "costruiti con metalli o cemento, plexiglass o carta".[206]

A questa ricerca, che proietta Pistoletto nello spazio della vita, si associa, dalla primavera dal 1967, il ricorso alle azioni, con le quali l'artista supera la natura oggettuale dell'opera.

La prima azione pubblica è, come accennato, *La fine di Pistoletto*, realizzata il 6 marzo al Piper Pluriclub di Torino (fig. 31). In essa si intrecciano danza, musica e dimensione visuale e il pubblico è attivamente coinvolto: attraverso l'uso di lastre d'acciaio riflettenti e l'installazione nel locale dei *Quadri specchianti* lo spazio e le azioni si moltiplicano; i partecipanti indossano una maschera che riproduce il volto di Pistoletto, la cui "fine", dichiarata nel titolo della performance, è rappresentata dalla nascita di una nuova visione di sé.

Tommaso Trini sulle pagine di "Bit" descrive così l'azione: "Le lastre hanno vibrato, schioccato, sternutito tra le vaste pareti alluminizzate del tempio torinese *beat* […] Pistoletto ha impostato l'esecuzione secondo i due livelli fruitivi presenti nei suoi quadri, quello diretto e quello riflesso. All'esecuzione diretta, affidata alla generosità del pubblico, è stata alternata quella della registrazione".[207]

*La fine di Pistoletto* si tiene dunque in uno degli spazi alternativi della città. Fra questi va annoverato anche lo stesso studio dell'artista, che a dicembre, in occasione di una sua personale alla Galleria Sperone, viene svuotato del tutto per vedere annunciata una nuova apertura. Il manifesto d'inaugurazione riporta la volontà di accogliere coloro che "vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi". Così lo studio diventa un luogo di incontri e creazione, è frequentato da pittori, scultori, attori, musicisti, poeti, filmmaker,

[205] Germano Celant, *A Foligno lo spazio dell'immagine*, "D'Ars", a. VIII, n. 36-37, Milano, giugno-ottobre 1967.

[206] Daniela Palazzoli, *L'atto reale non è l'elemento complementare di una poetica, è la struttura di un'esperienza*, in Daniela Palazzoli (a cura di), *Con temp l'azione*, cit.

[207] Tommaso Trini, *Michelangelo Pistoletto (Piper Club Torino)*, "Bit", a I, n. I, Milano, marzo 1967, p. 29

che danno vita a mostre spontanee, performance musicali, *reading*, opere teatrali e proiezioni di film sperimentali.[208]

La diretta conseguenza dell'"apertura" del quadro allo spazio è dunque per Pistoletto l'"apertura" di uno spazio fisico: "Il fatto di aprire – ha ricordato – non era tanto di lasciare entrare la baraonda, ma di trovarmi in condizione energetica e stimolante senza dover pensare sempre ed esclusivamente all'oggetto o avere quasi solo rapporti con esso. L'azione creativa con gli altri è una cosa che va oltre l'oggetto. Il rapporto con le persone diventa dinamico. L'incontro con gli altri non è solo rappresentato, ma è diretto".[209]

Una nuova occasione di inter-azione con il pubblico si verifica nel febbraio del 1968, quando, nel corso della già ricordata personale a L'Attico di Roma, l'artista installa nello spazio espositivo *Quadri specchianti*, arredi e costumi affittati a Cinecittà. In catalogo Argan definisce quella di Pistoletto una "poetica della Soglia", nella quale si realizza una convergenza fra arte e spettacolo.[210] Negli ultimi giorni della mostra vengono proiettati in galleria i cortometraggi sperimentali realizzati dall'artista nel suo studio in collaborazione con alcuni filmmaker. Lo sconfinamento nel medium filmico rafforza il nesso arte-vita sul quale Pistoletto si è ormai orientato. Sulle pagine di "Momento Sera", infatti, Lorenza Trucchi, oltre a constatare la rivoluzione tecnica dei filmati, attesta che essi mostrano "Pistoletto che dipinge, che guida, che passeggia, che fa il bagno, che crea oggetti, che si rade, che si veste, che si spoglia" e che, così facendo, porta "l'arte alla vita".[211]

Seguono le esposizioni insieme al gruppo poverista presso la Galleria De' Foscherari di Bologna, il Centro Arte Viva Feltrinelli di Trieste e la Galleria Arco d'Alibert di Roma, dove, durante l'apertura della mostra *Il percorso*, Pistoletto compie un'azione consistente nell'impilamento di sacchi di cemento per realizzare una *Trincea*.

---

[208] Lo studio ospita anche i componenti del Living Theatre, che nel marzo del 1967 avevano messo in scena *Mysteries… and Smaller Pieces* al Piper Pluriclub di Torino.

[209] Michelangelo Pistoletto, in Mirella Bandini (a cura di), *Torino 1960/1973*, "NAC", n. 3, marzo 1973, p. 13.

[210] "La mostra – scrive Argan – è il solo genere artistico che, nel nostro tempo, sia stato distinto con qualche chiarezza; e poiché tra l'altro realizza la convergenza, per più vie cercata, di arte e spettacolo, va praticato senza falsi pudori. Come fa Pistoletto che non espone quadri, anzi li annulla facendoli di specchio e disponendoli in modo che si riflettano l'uno nell'altro; ed invece monta trappole per il pubblico mettendosi sulla soglia di persona, lui e la sua ragazza, per far vedere che si vive in almeno due spazi, forse in più, e che, dovunque si stia o si creda di stare, si è sempre sulla soglia, né di qua né di là. La dimensione in cui costringe i visitatori mondani ad aggirarsi per quel quarto d'ora è naturalmente la dimensione dell'arte, ma anche qui la parola va intesa nel senso letterale, demistificato, di artificio […] La poetica di Pistoletto è la poetica della Soglia. Non cerca nemmeno di fissarsi in un'opera, perché dove la collocherebbe, di qua o di là? Così si esibisce allo stato fluido, poetica della Soglia in una Mostra tutta fatta di soglie". La presentazione di Argan è in parte riprodotta in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 438.

[211] Lorenza Trucchi, *Pistoletto all'Attico*, "Momento Sera", Roma, 16 marzo 1968.

La naturale evoluzione della ricerca dell'artista è rappresenta, come anticipato, dal teatro di strada, al quale Pistoletto perviene nel 1968 attraverso la formazione della comunità teatrale dello Zoo. Tra il 1968 e il 1970, anno del suo scioglimento, lo Zoo realizza azioni in gallerie e teatri ma anche nelle strade e in spazi non convenzionali come discoteche e birrerie.

"Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano – spiega Pistoletto nello scritto *Le ultime parole famose* – è stato lo scopo dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora".[212]

Anche Sperone ha constatato la derivazione spontanea delle azioni di Pistoletto dalla ricerca cominciata con i *Quadri specchianti*. Ha infatti ricordato che: "le importanti sperimentazioni di Pistoletto nel 1963-64, con l'impiego inedito del plexiglas (dopo gli 'specchi') e la conseguente utilizzazione del 'nomadismo', ovvero del soggetto del quadro che se ne esce dal quadro stesso e cerca spazi e valenze fuori da quel perimetro della superficie del quadro contenevano già molti elementi nuovi: come il 'nomadismo' dell'artista stesso che esce dallo studio e provoca 'azioni', 'comportamenti', per le strade della città o in rappresentazioni sceniche in teatro".[213]

La creazione dello Zoo determina però un allontanamento di Pistoletto dal gruppo dei poveristi, con il quale l'artista non vuole identificarsi esclusivamente. Infatti nella lettera a firma dello Zoo pubblicata nel catalogo di *Arte povera più azioni povere* si legge: "noi non aderiamo, non facciamo parte e non accettiamo il termine arte povera benché amiamo gli amici con cui ci siamo trovati anche ad Amalfi. Per noi il termine povero va bene e basta, perché esso equivale a ricco mentre il termine arte vuol dire ricco tu e povero io".[214]

Lo Zoo esordisce con lo spettacolo *Cocapicco e Vestitorio*, ospitato dal Piper di Torino nel maggio del 1968, al quale, insieme a Pistoletto, prendono parte Carlo Colnaghi, Gianni Milano e Maria Pioppi, il primo nucleo della compagnia teatrale: Pioppi, seduta in cima a una scala, domina dall'alto il pubblico e gli attori, avvolta in un voluminoso mantello di cellophane che Pistoletto e la figlia cuciono durante l'azione, mentre al di sotto un gruppo di partecipanti all'azione versa Coca-Cola e polvere di talco dentro una piscina di plastica.

---

[212] Michelangelo Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino, Piana, 1967.

[213] Mariano Apa, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., pp. 374-375.

[214] Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, 4 - 6 ottobre 1968), Salerno, Rumma Editore, 1969, p. 103.

La prima vera uscita dello Zoo negli spazi della città risale all'estate dello stesso anno, quando viene presentato *L'Uomo ammaestrato* per le strade di Vernazza, paese sulla riviera ligure (fig. 32). È un'azione senza testo durante la quale, con l'interazione del pubblico, viene elaborata in maniera collettiva e libera la storia di un uomo abbandonato da piccolo in una foresta e ritrovato molti anni dopo da un gruppo di suonatori ambulanti grazie ai quali impara a parlare e suonare la tromba.

L'azione è riproposta ad Amalfi per la rassegna *Arte povera più azioni povere*, in occasione della quale il critico d'arte di colore Henry Martin sostituisce provocatoriamente Gianni Milano nei panni del protagonista. Partendo dagli Arsenali, gli attori spingono il pubblico partecipe lungo le vie della cittadina e sino alla piazza centrale non con il banale intento di divertire, bensì con lo scopo di creare rapporti sociali attraverso la narrazione e la rappresentazione (figg. 104-106). Le azioni dello Zoo sono tutte orientate in questo senso. Il critico teatrale Giuseppe Bartolucci sottolinea infatti nel catalogo della mostra amalfitana come queste esperienze rivalutino l'azione "non fine a sé stessa o referente di qualcosa di altro", bensì "profondamente innovatrice", capace di indurre cambiamenti nella "vita collettiva".[215]

E lo stesso Pistoletto ha dichiarato: "Non si tratta tanto di coinvolgere il pubblico, di farlo partecipare, ma di agire sulla sua libertà e sulla sua fantasia, di far scattare analoghi meccanismi di liberazione nella gente".[216]

A fine anno lo Zoo collabora con il collettivo Musica Elettronica Viva (MEV) per la realizzazione di due spettacoli a Torino. Il primo, intitolato *Teatro baldacchino*, si svolge il 15 dicembre ancora una volta in strada e vede l'intero gruppo cantare, suonare e improvvisare storie lungo il tragitto che va dal popolare mercato di Porta Palazzo fino alla stazione centrale di Porta Nuova (fig. 33). Il secondo, realizzato il 16 dicembre in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino presso il Deposito d'Arte Presente, consiste invece in cinque ore di improvvisazioni teatrali e musicali alle quali sono invitati a partecipare anche gli spettatori. La scena, illuminata dai fari del pulmino dello Zoo parcheggiato all'ingresso, è costituita da alcuni *Oggetti in meno*, dalla *Venere degli stracci* e da altri oggetti provenienti dallo studio di Pistoletto usati come strumenti musicali. Il musicista Alvin Curran, membro del MEV, si serve ad esempio di lastre d'acciaio e telai, mentre Pistoletto, sdraiato in una vasca da bagno, suona il clarinetto basso.

---

[215] Giuseppe Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, in *ivi*, p. 62.

[216] Michelangelo Pistoletto, in Guido Boursier, *Far scattare nella gente meccanismi di liberazione*, "Sipario", n. 276, Milano, aprile 1969, p. 17.

Nell'inverno del 1968 si uniscono infine allo Zoo la danzatrice e coreografa Simone Forti, conosciuta in occasione dello spettacolo di ottobre a L'Attico, e gli attori e registi teatrali torinesi Beppe Bergamasco e Lionello Gennero. Il gruppo conduce per alcuni mesi a Torino un intenso programma di prove e sperimentazioni che porterà alla nascita di nuovi spettacoli nell'anno successivo.

Pistoletto irrompe dunque nello spazio cittadino passando dalla dimensione dello specchio a quella teatrale. Così facendo non opera soltanto un progressivo abbattimento del confine tra arte e vita, ma agisce anche sul comportamento del pubblico che si fa spettatore.

L'assimilazione pubblico-spettatore e la volontà di provocare una partecipazione spontanea all'azione riguardano anche gli sconfinamenti di Mattiacci nello spazio urbano.

Eliseo Mattiacci, nato nel 1940 a Cagli, dove studia alla Scuola d'Arte "Gaetano Lapis", si diploma all'Istituto di Belle Arti di Pesaro ed esordisce come artista nel 1961, partecipando alle prime collettive con sculture in metallo. Il 1961 è infatti l'anno in cui alla *Mostra per giovani artisti* organizzata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma presenta *l'Uomo meccanico*, opera metallica costituita dall'assemblaggio di materiali di recupero come bulloni e piastre, per la quale viene premiato. Dopo aver partecipato alle prime due edizioni della Biennale del Metallo di Gubbio (1961, 1963), nel 1964 si trasferisce a Roma, dove, come visto, frequenta le gallerie di punta, prima La Tartaruga e poi L'Attico, divenendo il compagno di strada di Pino Pascali e Jannis Kounellis.

I primi lavori realizzati da Mattiacci con scarti metallici hanno consentito a Giovanni Carandente di individuare come "referenti ideali" dell'artista "alcuni fra i più significativi costruttori della nuova scultura", quali Ettore Colla, David Smith, Nino Franchina e Alexander Calder[217], tutti invitati dal critico ad esporre nel 1962 nel centro storico di Spoleto in occasione della mostra *Sculture nella città*.[218]

E, in effetti, lo stesso Mattiacci ha indicato come determinante per lo sviluppo della sua scultura proprio la mostra spoletina, durante la quale le opere derivate dal riuso dei metalli delle officine Italsider avevano suscitato in lui una profonda attrazione: "Ettore Colla – ricorda l'artista – aveva esposto una sorta di grande spirale nera […] C'erano le opere di Nino Franchina, di cui di lì a poco sono diventato molto amico; Alexander Calder, che aveva la grande scultura *Teodelapio*, collocata davanti alla stazione, e David Smith con le

[217] Giovanni Carandente (a cura di), *Eliseo Mattiacci. Intercolumnio*, catalogo della mostra (Bolzano, Museion, 10 maggio-15 settembre 1996), Bolzano, Museion, 1996.

[218] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 2.

sue sculture nell'Anfiteatro romano. Tutti questi lavori e la conoscenza di molti artisti internazionali hanno influenzato il mio lavoro di quegli anni".[219]

Altra componente riscontrabile nella scultura di Mattiacci sin dai primi anni di attività è il costante riferimento nelle forme ai corpi celesti, che ha consentito a Celant di parlare di un "Mattiacci cosmico".[220]

È in pieno corso la cosiddetta "febbre edilizia" generata dal boom economico degli anni Sessanta quando l'artista marchigiano comincia ad interessarsi all'utilizzo dei tubi. Ne sperimenta le flessibilità ambientali nel proprio studio romano a partire dal 1966[221], giungendo a realizzare una prima installazione costituita da elementi tubolari adagiati su una struttura metallica verticale. L'opera, presentata l'anno successivo alla IV Biennale del Metallo di Gubbio, dà a Mattiacci la possibilità di avere un oggetto da "appoggiare senza doverlo costringere a una forma precisa", ma che, se mosso, è in grado di assumere le forme più disparate e appropriarsi dello spazio circostante (fig. 34).[222]

Così nel 1967, in occasione della sua prima personale alla galleria La Tartaruga, egli perviene alla concretizzazione dell'idea di un tubo da spostare nel contesto urbano.

Acquistato presso la ditta Lames di Chiavari e fatto verniciare di "giallo Agip" da un carrozziere romano, il *Tubo* invade la città dal 3 marzo, quando viene condotto in galleria da un corteo di persone, che bloccano addirittura il traffico di Via del Corso e per un tratto lo trasportano su un autobus aperto, mentre altri pezzi arrivano a La Tartaruga con dei camioncini (figg. 6-8).[223]

"Il tubo entrava in galleria salendo le scale – ha ricordato Mattiacci – doveva riempire la sala principale e con le sue evoluzioni si articolava nello spazio, fino a salire su una scala dipinta di bianco in modo che si potesse intravedere anche attraverso le finestre. Il tubo modificava lo spazio e il pubblico era invitato a muoverlo, perché l'idea non sarebbe stata modificata. La mostra fu un successo".[224]

La novità del *Tubo* consiste quindi nella sua capacità di relazionarsi sia con il pubblico sia con gli spazi esterni ed interni della galleria, che modella plasticamente, rivelando l'attenzione dell'artista non tanto all'oggetto in sé quanto al corpo in movimento. È esattamente in questo senso che, secondo Celant, l'opera rispecchia l'interesse di Mattiacci

[219] Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Milano, Skira 2013, p. 54.
[220] Cfr. Germano Celant, *Mattiacci Cosmico*, in *ivi*, pp. 12-46.
[221] Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi, in *ivi*, p. 54.
[222] *Ivi*, p. 64.
[223] *Ivi*, p. 68.
[224] *Ibidem.*

per la scienza planetaria e cosmica. Per il critico, inoltre, essa rappresenta "la proiezione dell'artista" che, introducendo un dinamismo incontrollabile, "vuole impadronirsi del reale e dell'ambiente che lo circonda". In più il *Tubo* "offre un valore simbolico di libertà e di agilità dell'arte che può esprimersi in un'architettura, quanto in una strada".[225]

Bruno Corà, ponendo invece l'accento sul prelievo dal quotidiano operato da Mattiacci, definisce l'opera come un "*ready made* di forte invadenza e fluidità spaziale".[226]

Fra le immediate reazioni della critica alla personale dell'artista si segnala la recensione di Mario Diacono, che dalle fila di "Bit" individua nel *Tubo* la rispondenza alle caratteristiche della "nuova opera-ambiente" e approfitta per ragionare sulla mercificazione di questo genere di operazioni.[227]

Lorenza Trucchi su "Momento Sera" si esprime invece con ironia: "Se Kounellis espone tele vuote e volatili, Eliseo Mattiacci ha risolto con un solo grosso tubo, di una cinquantina di metri, i suoi gravi problemi creativi. Il tubo si dipana dalle scale della Tartaruga fino alla capace sala d'esposizione dove compie alcuni eleganti contorcimenti e volute sul pavimento. Ma il tubo, e questo è importante, è di un bel colore giallo limone, un colore di moda che lo distingue dai tubi rossi dei pompieri o da quelli grigi delle officine. In questo giallo sta, dunque, tutta l'invenzione di una pseudo avanguardia itterica".[228]

Nel corso del 1967 il *Tubo* viene riproposto più volte e modificato nelle dimensioni in relazione ai diversi contesti espositivi. Dopo la sua prima apparizione si relaziona con gli spazi storici di Palazzo Trinci durante la rassegna folignate *Lo spazio dell'immagine* (fig. 74) ed è successivamente presentato alla galleria La Bertesca di Genova in occasione della mostra *Arte Povera - Im-Spazio.*

Inserendo l'artista nella sezione *Im-Spazio,* Celant in catalogo descrive in questi termini l'invadenza spaziale del *Tubo*: "il tubo di Mattiacci distrugge e violenta lo spazio. Basta collocarlo ed eccolo dipanarsi, percorrere stanze, corridoi, scale, intere case, quartieri, città. Vero event plastico, passivamente accetta ogni posizione, ogni collocazione, si crea e si riproduce per affermare la sua onnipresenza e ubiquità. Dispotico tiranno spaziale, non

---

[225] Germano Celant, *Mattiacci Cosmico*, in *ivi*, p. 22.

[226] Bruno Corà (a cura di), *Exempla 2. Arte italiana nella vicenda europea. 1960-2000*, catalogo della mostra (Teramo, Biblioteca Civica e siti urbani, 19 maggio - 24 novembre 2002), Prato, Gli ori, 2002, p. 15.

[227] "Il 'to be' di Mattiacci è la nuova opera-ambiente che, nell'incessante aggiornamento sul linguaggio internazionale e particolarmente americano attuato a Roma, sembra voler escludere dai propri fini quello della mercificazione o meglio della commerciabilità dell'opera. Le cose non stanno proprio così dato che negli States la mercantilità dell'opera-ambiente è pienamente verificabile, ma a Roma va fatto credito il 'disinteresse' dell'operazione". Mario Diacono, *Il tubo*, "Bit", a. I, n. 2, Milano, maggio 1967.

[228] Lorenza Trucchi, *Kounellis all'Attico. Mattiacci alla Tartaruga*, "Momento Sera", Roma, 17 marzo 1967.

rispetta la nostra privacy, approda al nostro letto, ascolta i nostri discorsi, vive con noi. Cosa abbiamo fatto per meritarci simile mostro?".[229]

Nello stesso anno l'opera è esposta anche alla *V Biennale des jeunes artistes* di Parigi e, infine, alla mostra che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dedica ai giovani artisti d'ambito romano, tra cui Mattiacci insieme al già affermato Pino Pascali. In quest'ultima circostanza il *Tubo* si dipana lungo la scalinata d'ingresso della Galleria, mentre la mostra di Pascali si svolge all'interno (figg. 36-37).

Sfondate le barriere dello spazio espositivo, dal 1968 l'artista marchigiano occupa gli spazi della città con opere che prevedono una fruizione sempre più attiva.

Per la personale a L'Attico, ad esempio, propone nei locali della galleria e al suo esterno lavori ricavati da oggetti d'uso quotidiano e materiali industriali, tra i quali i *Cilindri praticabili*. Questi, forme elementari composte dalle stesse lamiere zincate usate per la costruzione dei tetti e degli acquedotti, sono concepiti da Mattiacci per ospitare il pubblico in quanto possiedono un diametro corrispondente all'apertura delle braccia di un adulto (figg. 38-39).

Mattiacci racconta con queste parole l'origine del loro nome: "Mentre ero con Claudio Abate in un parco vicino allo studio per fotografare i *Cilindri*, è passato un bambino e, divertito, li ha attraversati. Il titolo è stato subito chiaro: *Cilindri praticabili*".[230]

Le stesse opere appaiono nelle riprese di Luca Patella per il film *SKMP2* mentre sono fruite dai passanti per le vie della città.

Nella forma dei *Cilindri* risulta evidente un richiamo al *Tubo* del 1967, tanto che nel presentare la mostra a L'Attico Vittorio Rubiu definisce Mattiacci "inventore di un secondo tubismo", dopo il più noto Léger, e constata come l'artista si serva del tubo per "progettare lo spazio".[231]

Più tardi Maurizio Fagiolo Dell'Arco, accennando anche all'attrazione provata da Mattiacci per i corpi celesti e le esplorazioni spaziali, descrive i *Cilindri praticabili* come "grandi tubi che diventano satelliti artificiali accoglienti come caverne portatili".[232]

Dallo stesso 1968, mentre le forme tubolari ridisegnano gli spazi cittadini, l'artista inizia a concepire i suoi lavori all'aperto in termini d'azione.

---

[229] Germano Celant, *Arte Povera – Im-Spazio*, cit.

[230] Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, cit., p. 76. L'artista si riferisce al Parco Nomentano.

[231] Vittorio Rubiu, in *Mattiacci*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, dal 17 maggio 1968), Roma, Galleria L'Attico, 1968, ripubblicato in "Quaderni di Scultura Contemporanea", a. XVIII, n. 6-7, Roma, Edizioni della Cometa, 1997, p. 14.

[232] Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Mattiacci*, "Il Messaggero", Roma, 7 novembre 1975.

Nel mese di novembre, con la promozione de L'Attico, organizza infatti *Lavori in corso al Circo Massimo,* una serie di tre azioni compiute con i suoi studenti che gli consente di confrontarsi con un luogo storico da cui si dichiara affascinato (figg. 40-42).[233]

Operare al Circo Massimo significa per lui "liberare la creatività e dare un senso esteso all'opera d'arte".[234] Le sue azioni diventano dunque, insieme al luogo storico, un'opera d'arte totale, ma sembrano escludere qualsiasi riferimento al dato culturale che connota il Circo, assumendo piuttosto un carattere ludico. Una prima azione consiste infatti nel ruotare dieci ombrelloni da mercato disposti a cerchio per richiamare il movimento di rotazione e rivoluzione terrestre; un'altra nello stendere a terra dei teloni dipinti di bianco verde e blu e scuoterli per ricreare un moto ondoso; la terza prevede la disposizione di rotoli di carta catramata su cavalletti di legno distanziati circa dieci metri l'uno dall'altro a creare una "scultura saltaostacoli".[235]

L'anno successivo con una nuova azione Mattiacci torna a collegare l'interno e l'esterno di uno spazio espositivo. Nel giorno dell'inaugurazione della sua personale al garage de L'Attico, dove poco prima Kounellis aveva esposto i dodici cavalli vivi, entra in galleria con un rullo compressore che spiana della terra pozzolana e crea un sentiero agibile (fig. 43). L'oper-azione, dal gusto dadaista, è intitolata appunto *Percorso*: "Cercai di trovare un'idea forte che contrastasse l'impatto della mostra di Kounellis – ha ricordato l'artista – In realtà il mio gesto era una sorta di riflessione sul dadaismo. Il compressore era arancione e blu molto colorato: una sorta di ready-made. Nonostante l'aspetto così inequivocabilmente meccanico, la sua lentezza nel muoversi gli toglieva parte di questa meccanicità e gli conferiva qualità misteriose".[236]

La creazione dell'opera richiede tre giorni, in seguito ai quali Mattiacci si reca in galleria esclusivamente per lasciare acceso il compressore, in modo che i visitatori possano sentirne il rumore e annusare l'odore della nafta. *Percorso* assume dunque anche i caratteri di un'installazione multisensoriale di cui il pubblico è spettatore attivo.[237]

A proposito della fruibilità delle opere di Mattiacci, a cominciare dal *Tubo* del 1967, Gillo Dorfles ha infatti insistito sulla "sensazione di assistere a una 'rappresentazione teatrale'

[233] Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci,* cit., p. 84.
[234] *Ibidem*.
[235] *Ibidem*.
[236] *Ivi*, p. 94.
[237] Cfr. Vittorio Rubiu, *Dipinge sull'asfalto col rullo compressore*, "Corriere della Sera", Milano, 20 aprile 1969.

entro la quale si viene ad essere proiettati", motivo per il quale "lo spettatore diventa attore e non solo 'fruitore' passivo di un'opera che deve essere autonomamente vissuta".[238]

È spettatore anche il pubblico delle azioni successive dell'artista che implicano una relazione con la natura, oltre che con gli spazi della città. Su tutte, ricordiamo la costruzione dello *Zatteronmarante* – formato da tronchi di legno collegati da anelli e verniciato di nero a ricordare i binari dei treni – che nel 1969 Mattiacci fa galleggiare in mare in occasione della rassegna *Al di là della pittura* di San Benedetto del Tronto (figg. 83-84).[239]

Lungo gli anni Sessanta l'artista marchigiano, muovendosi dal chiuso dei luoghi deputati, sperimenta dunque il suo personale rapporto con la città, considerata anche nei suoi spazi storici. Approcciandosi inizialmente ad essa attraverso l'espediente oggettuale delle forme tubolari che ne plasmano lo spazio, giunge ad indagare la relazione fra arte e contesto urbano attraverso azioni vere e proprie che fanno del pubblico uno spettatore-attore assimilabile a quello a cui si rivolgono contemporaneamente le azioni teatrali di Pistoletto.

[238] Gillo Dorfles, in Giuliano Briganti, Bruno Corà, Gillo Dorfles (a cura di), *Mattiacci*, catalogo della mostra (Milano, Centro PradaMilanoArte, 5 maggio-18 giugno 1993), Milano, Charta, 1993, pp. 35-38.

[239] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 3. 2.

# CAPITOLO II

# ARTE E CITTÀ. CONVERGENZE EFFIMERE

## 2. 1. La riqualificazione e la definizione dei centri storici nei dibattiti degli anni Sessanta e Settanta

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, sulla scorta del rinnovato interesse per il patrimonio storico e culturale alimentato dagli ultimi CIAM (i Congressi Internazionali di Architettura Moderna), lo Stato italiano comincia a rivolgere la propria attenzione al destino dei centri storici, che erano stati colpiti dagli sventramenti della ricostruzione postbellica e dalla crescente modernizzazione del boom economico, con le conseguenti pressioni speculative. La concentrazione nei centri cittadini di servizi e infrastrutture aveva inoltre determinato un aumento della rendita fondiaria tale da innescare l'allontanamento di gran parte dei residenti.

Questi fenomeni sono all'origine di una serie di dibattiti, documenti e provvedimenti normativi riguardanti sia l'integrazione dell'architettura moderna negli antichi nuclei abitativi sia le concomitanti problematiche socio-economiche.

È in questo senso emblematica la data del 1960, quando, al termine del convegno *Salvaguardia e risanamento dei centri storico artistici*, tenutosi a Gubbio per iniziativa dell'architetto e urbanista Giovanni Astengo, che stava lavorando al Piano Regolatore Generale della città umbra, viene promulgata la *Carta di Gubbio*, che affronta per la prima volta i centri storici come tema d'interesse nazionale.[240] Si attesta la loro doverosa ricognizione e classificazione per individuare le zone da salvaguardare e redigere piani di risanamento conservativo, operazioni indispensabili per garantire agli antichi nuclei cittadini lo "stesso sviluppo della città moderna".[241]

[240] La *Carta di Gubbio* è pubblicata in *Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici*, atti del convegno (Gubbio, 17-19 settembre 1960), in "Urbanistica", a. XXIX, n. 32, 1960, pp. 65-92.
[241] *Ivi*, p. 66.

La necessità di un inventario dei centri storici è contemporaneamente dichiarata anche nel *Codice dell'urbanistica* messo a punto dall'Istituto Nazionale di Urbanistica (Inu).[242]
La carta eugubina rifiuta inoltre gli abusati criteri di ripristino stilistico e di isolamento dei monumenti, così come le demolizioni e i nuovi inserimenti nell'ambiente antico.
L'anno successivo il comitato promotore del convegno, costituito da un gruppo di architetti, urbanisti, giuristi e studiosi del restauro[243], fonda l'Associazione Nazionale Centri Storico Artistici (ANCSA), un'organizzazione senza fini di lucro che annovererà Giulio Carlo Argan fra i suoi presidenti e che si pone l'obiettivo di supportare le amministrazioni pubbliche nella promozione di iniziative culturali ed operative per la conservazione, la tutela e la valorizzazione dei centri storici.[244]
Il fermento culturale generatosi a partire dall'emanazione della *Carta di Gubbio* porta alla proliferazione dei dibattiti e delle iniziative legislative inerenti i centri storici, basti ricordare la proposta di legge per la loro tutela avanzata dall'ANCSA nel 1962.
Anno emblematico del rinnovato interesse verso la materia è il 1964, quando la neoistituita Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico e del paesaggio – detta Commissione Franceschini dal nome del suo presidente – inquadra e classifica i centri storici fra i beni culturali fornendone una prima definizione ufficiale come "strutture insediative urbane che costituiscono unità culturale o la parte originaria e autentica di insediamenti, e testimoniano i caratteri di una viva cultura urbana".
E ancora nel 1964 la *Carta di Venezia*, redatta in occasione del *II Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti storici*, viene a rappresentare una tappa di fondamentale rilievo nella cultura del restauro in quanto estende la nozione di "monumento storico" sia all'opera architettonica che all'ambiente urbano e paesistico che la contiene, considerato nei suoi valori storico-artistici e culturali. Il restauro urbano intende dunque fare del tessuto storico antico uno spazio vitale.
In sostanza i centri storici vengono da questo momento inquadrati come beni culturali da salvaguardare nella loro interezza, svincolati da un concetto di tutela legato al singolo immobile, ma piuttosto comprensivo dell'intera struttura urbanistica della città antica e connesso all'espansione della città moderna.

[242] *Codice dell'urbanistica*, in "Urbanistica", a. XXX, n. 33, 1961, pp. 3-62.
[243] Oltre che da studiosi d'ambito architettonico, urbanistico, giuridico ed esperti di restauro, il convegno è promosso da parlamentari e dai rappresentanti dei comuni di Ascoli Piceno, Bergamo, Erice, Ferrara, Genova, Gubbio, Perugia, Venezia. Le relazioni sono svolte da Giuseppe Samonà, Antonio Cederna, Mario Manieri Elia, Gaetano Badano, Domenico Rodella, Egle Renata Trincanato, Giovanni Romano, Ludovico Belgiojoso, Edoardo Caracciolo e Piero Bottoni.
[244] Per un approfondimento sulla storia e le iniziative promosse dall'associazione cfr. http://www.ancsa.org/

Quasi un decennio prima il giornalista-ambientalista Antonio Cederna[245], che si batterà a lungo per la salvaguardia dell'Appia Antica, aveva dunque dimostrato una grande lungimiranza quando già nel 1956 aveva negato l'opposizione tra tutela dell'antico e del moderno[246] ed esteso il significato di centro storico individuandone la caratteristica preminente non "nei 'monumenti principali' ma nel complesso contesto stradale ed edilizio, nell'articolazione organica di strade, case, piazze, giardini, nella successione compatta di stili e gusti diversi, nella continuità dell'architettura 'minore', che di ogni nucleo costituisce il tono, il tessuto necessario, l'elemento connettivo, in una parola l''ambiente' vitale".[247]

Con l'emanazione della carta eugubina e dei documenti fin qui citati si avviano le operazioni di ricognizione e di riqualificazione dei centri storici, che entrano a far parte dei piani regolatori comunali e cercano contemporaneamente di porre un freno alla progressiva gentrificazione che rischiava di condurli a un totale abbandono a favore delle periferie cittadine.

Durante le operazioni di recupero dell'antico nucleo di Bologna Pier Luigi Cervellati, architetto ed assessore all'Edilizia popolare, tra gli autori, nel 1973, del Piano di Edilizia Economica e Popolare (PEEP) per il centro storico della città, mette infatti in evidenza la centralità del dato socio-economico.[248] E la stessa ANCSA nel 1970 organizza a Gubbio il convegno *Per una revisione critica del problema dei Centri Storici*, dal quale deriva la constatazione che il patrimonio architettonico, dunque la "questione centro storico", debba essere considerata non solo nella sua dimensione di bene culturale ma anche in quella di bene economico.[249]

Cinque anni più tardi, in ambito europeo, la *Carta Europea del patrimonio architettonico e dichiarazione di Amsterdam*, proclamata in occasione del congresso svoltosi nella città olandese, sottolineerà l'importanza del dato sociale, indicando come la conservazione del patrimonio storico e architettonico dipenda dalla sua integrazione con l'ambiente di vita dei cittadini.

---

[245] Antonio Cederna si era laureato in Archeologia e nel 1955 era stato tra i fondatori di Italia Nostra, un'associazione di salvaguardia dei beni culturali, artistici e naturali. L'Archivio Cederna, che raccoglie documenti testi e materiali di lavoro è consultabile all'indirizzo http://www.archiviocederna.it/

[246] "Solo i vandali – aveva scritto – possono pretendere che la città moderna nasca dalle macerie della città antica". Antonio Cederna, *I vandali in casa. Cinquant'anni dopo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 6. L'edizione originale, dal titolo *I vandali in casa*, è del 1956.

[247] *Ibidem*.

[248] Cfr. Pier Luigi Cervellati, *La legge per i centri storici*, in Andrea Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 253-269.

[249] Associazione Nazionale Centri Storico Artistici, *Per una revisione critica del problema dei centri storici*, atti del seminario di studio (Gubbio, 5-6 settembre 1970), Genova, Grafica L. P., 1971.

Tra gli anni Sessanta e i Settanta si assiste dunque ad un progressivo ampliamento dell'accezione di centro storico, che, limitato inizialmente al concetto di "monumento", giunge a includere i fattori ambientale, economico e sociale. Tale interesse per la componente sociale trova inoltre una rispondenza nelle espressioni artistiche fra i due decenni.

Sintesi esemplare di questa rinnovata concezione è l'avvio a Roma, alla fine degli anni Settanta, del *Progetto Fori*, a oggi rimasto inattuato, col proposito di restituire alla città e ai suoi abitanti l'originario tessuto archeologico.

All'inizio del decennio l'architetto Leonardo Benevolo e Antonio Cederna avevano cominciato ad interessarsi alla salvaguardia dell'area dei Fori e del parco urbano archeologico dell'Appia Antica ritenendo opportuni la ricostruzione di spazi verdi e lo smantellamento di arterie stradali, come il viale dei Fori Imperiali[250], in modo da consentire gli scavi dei Fori di Vespasiano, di Nerva, di Augusto e Traiano (fig. 44) e fronteggiare il problema del degrado dei marmi antichi dovuto all'inquinamento automobilistico. La proposta, accolta nel 1978 dal soprintendente archeologico Adriano La Regina e sostenuta dai sindaci Giulio Carlo Argan e Luigi Petroselli, porta così, durante il breve mandato di quest'ultimo, allo smantellamento di Via della Consolazione, che separava il Foro e il Campidoglio, e alla creazione dell'area pedonale fra il Colosseo e l'Arco di Costantino (figg. 45-46). Inoltre negli anni delle illuminate giunte di Argan e Petroselli la dimensione archeologica e urbanistica del *Progetto Fori*, come si vedrà, si trova a convivere con il clima di festa dell'*Estate romana*[251], intrecciandosi dunque con la ridistribuzione della cultura in circuiti di massa e il tentativo di diminuzione della distanza fra il centro e la periferia della Capitale.[252]

In questo clima di emergenze pubbliche e di attenzione crescente verso i valori storico-artistici, ambientali, economici e sociali dei centri cittadini tutto un filone dell'arte contemporanea giunge a confrontarsi con gli spazi aperti connotati storicamente. Fa da apripista, nel 1962, l'esperienza *Sculture nella città*, che non a caso ha luogo nella cittadina umbra di Spoleto, non molto distante da quella che solo due anni prima aveva ospitato il

[250] La Via dei Fori Imperiali era stata tracciata come Via dell'Impero negli anni Trenta dal regime mussoliniano per collegare simbolicamente Piazza Venezia al Colosseo, motivo per cui erano stati rimossi migliaia di edifici del quartiere post-rinascimentale e riseppelliti quasi tutti i Fori scavati, interrompendo così la continuità dell'area archeologica.

[251] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 2. 2.

[252] Cfr. A. Deb., *Argan: "Perché c'è stata continuità tra la mia linea e quella di Luigi"*, "Corriere della Sera", Roma, 8 ottobre 1981, p. 23; Antonio Cederna, *Aveva capito il ruolo dell'ambiente urbano, ivi*, p. 24.

convegno *Salvaguardia e risanamento dei centri storico artistici*, richiamando l'attenzione nazionale sulla tematica dei centri storici.

## 2. 2. *The Spoleto experiment*

Poiché, come visto, la cosiddetta arte "fuori dal museo"[253] conquista le città italiane a partire dalla fine degli anni Sessanta, si può affermare che *Sculture nella città*, la mostra organizzata a Spoleto da Giovanni Carandente nell'estate del 1962 durante la quinta edizione del Festival dei Due Mondi, precorre i tempi.

Negli anni Sessanta Carandente, riconosciuto internazionalmente come uno dei più grandi maestri della critica d'arte contemporanea e fra i maggiori esperti di scultura moderna[254], è l'artefice di mostre rimaste esemplari nella storia del Festival dei due Mondi e in quella dell'arte moderna. Prima del 1962 aveva infatti organizzato a Messina un'importante esposizione dedicata ad Antonello da Messina (1953) e una sulla *Scultura italiana moderna* (1957), spostata poi a Roma e a Bologna; aveva inoltre allestito alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma mostre di artisti quali Mondrian, Malevic, Pollock, Kandinskij e dei Capolavori del Museo Guggenheim di New York. Queste esperienze avevano consentito al critico di allacciare rapporti personali con le maggiori istituzioni mondiali, ma alla riuscita dell'iniziativa del 1962 aveva giovato anche il fatto che egli, ormai noto in Europa e negli Stati Uniti, fosse diventato un funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti.[255]

---

[253] Elisabetta Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008.

[254] Carandente fu infatti autore di saggi sui più famosi scultori del XX secolo, da Henry Moore a Marino Marini, da Alexander Calder a David Smith, da Pietro Consagra a Giò e Arnaldo Pomodoro, da Eduardo Chillida ad Anthony Caro.

[255] Il percorso professionale di Carandente nell'ambito dell'amministrazione delle Belle Arti va dal 1946 al 1979. Nel 1946 fu destinato alla Soprintendenza della Calabria, nel 1948 fu trasferito in Abruzzo, nel 1951 in Sicilia e nel 1954 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dove, per anni, lavorò a fianco della allora direttrice Palma Bucarelli. Nel 1961 passò alla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'arte medievali e moderne per il Lazio come direttore prima della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini e poi del Museo Nazionale di Palazzo Venezia, per essere nominato nel 1974 Soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne per il Lazio. Dall'anno successivo fu Soprintendente del Veneto e infine dal 1977 al 1979 ricoprì il ruolo di Ispettore centrale presso l'Ufficio centrale per i beni archeologici, ambientali, architettonici, artistici e storici del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

Nel vivo dei dibattiti sul destino dei centri storici Carandente pensa alla prima vera invasione con sculture contemporanee di un centro urbano antico, includendo nel suo progetto anche lo spazio appena fuori la cinta muraria della città umbra.

Negli anni precedenti il 1962, sia in Italia che a livello internazionale, solo parchi e giardini erano stati usati dalla committenza pubblica come contesto espositivo di sculture contemporanee. La prima occasione si era presentata nel 1959 con *Documenta II*, quando alcune opere scultoree aveva trovato posto tra le rovine dell'Orangerie di Kassel e nel parco di Karlsaue.[256]

Rispetto alle rassegne nel verde l'originalità dell'iniziativa spoletina sarebbe risieduta nella creazione di un dialogo fra l'arte contemporanea e lo stratificato tessuto architettonico di una città italiana come Spoleto, piccola ma a vocazione internazionale[257], che era stata etrusca e longobarda. Non si sarebbe dunque trattato di un semplice trasferimento all'aperto.

Su "Civiltà delle macchine", la rivista di Leonardo Sinisgalli, Carandente introduce infatti il suo contributo relativo a *Sculture nella città* con le seguenti precisazioni: "Una mostra di sculture all'aperto comportava fino a ieri soltanto problemi museografici. E il più delle volte quei problemi venivano risolti in modo che alla parete corrispondesse la cortina di verde, alla cubatura di un ambiente quella più vasta di un pezzo di giardino; sicché per la maggior parte dei casi l'ordinatore non faceva altro che trasferire l'opera scultorica dall'interno all'esterno senza che il trasferimento significasse vera e propria ambientazione […] L'iniziativa di Spoleto, in occasione del quinto Festival dei due Mondi diretto dal musicista Giancarlo Menotti, va dunque precisata, anzitutto, per quel che non voleva essere: una mostra di sculture all'aperto".[258]

A partire dal Medioevo la struttura urbana di Spoleto era riuscita ad assorbire in maniera così naturale i linguaggi artistici delle diverse epoche storiche da prestarsi bene ad accogliere anche le espressioni della ricerca plastica contemporanea: "spesso – continua il critico – nelle strade o su per le erte qualcosa di non finito è rimasto, per cui spigoli di muri e di case, balaustre, cortine di pietra o in mattoni, si protendono nello spazio a formare

[256] Cfr. Walter Grasskamp, *Arte nella città. Una storia italo-tedesca*, in Florian Matzner, Angela Vettese (a cura di), *Arte all'arte 98*, Siena, Gli Ori-Maschietto & Musolino, 1998, pp. 144-154.

[257] Nella seconda metà del Novecento, grazie all'istituzione del Festival dei Due Mondi, Spoleto era divenuta il punto d'incontro, a livello internazionale, delle più aggiornate tendenze dell'arte contemporanea. Il Festival era stato infatti fondato nel 1958 dal musicista e uomo di teatro Gian Carlo Menotti con le finalità di celebrare l'arte in ogni sua forma e di realizzare un ponte tra due realtà artistiche e culturali differenti, quella europea e quella americana, da qui il nome "Due mondi".

[258] Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Civiltà delle macchine", a. X, n. 4, Roma, luglio-agosto 1962, p. 45.

angoli retti e aree predestinate a un'integrazione di fantasia, e si vedrà chiaro come l'idea di chi scrive, di adoperare questo scenario inconsueto per moderne sculture, non presenti quella proterva spavalderia che a qualcuno è sembrata".[259]

Più volte Carandente segnala di aver operato a Spoleto una reinterpretazione del ruolo che la scultura aveva assolto nel Rinascimento fiorentino, quando per misurare spazi urbanistici e integrare volumi architettonici si commissionavano agli artisti opere adeguate ai siti: come a Firenze la loggia di Orsanmichele aveva ospitato nei suoi tabernacoli gotici le sculture rinascimentali di Donatello, Verrocchio, Brunelleschi, Nanni di Banco e Lorenzo Ghiberti, così l'antica cornice architettonica della città umbra, con le sue vie e le sue piazze, poteva divenire funzionale all'inserimento della scultura contemporanea.[260]

Già nel 1957 il critico si era casualmente trovato ad allestire la citata mostra *Scultura italiana moderna*, dedicata alla produzione del XX secolo, nello spazio all'aperto della Villa Mazzini di Messina, in quanto i locali interni erano al completo. L'esposizione, esaltata da Enrico Crispolti come "importante punto fermo sotto il profilo della riflessione critica" e prima manifestazione del particolare interesse di Carandente per la scultura contemporanea[261], lo aveva visto concentrato soprattutto sul disegno curatoriale, volto a ricostruire i vari filoni della scultura italiana, dall'astrattismo di Nino Franchina al realismo di Marino Marini, come discendenti da Umberto Boccioni. La sua indifferenza alla qualità ambientale degli spazi esterni era a quel tempo dimostrata dal fatto che la stessa mostra fu subito dopo riallestita all'interno della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e a Bologna nel Palazzo di Re Enzo. Tuttavia le fotografie del catalogo testimoniavano già

[259] *Ibidem*.

[260] Cfr. Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, in Gerald Fitzgerald (a cura di), *Festival dei due mondi. Spoleto 1962*, Spoleto, S. A. Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1962; Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Spoletium: rivista di arte, storia, cultura", n. 11, Spoleto, Edizioni dell'Accademia Spoletina, dicembre 1962; Giovanni Carandente (a cura di), *Galleria civica d'arte moderna di Spoleto*, Electa Editori Umbri Associati, 2007.

A tal proposito Carandente spiega il senso della mostra allo scultore Henry Moore con queste parole: "This is not going to be an exhibition in the normal sense of the word. I have a rather different conception. It is almost as if I had dreamed that the Medieval town of the Dukes of Spoleto had become rich enough to afford to decorate her buildings, streets and squares with sculpture, like the art patrons did at the time of Renaissance." Cfr. Lettera di Giovanni Carandente a Henry Moore, 16 febbraio 1962, Archivio della Biblioteca Giovanni Carandente, busta "Corrispondenza con gli artisti".

[261] Enrico Crispolti, *Per Carandente cittandino spoletino*, "Secondo Tempo", libro quattordicesimo, numero monografico dedicato a Giovanni Carandente, Napoli, Marcus Edizioni, aprile 2002, p. 103.

uno studio ragionato della posizione di ogni singola opera, la ricerca di un rapporto fra le forme arboree e quelle plastiche.[262]

Nell'attuare a Spoleto una nuova sperimentazione del linguaggio scultoreo a confronto col tessuto urbanistico, Carandente sottolinea l'importanza sia dell'uscita delle opere dal museo sia del contatto scultura-cittadino nella quotidianità. Spiega che la ragione più intima dell'iniziativa riguarda appunto il rapporto tra l'opera d'arte contemporanea, astratta o figurativa, e il suo pubblico, posto nella condizione di poter fruire liberamente di ciò che non aveva modo di osservare nei musei o nelle collezioni private. Si intende così stimolare, inserendola nello stesso spazio dove gli uomini svolgevano la loro vita, una "funzione più vitale" dell'opera d'arte nella società moderna.[263]

Con queste premesse, come ha notato Paolo Nardon, *Sculture nella città* segna "il ripristino dell'umanistico incontro tra scultura e architettura, tra opere, gente e ambiente".[264]

L'ambizioso obiettivo di focalizzare l'attenzione della cittadinanza su un centro storico da fruire come un museo a cielo aperto è annunciato dal mese di maggio del 1962 dai manifesti fatti affiggere sui muri antichi dall'allora sindaco Giovanni Toscano, grande sostenitore dell'iniziativa: "Per una breve stagione, l'intera nostra Città sarà trasformata in un grande Museo d'arte moderna, al quale si potrà accedere senza il biglietto d'ingresso; e senza che vi siano guardiani a custodirlo. Le opere esposte, che costituiscono un patrimonio di valore inestimabile, sono tutte affidate al nostro civico senso di responsabilità; ciascuno di noi dovrà sentirsi impegnato a garantirne la sicurezza" (fig. 47).[265]

Le opere di scultura contemporanea, non poche delle quali erano state sino ad allora in musei protetti e in ambienti elitari, per l'intera durata della mostra verranno di fatto custodite dagli spoletini, che rispettosamente non le sottoporranno ad alcun danno materiale.

*Sculture nella città* è inaugurata il 21 giugno 1962 insieme al Festival dei due Mondi e prosegue per tutto il mese di settembre.

---

[262] Cfr. Daniela Fonti, *Il "miracolo Carandente" e Sculture nella città: storia di un inimitabile progetto curatoriale di mezzo secolo fa*, in Daniela Fonti, Rossella Caruso (a cura di), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, Roma, Gangemi, 2012, p. 30.

[263] Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, in "Civiltà delle macchine", cit., p. 46.

[264] Paolo Nardon, *Spoleto 1962. Città felice della scultura*, in Antonio Carlo Ponti (a cura di), *Terra di maestri: artisti umbri del Novecento, IV. 1960-1968*, catalogo della mostra (Spello, Villa Fidelia, 6 dicembre 2005-17 aprile 2006), Perugia, Effe Fabrizio Fabbri, 2005, p. 73.

[265] Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 159.

Le vie e le piazze spoletine vengono popolate da centoquattro opere scultoree di cinquantatré tra i più importanti artisti attivi in quegli anni nel panorama internazionale, sia figurativi che astratti nell'intento di offrire un panorama internazionale il più ampio e diversificato possibile.

Il coinvolgimento di un numero così elevato di scultori dimostra la popolarità raggiunta a quella data da Carandente negli ambienti nodali del mondo artistico contemporaneo, caratteristica che ha portato Philip Rylands a descrivere il critico come metaforicamente in possesso di una "bacchetta magica internazionale".[266]

Dieci maestri della scultura mondiale – ovvero gli americani David Smith, Alexander Calder e Beverly Pepper, l'inglese Lynn Chadwick e gli italiani Eugenio Carmi, Nino Franchina, Arnaldo Pomodoro, Pietro Consagra, Ettore Colla e Carlo Lorenzetti – realizzano nei cantieri dell'Italsider, moderno mecenate dell'iniziativa, opere appositamente pensate per il contesto cittadino assegnato. Essi avevano potuto godere dell'ospitalità dell'industria grazie all'intercessione di Eugenio Carmi, che ne era il rappresentante per l'immagine e godeva della stima del direttore generale Gian Lupo Osti.[267]

Le sculture dei rimanenti artisti, non create per l'occasione, vengono invece collocate nello spazio urbano secondo un criterio di armonia con il contesto architettonico circostante, ci si limita "all'integrazione di spazi e volumi cittadini con opere adeguate", scrive Carandente.[268]

Oltre agli scultori già citati partecipano alla mostra gli inglesi Kenneth Armitage ed Eduardo Paolozzi, lo spagnolo Eduardo Chillida, il tedesco Otto Herbert Hajek, il danese Robert Jacobsen, i francesi Etienne Martin e Germaine Richier e gli austriaci Rudolf Hoflehner e Fritz Wotruba. Altri artisti provengono da Jugoslavia, Olanda, Giappone ed Israele. Gli italiani, che, "per dovere di ospitalità"[269], come dichiara Carandente, dovevano essere un numero ristretto, finiscono col rappresentare più di un terzo del totale e

---

[266] Philip Rylands, *Giovanni and Peggy*, "Secondo Tempo", libro quattordicesimo, cit., pp. 107-109.

[267] Godendo dell'assistenza del grande complesso italiano dell'acciaio, Alexander Calder, Pietro Consagra e il giovanissimo Carlo Lorenzetti lavorano nell'officina di Savona; Nino Franchina, Eugenio Carmi e l'inglese Lynn Chadwick operano nei locali del centro siderurgico "Oscar Sinigaglia" di Cornigliano (Genova); Arnaldo Pomodoro si mette all'opera a Lovere (Bergamo); l'americana Beverly Pepper a Piombino (Livorno); Ettore Colla a Bagnoli (Napoli); mentre l'americano David Smith utilizza la vecchia ferriera di Voltri (Genova). Fra le sculture realizzate nei cantieri dell'Italsider sono state donate a Spoleto, dove sono tutt'ora visibili, *Spoleto 1962* di Nino Franchina, *Stranger III* di Lynn Chadwick, il *Dono di Icaro* di Beverly Pepper, la *Colonna del viaggiatore* di Arnaldo Pomodoro, il *Colloquio spoletino* di Pietro Consagra e il *Teodelapio* di Alexander Calder.

[268] Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, cit., p. 9.

[269] Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Civiltà delle macchine", cit., p. 50.

includono Mirko Basaldella, Lucio Fontana, Quinto Ghermandi, Eile Gilioli, Berto Lardera, Giacomo Manzù, Marino Marini, Umberto Mastroianni, Luciano Minguzzi, Alicia Penalba e Alberto Viani.

Il carteggio conservato nell' Archivio Giovanni Carandente, presso la Biblioteca Giovanni Carandente di Spoleto, testimonia i contatti intrapresi dal critico con scultori, collezionisti, gallerie ed altre istituzioni per l'organizzazione generale della mostra e la scelta dei lavori da realizzare o chiedere in prestito.

Le opere esposte sono prevalentemente realizzate in metallo[270], materiale che il critico ritiene più adatto "al carattere ferrigno e austero"[271] delle architetture e del paesaggio circostanti. Si riscontra inoltre una predilezione per le sculture astratte, difficilmente comprensibili a un pubblico di non addetti ai lavori e dunque più adatte ad esaltare per contrasto i valori storici della città.[272]

Le creazioni degli artisti che operano nei cantieri industriali risultano monumentali per peso e struttura e sono documentate attraverso i servizi fotografici della rivista aziendale (fig. 48).[273] Il comunicato stampa diramato dall'Ufficio pubbliche relazioni dell'Italsider sottolinea con orgoglio questo connubio tra industria e arte contemporanea, entrambe espressione dell'attualità posta a confronto con il dato storico.[274]

Fra gli artisti che operano nelle officine, il siciliano Pietro Consagra realizza a Savona due grandi sculture metalliche, *Colloquio spoletino,* anche noto con il titolo *Colloquio col demonio*, e *Colloquio col vento*. Nel 1952 l'artista aveva scritto *Necessità della scultura*, testo critico nato in contrapposizione a quello di Arturo Martini *Scultura lingua morta*, comparso a Venezia nel 1945. Nel testo Consagra tracciava una genealogia della scultura astratta, da lui considerata un'arte non intimistica ma "socialmente funzionale", ed esprimeva la propria fiducia nel ruolo democratico e positivo della creazione artistica. Queste idee sono alla base della serie dei *Colloqui* (realizzata tra il 1952 e il 1962),

[270] Fanno eccezione le sculture in pietra di Fritz Wotruba, Shamai Haber e Kosso Eloul.

[271] Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, in "Civiltà delle macchine", cit., p. 46.

[272] In questa sede, a titolo esemplificativo, si citeranno solo alcune delle opere collocate negli spazi urbani. Per un'analisi dettagliata degli artisti coinvolti e delle opere cfr. Alessia Mammino, *Sculture nella città: Spoleto 1962*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea; relatore Prof.ssa Elisabetta Cristallini, correlatore Prof.ssa Patrizia Mania; Università degli Studi della Tuscia, a. a. 2012-2013.

[273] Cfr. "Rivista Italsider", a. III, n. 4, Genova, agosto-settembre 1962.

[274] "Per la prima volta nel mondo, dieci scultori hanno potuto creare grandi opere in acciaio lavorando direttamente e liberamente in fabbrica, in stretta collaborazione con tecnici e operai [...] dando vita ad un interessante scambio di esperienze tra il mondo dell'arte e quello dell'industria." Comunicato dell'Ufficio pubbliche relazioni dell'Italsider, 21 giugno 1962, Archivio della Biblioteca Giovanni Carandente, busta "Italsider" (Appendice, Documento n. 1).

sculture frontali con le quali l'artista si distacca definitivamente dalle iniziali strutture totemiche verticali d'ascendenza costruttivista. I *Colloqui* nascono dall'esigenza di liberare la scultura dalla tridimensionalità che crea sempre un centro autoritario, per porre invece la frontalità come possibilità di un dialogo diretto tra opera e spettatore, tra opera e ambiente, tra profondità e superficie.

Così il *Colloquio spoletino* (fig. 49), costituito da cinque sagome di ferro montate in sequenza e collocate su un'unica barra soprelevata, viene studiato da Consagra appositamente per il luogo nel quale sarebbe stato collocato, ovvero l'imbocco della via Salara Vecchia dalle scalette di via Filitteria. Le cinque sculture librate in alto risultano infatti perfettamente visibili e non intralciano il cammino dei passanti che salgono o scendono l'erta scalinata, "una riprova – commenta Carandente – di quanto bene gli scultori avessero compreso che le loro opere dovevano convivere con la vita quotidiana degli spoletini, abbellirla, non intralciarla".[275]

Il *Colloquio col vento* (fig. 50), alto più di tre metri, è una delle prime opere girevoli di Consagra. Pertanto, nonostante la struttura resti frontale, inizia a mettere in discussione il concetto di frontalità. Il moto dell'opera intorno al proprio spessore di forma permette un nuovo dialogo tra sé e il contesto urbano in cui è inserita, Piazza del Mercato, dove fa da controcanto alla fontana barocca. Il *Colloquio* girevole si rivela una delle sculture che a Spoleto interagiscono maggiormente con la popolazione, che non esita infatti a far ondeggiare il grande bassorilievo. Inoltre la scultura, aprendosi maggiormente al rapporto con l'ambiente e con l'atmosfera del luogo, conclude idealmente la tensione espressiva svolta da Consagra con i *Colloqui* degli anni precedenti. È proprio in questa occasione che emerge l'intento urbanistico successivamente sviluppato dall'artista.[276]

Nello stabilimento di Savona lavora anche il romano Carlo Lorenzetti, il più giovane degli artisti invitati, la "mascotte" della rassegna, come lo chiama scherzosamente Carandente.[277] La sua *Figura spoletina*, una scultura monumentale astratta meglio nota come *Spoleto 1962* (fig. 51), viene strategicamente posta a Piazza Campello, a lato di una porta tardogotica e di fronte alla chiesa dei Santi Simone e Giuda; non è lontana dalla *Glenkiln cross* di Moore, collocata sul Giro della Rocca Albornoz, ed visibile dalla Piazza del Duomo. Con la semplice e severa sintesi della sua forma astratta, anche il ventisettenne

[275] Giovanni Carandente, *Una città piena di Sculture. Spoleto 1962*, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, ripubblicato in Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, cit., pp. 151-153.

[276] Cfr. Capitolo V, paragrafi 5. 2. e 5. 3.

[277] Carlo Lorenzetti, *Un "esperimento" memorabile*, in Luciano Caprile, Stefano Esengrini (a cura di), *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Carandente*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2015, p.94.

Lorenzetti, al pari di artisti già affermati, riesce a creare "un ideale rapporto tra gli spazi della città antica e la sua scultura".[278]

Fra gli americani David Smith coglie con sorprendente entusiasmo la sfida lanciatagli nelle officine di Voltri dalla dimensione monumentale. Nelle tenaglie da fabbro e nei carrelli della fabbrica abbandonati lo scultore scova una bellezza inedita che intende salvare dalla distruzione. Così, piuttosto che realizzare una o due opere, come gli era stato richiesto, ne crea ventisei, con una media di quasi una al giorno. Ventidue delle sculture in acciaio assemblate nell'officina prendono dal luogo il nome di *Voltri* e vengono quasi tutte esposte nella cavea del Teatro Romano di Spoleto, in una sorta di mostra nella mostra che è considerata la prima personale di Smith in Europa, con un effetto tra i più insoliti e seducenti. Per la prima volta delle opere scultoree astratte si trovavano ad invadere un monumento classico (fig. 52).

L'artista britannico Lynn Chadwick vede la sua scultura bronzea *Stranger III* dialogare con le testimonianze storiche di Piazza Duomo (fig. 54). L'opera del 1959, proveniente dalla Galleria Marlborough di Londra, è installata, senza un sostegno, sul muro dell'antica via dell'Arringo, al termine della scalinata che conduce alla piazza centrale. Con le sue sembianze di "gigantesco uccellaccio"[279] che di notte proietta la propria ombra sulle case, si integra perfettamente nel suggestivo sito, tanto che Lorenza Trucchi su "Il Gazzettino" parla di una collocazione particolarmente "felice", almeno quanto quella della non lontana *Reclining figure* di Henry Moore, sulla sinistra del Duomo (fig. 53).[280]

*Two winged figures* (fig. 55) dello stesso Chadwick è invece creata appositamente per l'evento presso i locali dello stabilimento Italsider di Cornigliano. Risulta costituita da due monumentali sculture alate in ferro dipinto (l'una nera e l'altra gialla) collocate in Piazza della Genga in modo da fronteggiarsi e porsi in netto contrasto con le architetture storiche circostanti. Il risultato soddisfa a tal punto l'artista da portarlo a esprimersi in questi termini: "a Spoleto abbiamo visto come sia possibile sistemare una scultura contemporanea, non come una mostra ma come un'ulteriore integrazione tra un'antica città e le opere dell'uomo".[281]

[278] Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Civiltà delle macchine", cit., p. 50.

[279] Lorenza Trucchi, *Una mostra favolosa nella notte di Spoleto*, "Il Gazzettino", 21 luglio 1962.

[280] *Ibidem*.

[281] Lynn Chadwick, in Marco Valsecchi, *L'Italsider a Spoleto. Sculture nella città*, "Rivista Italsider", a. III, n. 4, Genova, agosto-settembre 1962, p.8.

Negli spazi appena fuori il centro storico vengono invece installate le monumentali sculture degli americani Alexander Calder e Beverly Pepper e degli italiani Arnaldo Pomodoro ed Ettore Colla, tutte create presso le officine Italsider.

Calder è l'unico a realizzare un modellino e ad affidare ai tecnici di Savona la costruzione effettiva del *Teodelapio* – il suo primo *Stabile* monumentale – intervenendo di persona direttamente a Spoleto dopo la fase di montaggio nello spiazzale antistante la stazione ferroviaria, dove l'opera è tutt'ora collocata (fig. 56). Essa è elevata a simbolo di *Sculture nella città* perché nell'ambito della manifestazione è considerata da Carandente il segno "più efficace e straordinario della fusione tra l'antico e il moderno".[282]

Il *Dono di Icaro* (fig. 57) di Beverly Pepper, costruito a Piombino e poi posto sul prato davanti la chiesa spoletina di San Rocco, inquadra ancora il cielo sovrastante con le sue forme intrecciate.[283]

Ettore Colla è autore per Spoleto di tre sculture create a Bagnoli: *Furia* (o *Rilievo*) e *Saturno* (o *Esagramma*), destinate al viale Matteotti, e la più nota *Grande Spirale*, posizionata all'incrocio del viale Matteotti con la circonvallazione esterna (fig. 58).

Arnaldo Pomodoro, infine, realizza a Lovere la *Colonna del viaggiatore* (fig. 59), la sua prima opera di grande mole, da pochi anni ricollocata dove aveva trovato posto durante *Sculture nella città*, alla fine del viale Trento e Trieste, che conduce alla stazione ferroviaria.

Come vedremo, lungo gli anni Settanta i quattro artisti appena citati, di certo suggestionati dall'esperienza spoletina, si confronteranno con spazi storici tenendo delle vere e proprie personali urbane nei centri cittadini di Milano, Pesaro e Roma.[284]

Alle opere fin qui elencate, realizzate espressamente per Spoleto nelle fonderie dell'Italsider, si accompagnano quelle concesse in prestito al comune umbro dagli artisti stessi, da generosi collezionisti quali Hugo Gouthier e la Société St. Gobain e da gallerie internazionali come la Marlborough, la Maeght, la Beyeler e la Betty Parsons.

Carandente si rivolge alle gallerie non solo per ottenere prestiti di opere e convincere artisti dubbiosi a partecipare all'esposizione, ma anche per ottenere finanziamenti indiretti.

---

[282] Giovanni Carandente (a cura di), *Dizionario della scultura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 61. Nella stessa circostanza Calder espone in centro *Black widow* (*Vedova nera*), opera del 1962 richiesta in prestito Galleria Maeght di Parigi.

[283] Contemporaneamente l'artista esibisce nel centro cittadino *Leda* (o *Mobile*) e *Sculpture* (nota anche come *Spring landscape*), realizzate nei locali dello stabilimento industriale.

[284] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 1.

Se il British Council di Londra collabora nella scelta degli scultori britannici e nella spedizione delle loro opere, per gli statunitensi interviene il Museum of Modern Art di New York, mentre per i francesi l'Association Française d'Action artistique.

Tuttavia nella maggior parte dei casi il curatore lavora da solo nella selezione delle opere e degli artisti, suggerendo talvolta la scultura più adatta a un determinato luogo.

Fra le sculture particolarmente amate dagli spoletini vi è il *Cardinale* di Manzù (fig. 60), che si fonde sorprendentemente con la cattedrale. Posto su un parallelepipedo di bronzo, s'integra bene con l'architettura religiosa sia per i suoi valori formali (la silhouette gotica) che per quelli cromatici (la pasta d'oro del bronzo contro l'effetto della pietra spoletina riverberata dal sole). Infatti sulla "Rivista Italsider" è descritto come "gemello delle antiche statue gotiche che diventano colonne e ornano i portali delle vecchie cattedrali"[285]. Il "New York Times" ne esalta la riuscitissima convivenza con la Piazza del Duomo, tanto da sembrare realizzato contestualmente al campanile che gli fa da sfondo.[286]

Queste consonanze sono testimoniate anche dalle fotografie di Ugo Mulas, chiamato da Carandente ad immortalare sia le opere nelle loro collocazioni e nei diversi momenti della giornata sia il precedente lavoro degli artisti nelle officine offerte dall'Italsider.

Come rivela un'attenta analisi sia della rassegna stampa italiana e straniera dell'epoca sia del carteggio fra il curatore, gli artisti, i galleristi e diversi mittenti occasionali, le sculture contemporanee non modificano l'armonia della Spoleto storica, ma rivivificano la città, le regalano nuovi margini di lettura, dimostrando la possibilità di un confronto tra arte antica e arte contemporanea, così diverse eppure così affini nelle loro capacità comunicative.

Sono soprattutto i cronisti americani, francesi e inglesi a comprendere ed apprezzare le potenzialità dell'"esperimento", come lo definisce il britannico David Sylvester[287], nell'unicità del contesto architettonico italiano.

In ambito tedesco si distingue tuttavia la recensione del critico Eduard Trier, che definisce la mostra come "la più brillante che gli fosse mai capitato di vedere" e mette in evidenza il superamento da essa attuato rispetto al modello di *Documenta II*: non si trattava più di una "grande fuga nei parchi naturali" ma al centro della città.[288]

Esclusi pochi casi, la stampa italiana si rivela quasi indifferente all'evento, salvo rivalutarlo a posteriori. Ad esempio, dopo poco più di un decennio, nel recensire la mostra

[285] *Ivi*, p. 6.

[286] *Two Worlds in Harmony*, "New York Times", New York, 22 luglio 1962.

[287] David Sylvester, *The Spoleto experiment*, "The Sunday Times", n. 7282, Londra, 9 dicembre 1962.

[288] Eduard Trier, *Moderne plastik in einer alten stadt*, in "Jahresring: Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart", n. 63/64, Stoccarda, 1963, pp. 143-147.

di sculture di Beverly Pepper nella romana Piazza Margana[289], il critico Italo Mussa scrive a proposito di *Sculture nella città*: "Fu proprio quel grandioso 'esperimento' a far sorgere il problema, prima quasi sconosciuto, dell''inserto' nello spazio storico o nel paesaggio, come dinamico contrasto espressivo-visivo, non come 'oltraggio' insensibile o poco appropriato alla storia […] La lettura o partecipazione totale dello spettatore di fronte alla scultura all'aperto è un fatto che, mentre stimola attivamente l'immaginazione con impressioni vive, può rinnovarsi continuamente […] Nella totalità spaziale il rapporto che si viene a creare tra opera e spettatore è un evento visuale dinamico ricco d'imprevisti propri dell'attualità della esperienza".[290]

Più tardi lo scultore Pietro Consagra fissa con queste parole nelle pagine della sua autobiografia il ricordo dell'avventura che lo vide partecipe: "Nel '62 tutto era felice nella vita dell'arte. Carandente era riuscito ad organizzare a Spoleto la più grande manifestazione di scultura internazionale della città. Il massimo godimento mai avuto con tanti scultori nel traffico quotidiano. Il miracolo Carandente si era potuto verificare avendo suscitato l'interesse della cittadinanza, degli industriali e degli artisti."[291]

Recentemente Arnaldo Pomodoro ha attestato che la forza rivoluzionaria dell'esperienza spoletina risiede nell'aver considerato la scultura non più un "monumento", bensì una "forza attiva" in grado di rendere lo spazio espositivo "un'unica multiforme opera d'arte"[292]. Pertanto nel 1962 a Spoleto "l'arte si è fatta città e la città si è fatta arte". Era la realizzazione concreta, spiega l'artista, del precetto hegeliano espresso nell' *Estetica* secondo cui la scultura, considerata il punto più alto della fusione armonica tra idea soggettiva e rese artistica, forma un'opera unica con lo spazio che occupa e modifica.[293]

Anche se una parte della critica ha considerato la città invasa dalle sculture semplicemente un "fondale pittoresco" senza un effettivo legame con le opere esposte, che si risolvevano in mero ornamento[294], il valore dell'operazione è innegabile per quanto riguarda la funzione educativa di cui si è fatta portatrice la scultura. Era infatti stata offerta al pubblico non specializzato la possibilità di godere di un inedito contrasto di valori artistici, storici e

[289] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 1.

[290] Italo Mussa, *Beverly Pepper. La piazza come museo senza mura*, "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, p. 21.

[291] Pietro Consagra, *Vita mia*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 91-92.

[292] Arnaldo Pomodoro, *La scultura e noi*, in Luciano Caprile, Stefano Esengrini (a cura di), *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Carandente*, cit., p. 9.

[293] *Ibidem*.

[294] È il caso dello studio di Claudia Büttner citato da Walter Grasskamp. Cfr. Walter Grasskamp, *Arte nella città. Una storia italo-tedesca*, in Florian Matzner, Angela Vettese (a cura di), *Arte all'arte 98*, cit., pp. 144-155; Claudia Büttner, *Art Goes Pubblic. Von der Gruppenaustellung im freien zum Projekt im nich-insitutionellen Raum*, Monaco di Baviera, Silke Schreiber, 1997.

contemporanei. Un contrasto peraltro tipicamente italiano, che, come nota Walter Grasskamp, non poteva verificarsi negli Stati Uniti e nelle città europee distrutte dalla guerra perché connotati da un'architettura prevalentemente moderna.[295]

L'aspetto didattico dell'esperimento spoletino è stato ultimamente sottolineato anche da Carlo Lorenzetti, che ha riconosciuto nel rapporto tra Spoleto e la scultura contemporanea il merito "di sollecitare, anche nelle persone non addette ai lavori, una sensibilità più incline a creare una relazione con la città, intesa quale spazio stratificato da conoscere e vivere".[296]

Non sembra dunque corretto leggere l'esperienza di *Sculture nella città* come un'iniziativa dalle motivazioni prevalentemente economiche, ovvero volta al puro richiamo turistico, sebbene svoltasi nel pieno della stagione estiva e in occasione del Festival dei Due Mondi.

Bisognerà attendere gli anni Settanta perché altre città italiane organizzino mostre di scultura nei loro centri storici[297] e con più frequenza nel periodo estivo, con la duplice e dichiarata finalità, come ha notato Alessandra Pioselli, della democratizzazione della cultura e della promozione turistica del territorio.[298]

Nel 1968 il centro storico di Spoleto, in occasione dell'XI Festival dei Due Mondi, ospiterà una fra le più aggiornate espressioni dell'arte contemporanea, gli *empaquetage* a scala urbana dell'artista Bulgaro Christo, ormai lontani dalla dimensione della scultura.[299]

Inoltre nel 1980, a quasi vent'anni di distanza da *Sculture nella città*, la mostra spoletina si rinnoverà con *Incontri 1980*, esposizione a cura del gallerista napoletano Lucio Amelio, del critico d'arte Italo Tomassoni e dell'architetto Alberto Zanmatti, già attivo, seppur giovanissimo, nella manifestazione del 1962 come progettista dei piedistalli delle sculture e collaboratore di Carandente nell'allestimento. Il nuovo esperimento porterà nello storico contesto urbano della città le opere di venti artisti concettuali e minimal del calibro di Joseph Beuys, Daniel Buren, Sol Lewitt e Jan Dibbets, i quali coinvolgeranno nelle loro iniziative i cittadini di Spoleto.[300] Come testimonia il catalogo della manifestazione,

---

[295] Walter Grasskamp, *Arte nella città. Una storia italo-tedesca*, in Florian Matzner, Angela Vettese (a cura di), *Arte all'arte 98*, cit., p. 151.

[296] Carlo Lorenzetti, *Un "esperimento" memorabile*, in Luciano Caprile, Stefano Esengrini (a cura di), *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Carandente*, cit., p. 96.

[297] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 1.

[298] Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi, 2015, pp. 73-86.

[299] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 2. 1.

[300] Prenderanno parte all'iniziativa gli artisti Vito Acconci, Carlo Alfano, Joseph Beuys, Daniel Buren, Francesco Clemente, Bruno Di Bello, Jan Dibbets, Luigi Giandonato, Rebecca Horn, Sol Lewitt, Nino Longobardi, Paolo Lunanova, Luigi Ontani, Dennis Oppenheim, Giulio Paolini, Markus Raetz, Ernesto Tatafiore e Ger Van Elk. Le opere saranno presentate nei luoghi più suggestivi della città, come il ponte delle

pubblicato solo nel 2005, il nuovo esperimento susciterà un interessante dibattito culturale e la curiosità del pubblico internazionale, tanto che alla cerimonia di inaugurazione presenzieranno undici reti televisive, due delle quali provenienti dagli Stati Uniti. Quotidiani e riviste italiane e straniere dichiareranno il loro stupito apprezzamento, ma il progetto non sarà apprezzato da tutti, causando dissensi verbali e gesti teppistici che avevano invece risparmiato la manifestazione del 1962. Fra tutti l'intervento, ideato da Buren, di verniciatura degli scalini della città in rosa e bianco sarà il più contestato, al punto che un parroco metterà addirittura in fuga i ragazzi coinvolti nell'operazione di verniciatura della scala d'accesso alla sua chiesa (fig. 61).[301]

Di fatto dal 1962 a Spoleto convergono le migliori testimonianze dell'arte contemporanea internazionale, disposte a relazionarsi, in una reciproca esaltazione di valenze e valori, con spazi aperti carichi di memorie del passato. Solo alla fine del decennio l'intersezione fra contesto urbano storico ed espressioni del contemporaneo si estenderà ad altre città italiane, continuando a segnare le province piuttosto che le metropoli. Si assisterà così, nel 1967, a *Lo Spazio dell'immagine*, nella vicina Foligno. Seguirà, un anno dopo, *Arte povera più azioni povere*, ad Amalfi, e nel 1969 San Benedetto del Tronto e Como ospiteranno rispettivamente le manifestazioni *Al di là della pittura* e *Campo Urbano*.

## 2. 3. Dentro/fuori

### 2. 3. 1. *Lo spazio dell'immagine*

Con la rassegna *Lo spazio dell'immagine*, organizzata a Foligno dal 2 luglio all'1 ottobre del 1967[302], ancora una volta, dopo l'esperimento spoletino di *Sculture nella città*, una cittadina umbra si trova al centro dell'attenzione nel mondo dell'arte contemporanea.

---

torri, il fortilizio dei molini, piazza Luigi Pianciani, la Chiesa di San Pietro e la Chiesa di San Domenico. Cfr. Italo Tomassoni, Alberto Zanmatti (a cura di), *Incontri 1980: interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, catalogo della mostra (Spoleto, 1980), Spoleto, Kybalion, 2005.

[301] Cfr. Italo Tomassoni, Alberto Zanmatti (a cura di), *Incontri 1980: interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, op. cit.; Gianni Toscano, Sandro Morichelli, *La città e il Festival dei due mondi. Spoleto: storia di trent'anni*, Spoleto, Edizioni Ente Rocca di Spoleto, 1987.

[302] Nonostante la data di svolgimento dell'iniziativa riportata in catalogo, l'architetto Lanfranco Radi ha chiarito che la mostra rimase aperta sino a fine ottobre per accogliere le numerose richieste del pubblico, specialistico e non. Cfr. Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, testo della conferenza tenuta

Come precisa nel suo intervento introduttivo in catalogo il critico d'arte Giuseppe Marchiori, presidente del Comitato organizzatore della mostra, Foligno diviene il luogo di una nuova sperimentazione, della necessaria creazione di uno spazio attivo e operante che non si chiuda nelle soluzioni individuali e che possa essere considerato nell'ambito più vasto della città.[303]

Il critico constata inoltre la grande capacità manifestata da piccole realtà della provincia italiana nel creare, con più rigore delle metropoli, iniziative culturali di alto livello, "attività che preparano, attraverso mostre e dibattiti, nel clima proprio delle cittadine antiche di grande civiltà intellettuale, le scelte utili, gli elementi indispensabili per mostre più complete e più vaste, in un piano nazionale o internazionale".[304]

La rassegna folignate si rivela infatti nel suo genere un'iniziativa rivoluzionaria, e non solo sul territorio nazionale.[305] Essa è dedicata alle ricerche spaziali condotte dagli artisti italiani negli anni Sessanta ed è la prima su scala mondiale ad essere interamente costituita da ambienti. Tale *concept* porta a uno spostamento dell'attenzione dall'oggetto artistico allo spazio – parola non a caso presente nel titolo della manifestazione – ovvero a un'"immagine visuale concepita come spazialità ambientale, per dirla con Dorfles[306], e dunque alla rottura del rapporto che lega l'opera d'arte al suo contenitore, il che, conclude il critico, rappresenta "uno dei modi più singolari" del "divenire dell'arte attuale".[307]

Sede dell'esposizione è lo storico Palazzo Trinci, nel cuore di Foligno, che ospita le installazioni nei suoi spazi interni ed esterni.

La scelta di una costruzione antica, luogo fino a quel momento non deputato all'arte contemporanea, al pari di quello che sarà il garage di Sargentini, ha come termine di paragone più prossimo l'esperienza di Spoleto, seppure quest'ultima avesse voluto instaurare un confronto antico-contemporaneo esclusivamente negli spazi storici all'aperto.

Le finalità della nuova rassegna umbra sono ben diverse. Come chiarisce Marchiori in catalogo, non si cerca esattamente "l'inserimento del moderno nel centro storico", "il confronto decadente, suggerito dal gusto snobistico dei riferimenti impossibili", bensì, bandito il puro estetismo, si ragiona nei termini di "adattamenti" delle opere alle sole dimensioni della sede espositiva, adattamenti "che non mancano tuttavia di suscitare una

---

presso la biblioteca Jacobilli, Foligno, 10 marzo 2004, in *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra (CIAC- Centro Italiano di Arte Contemporanea, Foligno), Skira, Milano, 2009, p. 51.

[303] Giuseppe Marchiori, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967, Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967, p. 1.

[304] *Ibidem*.

[305] Giancarlo Politi, *Da Foligno una proposta per Venezia*, "Flash", a. I, n. 2, 1967, pp. 1-3.

[306] Gillo Dorfles, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 25.

[307] *Ibidem*.

certa sorpresa e che giovano forse alle opere esposte, proprio per la difficoltà della loro presentazione in un palazzo, che offre degli anonimi vuoti per la messa in scena impegnata dei differenti complessi spaziali".[308]

Il critico considera tale operazione un "esperimento" ormai indispensabile per le esposizioni d'arte "rimaste ferme allo schema del 'salon' ottocentesco".[309]

Lo stesso Dorfles sottolinea il carattere di totale autonomia dal contesto espositivo con cui gli ambienti sono stati ideati: "senza riferimento alcuno col passato, concepiti appositamente in funzione dell'opera visuale d'ogni singolo artista […] e allestiti in maniera tale che il visitatore potesse – percorrendo le diverse sale – entrare di volta in volta, in sintonia con la globale personalità creativa cui ogni singolo locale è destinato".[310]

Insomma, come sostiene il tedesco Udo Kultermann in catalogo, si intende evitare l'immobilità museale per dare vita a uno spazio attivo in cui lo spettatore, chiamato a partecipare, possa diventare "con-creatore" dell'opera.[311]

Oltre a *Sculture nella città* è possibile rintracciare altri due significativi antefatti de *Lo spazio dell'Immagine*, entrambi datati 1967 e prova dell'importanza che con frequenza crescente gli artisti attribuiscono allo spazio espositivo. In primavera si tiene ad Amalfi il convegno della "giovane critica" *Lo spazio nella ricerca di oggi*, in concomitanza della mostra *L'impatto percettivo. II Rassegna Internazionale di Pittura*, a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna e promossa da Marcello Rumma.[312] In questa circostanza Barilli parla di un "aumento della spazialità" e definisce quello dell'environment uno "spazio organico", cioè il luogo della creazione di "topologie plastiche, tridimensionali, per le quali ovviamente scompaiono molte delle tradizionali distinzioni tra 'generi' e 'arti', giacché sarebbe impossibile stabilire se si tratti di pittura, o di scultura, di architettura o di arredamento, o perfino di teatro".[313]

Il contributo di Maurizio Calvesi è invece volto a una prima esposizione della teoria del "campo"[314], ripresa, come si vedrà, nel saggio *Strutture del primario* pubblicato sul catalogo della rassegna *Lo spazio dell'immagine*. L'utilizzo che il critico fa del termine

[308] Giuseppe Marchiori, in *ivi*, pp. 1-2.
[309] *Ibidem*.
[310] Gillo Dorfles, in *ivi*, pp. 25-26.
[311] Udo Kultermann, in *ivi*, p. 33.
[312] Cfr. Alberto Boatto, Filiberto Menna (a cura di), *L'impatto percettivo. II Rassegna Internazionale di Pittura*, catalogo della mostra, Salerno, Centro Culturale Colautti, 1967.
[313] Renato Barilli, *Lo spazio nella ricerca d'oggi*, relazione letta al convegno della "giovane critica" tenutosi ad Amalfi nella primavera 1967, ora in Id., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni Settanta*, vol. 2, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 9-15.
[314] Rossella Siligato, *Intervista a Maurizio Calvesi*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 324.

"campo" va legato alla rivalutazione del Futurismo da lui compiuta nella seconda metà degli anni Sessanta. Il movimento, che concepiva appunto lo spazio del quadro come "campo di forze", era stato condannato nel secondo dopoguerra perché considerato strumento della politica fascista, per poi essere riscoperto dal critico e divenire nel 1966 l'oggetto della pubblicazione *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, uscita per l'editore milanese Lerici.

Ai due citati antefatti de *Lo spazio dell'Immagine* segue, a giugno, la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra* all'Attico[315], alla quale, fra gli altri, prendono parte Pino Pascali, Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto e Mario Ceroli, che ritroveremo a Palazzo Trinci.

Sia l'esposizione amalfitana che quella romana non a caso sono definite da Barilli esperienze "rivoluzionarie".[316]

*Lo spazio dell'immagine* nasce su progetto dell'artista molisano Gino Marotta, che, in qualità di ideatore e organizzatore, vi lavora in collaborazione con l'architetto Lanfranco Radi, artefice del restauro della scala gotica di Palazzo Trinci e della rivalutazione dell'edificio nel territorio umbro. Quest'ultimo, in occasione di una conferenza tenuta nel 2004[317], ha reso note le "fortunate circostanze"[318] che hanno portato alla realizzazione della rassegna. Indispensabile fu innanzitutto l'arrivo a Foligno, nel 1961, di Dino Gavina, industriale del mobile attivo a Bologna, che su proposta dell'Istituto per lo sviluppo delle attività produttive (Isap), collegato all'Iri, istituì la Gavina s.p.a., affidata alla presidenza dell'architetto Carlo Scarpa, e fece costruire nella cittadina umbra un nuovo stabilimento. La fabbrica cominciò ad essere assiduamente frequentata da artisti come Fontana, Colla, Capogrossi, Milani, Perry, Tippet e dallo stesso Marotta, che vi realizzò le formelle per un soffitto del palazzo della Rai. All'interno della stessa fabbrica, in collaborazione con la Galleria l'Obelisco di Roma, nel 1967 Gavina, pur non rientrando fra gli ideatori e organizzatori de *Lo spazio dell'immagine*, promosse un'altra preziosa occasione di incontro e scambio d'idee, la mostra itinerante *La Luce*[319], alla quale presero parte artisti tra cui Biasi, Boriani, Alviani e Massironi del Gruppo N, tutti presenti, insieme a Fontana e a Colla alla mostra in esame.

---

[315] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 1.

[316] Renato Barilli, *Due mostre rivoluzionarie*, in Id. *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

[317] Cfr. Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., pp. 51-59.

[318] *Ivi*, p. 51.

[319] La mostra fu presentata anche a Milano, Torino e Bologna.

Così come gli industriali Adriano Olivetti e Gian Lupo Osti, Dino Gavina si dimostrò dunque un grande sostenitore di un'idea di industria aperta all'arte e alla cultura in genere.
Un ruolo fondamentale per l'ideazione de *Lo spazio dell'immagine* fu giocato anche dal recupero della scala gotica di Palazzo Trinci, ad opera dello stesso Radi, lavoro commissionatogli nel 1962 dal sindaco Lazzaroni e dal presidente dell'Azienda di soggiorno Stefano Ponti, in accordo con il soprintendente Gisberto Martelli, e già concluso nel 1963.
Marotta, che conobbe Radi alla Gavina s.p.a., fu colpito a tal punto dalla ritrovata bellezza della scala e dell'edificio intero da proporre quest'ultimo, nel gennaio del 1967, come sede ideale per una mostra completamente dedicata allo spazio.
Giuseppe Marchiori sottolinea in catalogo l'essenzialità della scala medievale come caratteristica in grado di accordarsi con le proposte artistiche contemporanee per garantirne una lettura ideale: "La scala medievale, riattivata per l'accesso alle sale superiori, nel palazzo Trinci, è di un disegno essenziale, scarno, senza ornamenti: per così dire, una premessa architettonica, di singolare nudità nell'articolazione delle masse, nell'alternarsi dei pieni e dei vuoti, alle proposte volutamente effimere della ricerca moderna. Lo spazio dell'immagine viene delimitato e chiuso per un momento della sua continua trasformazione in mobili sequenze".[320]
Marotta fra le ragioni che anch'egli definisce "fortunate" per l'ideazione della mostra aggiunge la "miracolosa scoperta della provincia" da parte di eminenti personalità del campo dell'arte e della cultura, che si resero immediatamente disponibili probabilmente perché stimolate dall'esperimento messo in atto a Spoleto da Giancarlo Menotti e Giovanni Carandente. [321]
L'artista si riferisce alle voci critiche che contribuirono alla stesura scientifica della mostra, ovvero, accanto ai già citati Marchiori e Dorfles, Umbro Apollonio, Bruno Alfieri, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio De Marchis, Christopher Finch, Udo Kultermann, Palma Bucarelli e Lara Vinca Masini.
Per il tramite di Luciano Radi, fratello di Lanfranco e segretario del gruppo parlamentare della Democrazia Cristiana, la mostra venne patrocinata dal partito.[322]
Giancarlo Politi, fondatore e direttore della rivista "Flash", poi "Flash Art", ha più recentemente citato anche il coinvolgimento finanziario del Ministro del Bilancio Giovanni

[320] Giuseppe Marchiori, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 2.
[321] Gino Marotta, *Lo Spazio dell'Immagine e altre storie umbre*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., pp. 46-47.
[322] Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, in *ivi*, p. 53.

Pieraccini, avvenuto in seguito a un primo interessamento dell'artista Giulio Turcato, che tuttavia non rientra nell'elenco degli artisti invitati ad esporre.[323]

Giuseppe Marchiori e Giorgio De Marchis, ispettore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, vengono nominati presidente e segretario del Comitato organizzatore, del quale fanno parte anche Marotta, Alfieri, i fratelli Radi e Stefano Ponti, presidente dell'Azienda di Soggiorno e Turismo e vicesindaco.

La Commissione inviti, composta da Apollonio, Calvesi e Dorfles, con De Marchis come segretario, rivolge inviti speciali a Lucio Fontana ed Ettore Colla, considerati i genitori della nuova scultura, e chiama a lavorare a Palazzo Trinci anche i seguenti artisti: Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani (Gruppo T), Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo (Gruppo T), Gabriele De Vecchi (Gruppo T), Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, il Gruppo MID ed il Gruppo N.

Essi, appartenenti a diverse tendenze e scelti per aver avviato ipotesi di ricerca o aver già compiuto esperienze nell'ambito della dimensione ambientale, propongono lavori plastico-spaziali che consentono a opera e contesto espositivo di dialogare, creando di conseguenza un'ulteriore comunicazione tra arte visiva, architettura e urbanistica.

Seguendo la traccia della spoletina *Sculture nella città*, vengono presentati sia lavori scelti appositamente per adattarsi agli spazi espositivi sia opere *site-specific*, progettate ad *hoc*.

Poiché gli architetti Lanfranco Radi e Fabrizio Bruno curano l'allestimento in base alle indicazioni fornite da ogni singolo artista e tentando di conciliarle con gli spazi del Palazzo, ne deriva, come vedremo, che opere quali quelle di Pistoletto, Mattiacci e Ceroli si trovano a convivere con le preesistenze dei saloni trecenteschi garantendone la leggibilità, mentre ambienti più chiusi le coprono fino ad annullarle.

Gli spazi storici di Palazzo Trinci sono animati per tre mesi da un totale di venti ambienti plastico-spaziali ai quali è associata un'antologica di Ettore Colla, definito da Calvesi "uno dei capostipiti del materismo romano, matrice fin dai tempi di Balla e Depero degli sconfinamenti ambientali".[324]

Le sculture in ferro di Colla, che nel 1962 aveva partecipato a *Sculture nella città* esponendo lungo il viale Matteotti tre opere realizzate presso lo stabilimento Italsider di Bagnoli, sono gli unici lavori ad occupare la corte esterna dell'edificio (figg. 63-65).

[323] Giancarlo Politi, *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre*, "Flash Art", n. 282, aprile 2010, pp. 50-51.

[324] Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 29.

Questi "segni della città industriale", come li definisce Palma Bucarelli in catalogo[325], erano in realtà collocati in uno spazio di concezione moderna, nel senso che per l'occasione, utilizzando della calce magra, furono creati percorsi pavimentati e furono delimitati geometricamente i fondi erbosi. Un'intera sistemazione contemporanea dello spazio espositivo dunque, inserita fra le murature e le strutture gotiche esterne del palazzo.

Del secondo "invitato speciale" alla mostra, Lucio Fontana, fondatore dello Spazialismo e autore dei vari manifesti[326], viene ricostruito un ambiente indicato in catalogo come l'*Ambiente spaziale nero* esposto nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, ma documentato con una fotografia dell'*Ambiente utopie* presentato alla Triennale del 1964, a cui in effetti doveva somigliare maggiormente secondo la descrizione fornita da Lanfranco Radi: un "enorme cubo […] ricoperto all'esterno e all'interno con una tela nera che schermava completamente la luce. L'ingresso e l'uscita, ricoperti anch'essi di tela nera, erano prolungati all'esterno in modo da assicurare il buio completo. Ultimata la ricostruzione del contenitore secondo le istruzioni che aveva fornito, Fontana venne al momento di realizzare con vernice fluorescente bianca i tracciati puntiformi che in alto attraversavano le pareti e il soffitto. Penetrato all'interno, il visitatore perdeva completamente le dimensioni dello spazio ed era preso dai tracciati che sotto le lampade di Wood diventavano luminosissimi".[327]

Le parole di Radi rispecchiano quelle con cui l'artista racconta la ricezione dell'ambiente del 1949 ad Enrico Crispolti: "era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente non influenzavi l'uomo con oggetti [...] l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect. ect. L'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale".[328]

Ciò a indicare che, nonostante la mancata totale rispondenza all'installazione del Naviglio, l'ambiente folignate rientra comunque fra i lavori di Fontana che consentono allo spettatore di immergersi in essi sia fisicamente che psichicamente, o meglio, come enunciato dall'artista nel suo *Manifiesto Blanco,* col proprio subconscio creatore di forme.

---

[325] Palma Bucarelli, *Ettore Colla*, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 42.

[326] Tra i primi manifesti spazialisti si ricordano il *Manifiesto Blanco* del 1946, il *Primo Manifesto dello spazialismo*, redatto l'anno successivo, e la *Proposta di un regolamento del movimento spaziale* del 1950.

[327] Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., pp. 56-57.

[328] Lucio Fontana, in Enrico Crispolti, *L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo*, in Id. (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo generale di sculture, dipinti, ambientazioni* (1986), Milano, Skira, 2006, pp. 59-60.

Si realizza dunque quella "sensazione spaziale" indicata da Fontana nell'ultimo punto della sua *Proposta di un regolamento del movimento spaziale*.

Il saggio in catalogo dedicato a Fontana, che reca la firma di Giulio Carlo Argan, ne descrive le opere, dalle tele bucate o tagliate agli ambienti, come un "campo" – termine, come vedremo, ricorrente, in altri contributi – in cui operano, indistinte, le forze dello spazio e del tempo.[329]

L'*Ambiente spaziale nero* è posto al centro del percorso espositivo delineato all'interno di Palazzo Trinci, quasi a voler legittimare il ruolo dell'artista come padre delle ricerche spaziali e imprescindibile punto di riferimento per le nuove direzioni dell'arte.

In linea con le ricerche spaziali di Fontana si pongono infatti quelle cinetiche e programmate di Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Gianni Colombo[330], del Gruppo MID e del Gruppo N. Essi costruiscono a Foligno ambienti che, attraverso l'utilizzo di materiali specchianti, luci e intrecci di linee e forme, creano nello spettatore, invitato a partecipare attivamente, un'instabilità fisica e percettiva delle superfici.

Ma, come attesta Calvesi, se in Fontana "la tela-simbolo si apre femminilmente allo spazio e lo subisce", in questi giovani artisti, al contrario, "la tela-oggetto agisce sullo spazio, gli impone le sue provocazioni luminose o i suoi suggerimenti plastici: lo spazio esterno, non meno che lo spettatore, è il 'campo' di queste tele-oggetti che creano dunque di fatto, con l'ambiente, delle strutture globali di relazione".[331]

Alviani, che aveva progettato la sua *Interpretazione Speculare* (fig. 66) appositamente per la mostra folignate, racconta appunto a Carla Lonzi di voler "ambientare lo spazio, di togliergli le possibilità di dimensione, vale a dire uno spazio, anche piccolo, farlo diventare grandissimo solo per virtù ottiche".[332] Si trattava di un contenitore cilindrico dipinto di bianco all'interno del quale ruotavano semicilindri di alluminio speculare, per cui, come ricorda Lanfranco Radi, "il visitatore che entrava non aveva più riferimenti e ritrovava le proprie immagini, allargate sulle superfici concave e allungate in quelle convesse".[333]

Anche il *Blu abitabile* di Bonalumi era un contenitore cilindrico, ma con pannelli a rilievo, statici, che suggerivano l'idea di un movimento ascendente.

---

[329] Giulio Carlo Argan, *Lucio Fontana*, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine,* cit., pp. 51-53.

[330] De Vecchi, Colombo e Boriani, sebbene appartenenti al Gruppo T, partecipano alla mostra con interventi individuali.

[331] Maurizio Calvesi, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine,* cit., p. 13.

[332] Getulio Alviani, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969, p. 252.

[333] Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., p. 55.

Biasi aveva realizzato il suo *Spazio-oggetto Ellebi* assemblando quattro pannelli trapezoidali dipinti a fasce ortogonali fluorescenti verdi e rosse e di diversa larghezza, alternate a righe nere sottili. Cosicché dall'esterno la forma variava in base ai punti di vista, modificando le caratteristiche fisiche dello spazio, effetto amplificato dalla presenza di due lampade di Wood, che mettevano in risalto la fluorescenza della falsa prospettiva.
Nella sala Sisto IV era allestita la *Camera Stroboscopica Multidimensionale* di Boriani, già esposta nel 1966 allo Stedelijk Museum di Eindhoven. Qui l'instabilità percettiva dello spettatore derivava sia dalla presenza di specchi verticali diversamente orientati, nei quali la propria immagine veniva moltiplicata all'infinito, sia dall'utilizzo di proiettori stroboscopici e programmatori che emettevano la luce in maniera irregolare.
De Vecchi e Colombo avevano creato appositamente due spazi distinti che erano diventati parte di un progetto unitario. A pianta quadrata e intitolati rispettivamente *Ambiente a Strutturazione Virtuale* e *After-Structure*, essi destabilizzavano il fruitore attraverso gli effetti che i proiettori creavano sul pavimento - una pedana a piani inclinati - e sulle pareti diversamente trattate.
Anche il Gruppo MID ed il Gruppo N avevano progettato ad *hoc* i loro spazi. L'*Ambiente Stroboscopico Programmato* del Gruppo MID emetteva luci stroboscopiche di diverso colore in base al movimento degli spettatori; l'*Ambiente Struttura* del Gruppo N associava invece le luci proiettate seguendo un programma prestabilito a una fitta serie di elementi tubolari in alluminio appesi al soffitto e liberi di muoversi e battere fra loro.
Risultano vicine alla linea milanese di Fontana anche le sperimentazioni spaziali rappresentate dalle strutture plastiche di Enrico Castellani e Paolo Scheggi.
L'*Ambiente Bianco* di Castellani, ultimato dopo diversi giorni di lavoro a Palazzo Trinci, era costituito da quattro pannelli dalla superficie a doppia curvatura che i punti a rilievo e depressi rendevano vibratile (fig. 67). Le superfici cambiavano identità in base al punto di vista, con l'obbiettivo, nelle parole dell'artista, di "far dimenticare la dimensione fisica".[334]
Secondo Lea Vergine si trattava del "risultato più riuscito dell'esperimento folignate" e lo definisce "uno spazio leibniziano quale 'ordo coexistendi'", che crea una "diffusa e graduata tensione (che va oltre il puro valore contemplativo) e un effetto di luminosità profonda".[335]

[334] Enrico Castellani, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, cit., p. 250.
[335] Lea Vergine, *L'annata artistica 1967*, "Almanacco Bompiani", Milano 1968, ripubblicato in Id., *L'arte in gioco. La funzione del critico e il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Milano, Garzanti, 1988, p. 371.

Era bianca anche l'*Intercamera plastica* di Scheggi, già esposta nel 1966 alla Galleria del Naviglio di Milano, come testimoniano le foto in catalogo. L'ambiente presentava pannelli con fori circolari di diversa dimensione, sotto i quali si distinguevano fori più piccoli e decentrati che modificavano la percezione dello spazio a seconda del punto di osservazione.

I restanti interventi si concentrano, più che sul concetto di instabilità percettiva, sulla presenza oggettuale, anticipando qualche volta diversi aspetti dell'Arte Povera. È il caso dei torinesi Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto e Luciano Fabro.

Mentre Gilardi aveva sistemato i suoi *Tappeti natura*[336] su una struttura quadripartita, Pistoletto aveva scelto per la sala delle Arti liberali e dei Pianeti cinque *Pozzi*, opera esposta l'anno precedente alla galleria Sperone di Torino (allestimento a cui si riferiscono le immagini in catalogo) e costituita da pozzi cilindrici in fibra di vetro con un fondo riflettente che restituiva l'immagine dello spettatore e degli affreschi trecenteschi di Palazzo Trinci (figg. 30, 68-69). Si creava così, come scrive Calvesi, "un'atmosfera di lucida e pausata scansione geometrica, ma nel totale coinvolgimento in uno spazio moltiplicato e illusorio".[337] Un altro pozzo era collocato in posizione isolata nel cortile, al di sotto della scala gotica, per cui il visitatore che si affacciava dal primo piano della scala con sorpresa si ritrovava riflesso sullo sfondo dell'architettura. Insomma, con la loro specularità i *Pozzi* di Pistoletto offrivano una dimensione spaziale.

Fabro, che da 1959 si era trasferito nella Milano animata da Fontana e dal gruppo di artisti e critici gravitanti intorno alla galleria Azimut, espone *In Cubo* al secondo piano di Palazzo Trinci, nella loggetta di Romolo e Remo (fig. 70). L'opera, che delinea l'interesse dell'artista per la percezione dello spazio e per il rapporto tra esterno e interno in relazione allo spettatore, era un cubo di tela proporzionato al corpo del suo ideatore e aperto sulla faccia poggiante sul pavimento in modo da permettere al pubblico di sollevarlo ed entrarvi. "Lo spettatore – osservava infatti Fabro – non deve essere solo spettatore, ma essere spettatore di se stesso, e l'opera il filtro tra sé e gli altri".[338]

L'artista folignate Romano Notari aveva realizzato nel piccolo vano sotto la cappella del palazzo il suo *Processo Spaziale Religioso,* un grande soffitto con volumi aggettanti

[336] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 2.

[337] Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 29.

[338] Jole De Sanna, *Luciano Fabro. Biografia,* Pasian di Prato, Campanotto Editore, 1996, pp. 32-33.

incastonati di varia misura e dipinti di giallo, "pietre-stimmati" atte a "condurre lo spettatore ad un complesso, completo raccoglimento verso l'alto".[339]

Tra gli artisti d'area romana Mario Ceroli aveva presentato la *Gabbia*, realizzata completamente all'interno del palazzo servendosi di murali di abete e rete metallica da pollaio. La struttura era formata da tre grandi cubi trasparenti posti l'uno dentro l'altro e praticabili dal visitatore, che doveva seguire uno stretto percorso per arrivare alla seduta collocata nel cubo più interno e posta di fronte ad una figura ritagliata nel legno, "impenetrabile interlocutore di un misterioso rapporto" (fig. 71).[340]

Anche Tano Festa aveva proposto una struttura lignea, *Il Cielo*, dedicato al fratello scomparso, l'artista e poeta Francesco Lo Savio. Sui pannelli di legno ad incastro che costituivano l'opera erano appunto dipinte nuvole bianche su fondo azzurro.

All'opera di Festa facevano eco, nella sala adiacente, i *32 mq. di mare circa* di Pino Pascali (fig. 72), naturale evoluzione del *Mare* di stoffa (fig. 11) e dei *9 mq. di pozzanghere* (fig. 12) presentati all'Attico rispettivamente nell'ottobre del 1966 e a giugno del 1967.[341] L'installazione, dalla struttura geometrica, era composta da trenta vasche di lamiera zincata riempite fino all'orlo da un liquido colorato con anilina, "in modo che – scrive Calvesi – il pelo dell'acqua modulata in gradazioni dal grigio all'azzurro e quasi al nero, sembrasse una superficie solida, di un'inedita materia specchiante, sigillando la forma con geometrica purezza".[342] L'interazione tra opera e spettatore era determinata dalla natura riflettente di questo mare artificiale.

All'installazione di Pascali è legato un episodio divertente e quasi di natura spontaneamente performativa, citato sia dall'architetto Radi che dal critico Trini: il giorno precedente l'inaugurazione della mostra, nella fase di pulizia generale dei locali, sull'acqua dell'opera di Pascali si era depositato uno strato di polvere, che aveva reso necessario l'arrivo dei pompieri a sirene spiegate per svuotare, pulire le vasche e riempirle nuovamente, il tutto prontamente documentato con fotografie poi pubblicate sui giornali.[343]

---

[339] Romano Notari, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 92.

[340] Lea Vergine, *L'annata artistica 1967*, in "Almanacco Bompiani", Milano 1968, ripubblicato in Id., *L'arte in gioco. La funzione del critico e il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, cit., p. 371.

[341] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 1.

[342] Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 29.

[343] Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., p. 54; Tommaso Trini, *A Foligno*, "Domus", n. 453, agosto 1967, pp. 41-42.

Come Pascali, Festa e Gilardi, anche Gino Marotta, collocando a Palazzo Trinci l'ambiente intitolato *Naturale-Artificiale*, aveva proposto un confronto tra natura e artificio, "quasi a dimostrare – scrive Celant – le possibilità estetiche della tecnologia".[344] Si trattava di un bosco di alberi sagomati in metacrilato traslucido, che poggiavano alla base su un pavimento rivestito di laminato plastico bianco, mentre al soffitto era steso un velario bianco e le pareti erano rivestite con sottili fogli di acciaio inossidabile specchiante che moltiplicavano lo spazio (fig. 73).

L'artista molisano, ideatore della manifestazione in esame, si era avvicinato al mondo dell'industria già alla fine degli anni Cinquanta, quando, dopo un esordio come pittore e la realizzazione di opere polimateriche quali arazzi, amalgame di sabbia ed encausti, era approdato alle serie dei *Piombi*, degli *Allumini* e dei *Bandoni*, opere saldate in officina con la fiamma ossidrica. Il rapporto con l'industria era stato poi approfondito negli anni Sessanta, quando era giunto alla sperimentazione di nuovi materiali come poliuretani e poliesteri, utilizzati per creare sculture attraverso i procedimenti per la produzione in serie. Per questa via, alla fine del decennio le sculture ritagliate nel metacrilato si erano trasformate in environment.

A proposito del rapporto con l'industria e delle possibilità di sperimentazione da essa garantite, Marotta ha recentemente ricordato: "Per una serie di situazioni non prevedibili concatenate tra loro, ebbi l'opportunità di trascorrere un certo periodo di tempo ospite della nuova fabbrica di mobili che Dino Gavina aveva installato tra Trevi e Foligno, a pochi metri di distanza dalla casa dove abitava il giovane Giancarlo Politi (futuro editore della rivista d'arte "Flash Art") con i suoi genitori […] In questa nuova fabbrica vi erano delle macchine nuovissime che mi consentirono di sperimentare concretamente nuove tecnologie imprimendo ancora una volta una svolta determinante al mio lavoro […] La fabbrica, con le sue regole, tra le altre innovazioni, mi ha consentito la scoperta del "metodo" che caratterizzerà in seguito la mia ricerca […] Se il rapporto con la fabbrica, che avevo già in parte frequentato a Ivrea invitato da Giorgio Soavi a progettare una nuova macchina da scrivere per la Olivetti, ha influito sulla sostanza del mio lavoro, l'Umbria e Foligno in particolare, con la frequentazione dei fratelli Radi, mi hanno aperto nuovi orizzonti umani e sociali senza i quali non avrei fatto molte delle cose che mi riguardano".[345]

---

[344] Germano Celant, *A Foligno lo spazio dell'immagine*, "D'Ars", a. VIII, n. 36-37, Milano, giugno-ottobre 1967.

[345] Gino Marotta, *Lo Spazio dell'Immagine e altre storie umbre*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., pp. 46-47.

Con questo bagaglio di esperienze, all'ambiente *Naturale-Artificiale* presentato a Foligno seguiranno i memorabili *Giardino all'italiana*, intervento di carattere urbano costituito da balle di paglia in occasione della rassegna *Arte povera più azioni povere* di Amalfi (1968), e il *Paesaggio artificiale* in plastica e marmo, presentato alla manifestazione *Al di là della pittura* di San Benedetto del Tronto (1969).

Per concludere l'excursus delle opere ideate nel 1967 per gli spazi di Palazzo Trinci, Eliseo Mattiacci nella Sala dei Giganti, dalle pareti affrescate con grandi figure degli imperatori, aveva esposto il *Tubo* verniciato di "giallo Agip" già presentato nel mese di marzo alla galleria La Tartaruga (figg. 6-8) e riproposto, dopo l'esperienza folignate, alla galleria La Bertesca di Genova in occasione della mostra *Arte Povera - Im-Spazio.* A Palazzo Trinci il *Tubo* si snodava, aggrovigliato, su una pedana riflettente di alluminio lucido, moltiplicando così lo spazio (fig. 74). Sul numero di agosto di "Domus", che riproduce l'opera in copertina (fig. 35), Trini definisce il *Tubo* "il vero 'boom' plastico-spaziale" della mostra.[346] Più recentemente Barilli ne ha indicato come elemento di novità l'utilizzo dei materiali industriali e ha sottolineato l'omaggio che l'opera rende a Lucio Fontana grazie alla sua capacità di materializzare impulsi energetici attraverso un biomorfismo in tensione dinamica.[347] Anche Bruno Corà ha legato il *Tubo* alla produzione dell'artista milanese, individuando un filone di ricerca che dall'*Impressione d'omnibus* di Medardo Rosso giunge alle *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni, per poi passare proprio all'*Arabesco fluorescente* di Fontana e infine alle *Linee* di Manzoni.[348]

Il catalogo della mostra, pubblicato nello stesso 1967 dall'editore Bruno Alfieri di Venezia, include un discreto apparato fotografico che offre un ampio panorama visivo delle opere esposte ed è sede di un articolato dibattito critico sui mutamenti relativi alla concezione dello spazio nella ricerca artistica degli anni Sessanta.

Significativa si dimostra la scelta operata da Marotta per la copertina della pubblicazione e come manifesto della mostra: un particolare della Pala di Brera di Piero della Francesca, l'uovo di struzzo sospeso al centro della conchiglia, adottato come motivo emblematico perché legato al tema dello spazio (fig. 62). L'uovo era infatti un espediente volto a suggerire la profondità spaziale della volta a cassettoni raffigurata nel capolavoro quattrocentesco.

---

[346] Tommaso Trini, *Le mostre a Milano, Roma, Genova, Torino*, "Domus", n. 453, agosto 1967, p. 41.

[347] Renato Barilli, *Due mostre rivoluzionarie*, in Id. Storia *dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, cit., p.403.

[348] Bruno Corà, *Eliseo Mattiacci: due opere ritrovate*, in Id., *Eliseo Mattiacci. Omaggio a Alexandre Jolas*, catalogo della mostra (Roma, Galleria dell'Oca, maggio 2007), Roma, Edizioni Galleria dell'Oca, 2007, p. 9.

Purtroppo le fotografie proposte non sempre illustrano in maniera completa e fedele gli allestimenti perché alcuni di questi erano ancora in fase di completamento quando si decise di dare il via alle stampe. Così per documentare i lavori del Gruppo N e del Gruppo MID si utilizzarono i progetti, mentre per le sculture di Colla, non tutte installate per tempo, e per alcuni ambienti semplicemente trasferiti a Foligno si ricorse a foto d'archivio o a foto di allestimenti in sedi precedenti o successive, come nei casi, già citati, dell'ambiente di Fontana o dei *Pozzi* di Pistoletto. L'artista più penalizzato fu Biasi, il cui lavoro venne erroneamente documentato con una foto dello spazio di De Vecchi.

Fra le voci critiche più significative riportate in catalogo si segnala Calvesi, che nel saggio intitolato *Strutture del primario* riprende la teoria del "campo", esposta per la prima volta in occasione del citato convegno amalfitano *Lo spazio nella ricerca d'oggi*. Il critico romano identifica il nuovo concetto di spazio come "campo di una relazione"[349] e lo collega all'uso che gli artisti hanno cominciato a fare degli elementi naturali, le cosiddette strutture antropologiche del "primario", già citate nello scritto *Lo spazio degli elementi*, saggio di presentazione della mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*.[350] Conferendo alla nozione di "strutture primarie" l'accezione di archetipo, piuttosto che quella, allora ricorrente, legata alle ricerche minimaliste, Calvesi anticipa in parte il concetto di "povertà" che di lì a poco Celant porterà alla ribalta.[351]

Sul catalogo della mostra folignate il critico genovese riprende da Calvesi il concetto di spazio ambientale come "campo", un "campo di forze spazio-visuali", non più uno "spazio-contenitore". Egli individua inoltre il passaggio in atto nell'arte "dallo stadio visivo allo stadio spaziotemporale", evidenziando così il valore processuale delle nuove ricerche artistiche, nelle quali l'immagine "dal significare lo spazio" è divenuta "im-spazio", cioè è passata "ad essere lo spazio", uno spazio "aperto alla tanto idealizzata

[349] Maurizio Calvesi, *Strutture del primario*, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 14.

[350] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 1.

[351] "strutture primarie […] sono tutte le strutture elementari sia fisiche che psichiche, gli elementi fondamentali che l'arte d'oggi ripropone alla nostra attenzione coinvolgendoci anche spazialmente nel suo 'campo': dagli stessi elementi fisici primordiali che alcuni artisti romani hanno appena introdotto nelle loro ricerche, fino alla ventilata estetica psicodelica, riallacciantesi quest'ultima ad esperienze che in sostanza tendono ad individuare la 'struttura primaria' di una conoscenza ontologica e trascendentale, o magica. In comune c'è l'aspirazione a recuperare un dato primordiale, inerente alla nascita di noi stessi, del mondo. L'indagine delle strutture del primario è un tipico tratto, se ci si riflette, della cultura contemporanea". Maurizio Calvesi, *Strutture del primario*, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., pp. 12-13.

progettazione totale", in grado di relazionarsi con altri sistemi linguistici come l'architettura e l'urbanistica.[352]

Quest'apertura, già riscontrata da Umberto Eco nelle ricerche contemporanee[353], viene ripresa anche nel saggio di Lara Vinca Masini, che vede come parallele la nuova idea di spazio su cui si impostano le arti figurative e l'immagine assunta dalla città, la quale non è più "fissa e precostituita", bensì organizzata secondo un "metodo di programmazione aperta", che costituisce un "campo di accadimenti" – ancora un riferimento a Calvesi – del tutto aperto e disponibile.[354]

Tornando allo scritto di Celant, la varietà degli ambienti realizzati a Foligno ha portato il critico a operare una distinzione tra "im-spazio programmato" e "im-spazio oggettuale". Nella prima declinazione di "im-spazio" rientrano sia i "ricercatori programmati italiani" (fra i quali Celant cita i presenti in mostra Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi e i gruppi MID, T ed N) che i Minimalisti americani. Queste esperienze prediligono l'aspetto progettuale senza lasciare nulla "alla decisione immediata". Nella seconda modalità, che riguarda Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pascali e Pistoletto, le forme hanno invece una spazialità frammentaria, ovvero una "strutturazione 'aperta'" per cui l'"im-spazio" è visto come "processo".[355]

Come già visto queste riflessioni confluiranno pochi mesi dopo nel testo in catalogo della mostra *Arte povera – Im-spazio*, costitutiva del gruppo poverista, a cui Celant comincerà da allora ad associare la definizione di "im-spazio".[356] L'importanza dell'antecedente costituito da Foligno per la mostra del gruppo poverista alla galleria La Bertesca di Genova è anche dichiarata nella scelta di alcune opere esposte a Palazzo Trinci, tra le quali il ricorrente *Tubo* di Mattiacci.

Anche Dorfles, come Celant, individua due filoni di ricerca, quello cinetico e programmato, da un lato, e, dall'altro, quello più attento all'utilizzo di elementi naturali.[357] Inoltre, insieme a De Marchis, egli constata che l'"oggettualizzazione" a cui è pervenuta l'arte visiva si manifesta nella costruzione degli ambienti spaziali.[358]

---

[352] Germano Celant, *L' "Im-Spazio"*, in *ivi*, p. 20.

[353] Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta*. *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2013.

[354] Lara Vinca Masini, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 37.

[355] Germano Celant, *L' "Im-Spazio"*, in *ivi*, pp. 20-21.

[356] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 2.

[357] Gillo Dorfles, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., pp. 25-26.

[358] *Ibidem*; Giorgio De Marchis, *Lo spazio dell'immagine*, in *ivi* p. 24.

Oltre che a rappresentare un evento di rottura nel panorama dell'arte contemporanea, *Lo spazio dell'immagine* può essere considerata un successo anche dal punto di vista della ricezione per l'elevato numero di visitatori non solo italiani.[359]

Riviste specializzate come "Domus" e "Flash", dedicano ampio spazio all'iniziativa, lodata anche dai quotidiani locali e nazionali che manifestano un vivo interesse.

Il secondo numero di "Flash" riserva ad esempio alla mostra uno speciale introdotto dal direttore Politi e comprendente una serie di interviste ai visitatori, agli artisti ed agli organizzatori, che individuano ne *Lo spazio dell'immagine* un probabile futuro riferimento per altre esposizioni italiane da svecchiare quali, su tutte, la Biennale di Venezia. In questo senso sono esemplificative le parole di Renato Cardazzo, direttore della Galleria del Naviglio, secondo cui "La mostra di Foligno può davvero rappresentare un esempio per altre manifestazioni come la Biennale di Venezia dove ancora si attaccano i quadri al muro e dove si parla di tre metri o quattro di pareti per l'artista". [360]

Su "Domus" Trini pone l'accento sull'atmosfera di collaborazione riscontrata fra gli artisti, il cui lavoro diventa collettivo: "Nell'attività febbrile, tra i pompieri che riempivano il mare di Pino Pascali, i programmati con i loro piccoli guasti al congegno, i pozzi, il tubo a verme, la gabbia, il cubo, il blu abitabile e l'ambiente bianco, lo spazio dell'immagine si è riflesso sull'artista. È diventato lo spazio dell'artista: lo spazio dell'esperienza operativa, collettiva, di scambio immediato e attivo, dove gli artisti che non fanno più un'arte individuale possano finalmente non lavorare più da soli."[361]

Non mancano tuttavia le critiche, come quelle mosse sull'"Almanacco Bompiani" da Lea Vergine, la quale, pur reputando la mostra di "notevole qualità" e apprezzando gli artisti che hanno realizzato un ambiente che va oltre il mero "addobbo", rintraccia delle "assenze clamorose", quali quelle di Mari e Munari, ma anche dei più giovani Kounellis, Icaro, Morandini, Mondino, Innocente, Lombardo e Mambor. Considera inoltre non pertinenti al tema deliberato i lavori di Festa, Gilardi, Pistoletto e Mattiacci, che non avrebbero le parvenze di veri ambienti ma si presenterebbero "come delle grosse sculture ubicabili in qualsiasi luogo al pari di una qualsiasi scultura, a prescindere dalla problematica della 'ambientazione' e dell'ambientabilità", dove per ambiente Vergine indica qualcosa che "ci

[359] Lanfranco Radi, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, in Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cit., p. 51.

[360] AA. VV., *Lo spazio dell'immagine*, in "Flash", n. 2, luglio 1967, pp. 2-4.

[361] Tommaso Trini, *A Foligno*, "Domus", n. 453, agosto 1967, pp. 41-42.

'contiene' isolandoci dal nostro consueto esterno, proponendosi come campo di relazioni e di rapporti, come situazione dialettica".[362]

Dal canto suo invece Renato Barilli, nel contributo sulla mostra per la rivista "Quindici", reputa gli interventi di Mattiacci, Gilardi e Festa, insieme a quelli di Pascali e Marotta, come perfettamente rientranti "nel vivo della spazialità".[363]

Le recensioni del 1967, infine, mettono spesso in relazione la mostra folignate con la VI Biennale di San Marino, intitolata *Nuove tecniche dell'immagine* e aperta il 15 luglio al Palazzo dei Congressi, anch'essa attenta, ma non in maniera esclusiva, all'environment e al tema dello spazio.[364] Un'ulteriore riprova, dunque, del crescente interesse dimostrato dalla critica fra la primavera e l'estate del 1967 verso le problematiche spaziali della ricerca artistica. Gli antecedenti de *Lo spazio dell'immagine* – rappresentati dal convegno amalfitano *Lo spazio nella critica di oggi* con la mostra *L'impatto percettivo* e dall'esposizione romana *Fuoco Immagine Acqua Terra* – si collocano infatti tra i mesi di maggio e giugno e a luglio vengono inaugurate sia la mostra folignate che quella sammarinese.

### 2. 3. 2. Sconfinamenti dell'arte

Nell'estate del 1969 lo spazio urbano di San Benedetto del Tronto, un'altra città di provincia, si apre consapevolmente alle nuove ricerche artistiche e diviene campo d'indagine delle autorevoli voci critiche di Gillo Dorfles e Filiberto Menna. Questi ultimi, insieme al più giovane Luciano Marucci e per conto della locale Azienda Autonoma del Soggiorno, curano l'VIII Biennale d'Arte Contemporanea, dal tema *Al di là della pittura*.

La rassegna rispecchia già nel titolo la tendenza dell'arte visiva della seconda metà degli anni Sessanta a superare la dimensione del quadro e della scultura per espandersi nell'ambiente reale, ibridarsi con linguaggi altri e tendere a una dimensione sempre più sociale.

---

[362] *Lea Vergine, L'annata artistica 1967, in "Almanacco Bompiani", Milano 1968,* ripubblicato in Id., *L'arte in gioco. La funzione del critico e il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, cit., p. 370.

[363] Renato Barilli, *Le mostre dell'estate*, "Quindici", n. 4, settembre-ottobre 1967.

[364] Cfr. *ibidem*; *Lea Vergine, L'annata artistica 1967, in "Almanacco Bompiani", Milano 1968,* ripubblicato in Id., *L'arte in gioco. La funzione del critico e il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, cit., p. 370; Germano Celant, *Nuove tecniche dell'immagine*, "La Biennale di Venezia", n. 63, gennaio-marzo 1968, pp. 46-50.

L'ideatore del tema e dell'intera struttura della rassegna è Luciano Marucci, aretino di nascita ma presto stabilitosi nelle Marche, dove scriveva per "Il Resto del Carlino". Aveva esordito come operatore culturale nel 1967, anno in cui aveva organizzato la VII edizione della Biennale d'Arte di San Benedetto del Tronto dal titolo *Tendenze d'oggi*. In quell'occasione aveva rinnovato la rassegna allontanandola dai criteri provinciali coi quali era stata fino a quel momento organizzata. Aveva infatti eliminato la giuria – sino ad allora formata da critici e artisti graditi a pittori locali – la selezione e i premi, meccanismi che avevano reso accademica e scontata sia la produzione pittorica che quella grafica. Sotto le sue redini la Biennale aveva dunque assunto una struttura esclusivamente ad invito con una sezione di pittura e una di grafica dal taglio internazionale, nella quale figuravano prestigiosi artisti della Pop Art americana e inglese con opere pressoché inedite. Tali propositi di rinnovamento gli erano valsi la stima dell'Ente turistico che non aveva esitato ad affidargli la conduzione della Biennale successiva.[365]

Animato dalla volontà di superare la situazione culturale stagnante e clientelare del territorio, democratizzare l'arte visiva e superare le settorialità linguistiche della pittura e della scultura per proporre esperienze il più possibile interdisciplinari, Marucci si era rivolto a Dorfles e Menna in quanto critici più aperti al nuovo e disposti a coinvolgere un nutrito numero di artisti. Bruno Munari, che presenzia anche fra gli artisti in mostra, si sarebbe occupato della progettazione grafica della manifestazione, che, stando al racconto dell'ideatore, avrebbe invece preferito intitolare *Oltre la pittura*.[366]

L'VIII edizione della Biennale dedicata al tema *Al di là della pittura* inaugura il 5 luglio e si protrae sino al 28 agosto. Il palazzo scolastico "Gabrielli"[367], viene eletto sede espositiva principale, alla quale vengono associati anche spazi all'aperto.

Come prevede il secondo punto, su ventisei, del regolamento, la rassegna "si propone di offrire un selezionato panorama delle ricerche artistiche condotte oltre le tradizionali esperienze pittoriche e plastiche".[368] Così, escludendo la pittura appesa alla parete e la scultura posta sul classico piedistallo, si dà voce alle nuove ricerche e si portano in mostra persino il cinema e la musica, col risultato di un coinvolgimento plurisensoriale dello

---

[365] Loretta Morelli, intervista a Luciano Marucci, in Loretta Morelli, *"Al di là della pittura". Una mostra nel dibattito artistico italiano di fine anni Sessanta*, tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte; relatore Prof. Massimo Bignardi, controrelatore Prof. Enrico Crispolti; Università degli Studi di Siena, a. a. 2009-2010, pp. XVI-XXI, disponibile su http://www.lucianomarucci.it/ (ultimo accesso 14/02/2018).

[366] *Ibidem.*

[367] I locali dell'allora scuola media "Gabrielli" sono oggi sede dell'Istituto Alberghiero "Buscemi".

[368] Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (San Benetto del Tronto, Palazzo Gabrielli, 5 luglio – 28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969.

spettatore, che si trova a relazionarsi con esperienze sconfinanti nello spettacolo e nel teatro.

Del resto, come evidenzia Menna nel saggio in catalogo dal titolo *Dall'oggetto allo spazio vitale*, è ormai ufficialmente in atto una crisi dell'oggetto artistico[369] per cui "l'opera supera i limiti discontinui dell'oggetto e si trasforma in ambiente, in uno spazio che ci racchiude nel suo interno […] Ma questa trasformazione dell'opera e il suo sconfinamento da oggetto puntiforme in uno spazio estetico totale presuppongono una analoga radicale trasformazione del fruitore, il quale entra sempre più a far parte dell'opera come attore".[370]

Il catalogo della manifestazione, edito a Firenze da Centro Di, documenta solo gli interventi dei giovani artisti – alcuni dei quali già affermati, altri meno conosciuti – inseriti nelle quattro sezioni della mostra intitolate *Esperienze artistiche al di là della pittura*, *Cinema Indipendente*, *Internazionale del Multiplo* e *Nuove esperienze sonore*, mentre a testimonianza delle *Azioni nel paesaggio* e del *Concerto-improvvisazione* all'aperto di musica sperimentale[371], seppur previsti da principio e annunciati nel volume, rimangono le foto scattate da Emilio Angelini e Paolo Mussat Sartor – esposte, appena sviluppate, all'ingresso del palazzo scolastico – e un nastro sonoro.

Le *Edizioni d'arte* sulle avanguardie supportano infine la manifestazione fornendo documenti preziosi sulla teoria e la pratica artistica degli ultimi anni.

Poiché il catalogo viene pubblicato nei giorni precedenti la vernice, mentre alcune opere ambientali erano in fase di realizzazione, di queste, insieme alle azioni effimere all'aperto, al *Concerto-improvvisazione* e agli interventi del dibattito svoltosi il 6 luglio, rimane testimonianza nel Cd-Rom edito nel 2006 dalla Mediateca delle Marche di Ancona.[372]

Degno di nota è lo spazio che la Biennale riserva all' *Internazionale del Multiplo*, sezione che ospita artisti italiani e stranieri autori di oggetti seriali a funzione estetica, compresi

---

[369] "La crisi della pittura e della scultura, che caratterizza il momento attuale della situazione artistica, si identifica con la crisi dell'oggetto, o, meglio, è un aspetto di questa. Il fenomeno coinvolge problemi di diversa natura, da quelli di ordine più strettamente linguistico a quelli di natura sociologica. Quest'ultimo punto di vista rappresenta, del resto, una delle angolazioni più frequentemente adottate per l'analisi del fenomeno, nel senso che la crisi dell'oggetto viene posta in relazione con il processo di mercificazione del prodotto estetico e con il conseguente tentativo di sottrarre l'attività artistica e i prodotti che ne derivano a questa condizione di disagio". Filiberto Menna, *Dall'oggetto allo spazio vitale*, in Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, cit.

[370] *Ibidem.*

[371] Il *Concerto-improvvisazione* è un happening a cui prendono parte Vittorio Gelmetti (tastiera elettronica), Steve Lacy (sax soprano), Giuseppe Chiari (pianoforte e chitarra), Franca Sacchi (megafono), Boguslaw Schäffer (tastiera) ed Emilio Prini (pianoforte suonato con i piedi).

[372] Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

libri-oggetto a tiratura limitata, e opere d'arte programmata.[373] Fra essi spicca Joseph Beuys, alla sua prima esposizione pubblica in Italia, il quale esibisce il multiplo sonoro *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, una sorta di performance vocale, della durata di 32 minuti, che si diffondeva per l'edificio scolastico, più tardi commercializzata dall'editore milanese Gabriele Mazzotta.

L'iniziativa marchigiana assume anche il merito di dare grande visibilità al *Cinema Indipendente*, ovvero sperimentale e di ricerca, con proiezioni serali[374], e alle *Nuove Esperienze Sonore*, attraverso l'ascolto continuo di musica su nastro, mentre sulle pareti venivano visualizzate le partiture elettroniche, gestuali e grafiche.[375]

Le due sezioni su cui preme soffermarsi maggiormente in questa sede sono quelle relative alle *Esperienze artistiche al di là della pittura* e, soprattutto, alle *Azioni nel paesaggio* naturale e urbano.

La prima è la più ricca di interventi e, col proposito di documentare le ricerche delle nuove generazioni, prevede l'allestimento, a cura dell'artista Gianni Pettena, di ambienti *site-specific* all'interno della scuola adibita a sede della Biennale.[376] Ad ogni artista è messa a disposizione un'aula. Vi ritroviamo, fra gli altri, Getulio Alviani, Gabriele De Vecchi, Gino Marotta e Mario Ceroli, che due anni prima avevano realizzato i loro ambienti negli spazi storici di Palazzo Trinci a Foligno.

In questa circostanza artisti quali Alviani, Alfano, De Vecchi e La Pietra impiegano nuovi media tecnici come lastre metalliche riflettenti, congegni elettronici e luci artificiali per allestire ambienti cinetico-programmati di forte coinvolgimento sensoriale e psichico. Alviani, ad esempio, provoca nel visitatore un'ambiguità dimensionale inserendo in uno spazio totalmente bianco un tubo di neon che corre tra due parteti frontali con elementi riflettenti in alluminio (fig. 75). Alfano proietta invece su una serie di colonne ritmi di segni luminosi che smaterializzano lo spazio (fig. 76), mentre De Vecchi, del milanese

[373] Marc Adrian, Getulio Alviani, Fernandez Arman, Joseph Beuys, Max Bill, Eugenio Carmi, Gianni Colombo, Franco Costalonga, Lucio Del Pezzo, Herbert Distel, Angel Duarte, Karl Gerstner, H. J. Glattfelder, Enzo Mari, Fabio Mauri, Christian Mergert, Bruno Munari, Edoardo Paolozzi, Gunther F. Ris, Paolo Scheggi, Nicolas Schoffer, Richard Smith, J. R. Soto, Victor Vasarely, Kiky Vices Vinci.

[374] I film in programma erano di Gianfranco Baruchello-Antonio Grifi, Alfredo Leonardi, Bruno Munari e Marcello Piccardo, Luca Patella, Giorgio Turi.

[375] Vengono proposte la *computer music* di Pietro Grossi, le composizioni elettroniche di Boguslaw Schäffer e di Vittorio Gelmetti, la *Musica verità* di Giuseppe Chiari.

[376] Espongono Carlo Alfano, Getulio Alviani, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Bruno Contenotte, Gabriele De Vecchi, Jannis Kounellis, Ugo La Pietra, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Aldo Mondino, Mario Nanni, Maurizio Nannucci, Ugo Nespolo, Filippo Panseca, Luca Patella, Marinella Pirelli e Gianni Pisani.

Gruppo T, inserisce all'interno di un ambiente completamente nero linee luminose geometricamente ordinate provenienti da fessure.

Ugo La Pietra, presente poco dopo a Como e l'anno successivo a Zafferana Etnea, presenta *Audiovisual Environment* (fig. 79), un ambiente audiovisivo interattivo fra i più frequentati dell'intera rassegna: nel percorrere un doppio tunnel in metacrilato trasparente che conduce verso una cupola, il visitatore è soggetto alle interferenze sonore e luminose provocate da un 'luxofono', strumento progettato dall'artista che fa reagire le fonti di luce in base a determinate frequenze sonore.[377]

Si tratta di ambienti che Dorfles, soprattutto in riferimento a quelli di La Pietra e Alfano, descrive in catalogo come opere tipicamente di "non pittura", bensì "creazioni di 'Stimmungen' – di atmosfere – audiovisive, di situazioni dove l'elemento plastico viene a costituire un contraltare dell'elemento acustico, musicale o soltanto sonoro".[378]

Marotta associa invece l'utilizzo della plastica a quello di un materiale "classico" come il marmo per realizzare le sottili costruzioni del suo *Paesaggio artificiale*, illuminate sia lateralmente che dal basso in modo da proiettare le loro ombre sul muro della stanza oscurata (fig. 77).

Ceroli inserisce nel suo ambiente le consuete strutture di legno antropomorfiche, mentre, fra gli altri artisti invitati, Jannis Kounellis mura l'entrata dello spazio a lui assegnato con del travertino grezzo (fig. 78) e Mario Merz incide sulla parete della sua stanza segni graffiati come un sottile percorso di uccelli.[379]

Quanto alle *Azioni nel paesaggio*, esse hanno luogo in mare e nell'area urbana nelle vicinanze del palazzo scolastico e come gli ambienti sono ideate per instaurare un rapporto di comunicazione vivo e diretto tra arte e pubblico.

---

[377] "Avevo progettato la realizzazione della mia più grande e complessa installazione interattiva – ha recentemente ricordato La Pietra – un ambiente audiovisivo in metacrilato trasparente. Un'opera costruita nel laboratorio del mio amico artigiano di Paullo Michele Moro, composta di tante parti in metacrilato che avremmo dovuto assemblare nell'ambiente di San Benedetto del Tronto, introducendo diversi elementi audiovisivi e strutture interattive (audio/video) con cellule fotoelettriche. Un lavoro faticosissimo, realizzato in quasi un mese di attività". Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, Imola, Manfredi, 2017, p. 40.

[378] Gillo Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, cit.

[379] La Pietra ha rivelato che Merz realizzò le sue incisioni il giorno stesso dell'inaugurazione: "Arrivammo al giorno dell'inaugurazione… lo spazio di Merz era sempre vuoto, io avevo finito il mio allestimento: tutto funzionava alla perfezione. Stavo rimettendo via gli attrezzi e ciò che era avanzato dalla struttura, quando mi si avvicina Mario e mi chiede in prestito un chiodo e un martello. Dopo mezz'ora andai a vedere il suo ambiente: a prima vista sembrava identico a come l'avevo sempre visto nei giorni precedenti ma poi, avvicinandomi alla parete, notai dei segni, come lasciati da un uccello che aveva 'zampettato' in modo non troppo lineare lungo tutta la parete e sul soffitto. Le piccole impronte dell'uccello erano state incise sull'intonaco usando il mio chiodo e il mio martello". Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, cit., pp. 40-41.

Le azioni sono ancora ad opera di La Pietra e Marotta, che lavorano insieme a Bruno Contenotte, Mario Nanni, Ugo Nespolo, ed Eliseo Mattiacci.

Nanni e Mattiacci lavorano entrambi sul litorale sambenedettese. Il primo procede all'*Automisur'azione esplorazione psicologica* del mare lanciando in acqua anelli-boomerang metallici insieme al pubblico e persino agli artisti e ai critici presenti, quali Germano Celant, Achille Bonito Oliva e Tommaso Trini (fig. 82). Secondo quanto scrive Bruno D'Amore, "Nanni vuol raggiungere, con questo tentativo, la misurazione della tensione creata tra lo sguardo che cerca la linea limite e l'ondeggiare continuo ed inarrestabile del mare".[380]

Una testimonianza del successo dell'intera rassegna, e non solo nell'immediato della sua realizzazione, è la scelta, operata quasi un decennio dopo, di utilizzare una fotografia dell'azione di Nanni per la locandina della mostra di foto-video-filmati-stampati sugli interventi artistici nel paesaggio urbano, allestita nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1976, a cura di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada.[381] Quest'edizione della manifestazione veneziana, come si vedrà, s'incentra infatti sull'impegno ambientale che dagli anni Sessanta caratterizza la ricerca artistica e sul ruolo da essa assunto nella realtà sociale.[382]

Per San Benedetto del Tronto Mattiacci, marchigiano d'origine ma allora attivo a Roma[383], propone lo *Zatteronmarante*, dedicato all'amico Pino Pascali, da poco tragicamente scomparso (figg. 83-84). La primitiva imbarcazione galleggiante era stata realizzata con tronchi d'albero collegati ad anelli, verniciata di nero a ricordare i binari dei treni e poi ancorata a poca distanza dalla riva per segnare le onde del mare.[384]

---

[380] Bruno D'Amore, *Il limite del mare*, dattiloscritto, in Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], cit.

[381] La fotografia è riprodotta sul catalogo della Biennale. Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), vol. 1, Venezia, La Biennale di Venezia Edizioni, 1976, p. 107.

[382] Cfr. Capitolo III, paragrafo 3. 4.

[383] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 3.

[384] Mattiacci fornisce a Marucci le seguenti indicazioni: "Far galleggiare uno zatteronmarante costruito con tronchi di legno collegati da anelli, che segna le onde del mare, ancorato a poca distanza dalla riva. Sarà verniciato tutto di nero perché mi piacciono le traverse di legno che si mettono sotto i binari dei treni (Per Pino Pascali)". Eliseo Mattiacci, manoscritto indirizzato a Luciano Marucci, in Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], cit.

Più dell'opera in sé, per il loro aspetto teatrale si rivelano interessanti le fasi di installazione e ancoraggio dello *Zatteronmarante*, delle quali sono rimaste diverse immagini fotografiche.

Sulla rivista "Hortus" Marucci ha così ricordato le difficoltà connesse alla costruzione e alla collocazione del lavoro di Mattiacci: "Faticosa la ricerca della segheria disposta a prestare gli alberi; ancor più impegnativa la lotta per vincere le resistenze della Capitaneria di Porto che temeva incidenti in mare nel caso l'opera si fosse sfasciata. Dopo trattative e raccomandazioni, si stabilì che poteva essere varata con ricorrenti avvisi ai naviganti sulla presenza del "natante" in quelle coordinate dell'Adriatico […] Tra frenetici preparativi ed episodi apparentemente disimpegnati, venne il giorno in cui i tronchi per Eliseo furono trasportati sul bagnasciuga da un gruppo di operai (abili nel fare nodi da marinaio) che insieme all'artista si avventurarono nella costruzione legando saldamente i pali con le corde, sotto gli occhi incuriositi dei bagnanti. Dopo varie ore la zattera, resa flessibile per seguire l'andamento delle onde, prese il largo... con Mattiacci che la governava come un primitivo attento a domare le forze della natura. […] Trascorsi alcuni giorni, ecco l'indesiderato temporale, con conseguente mareggiata, che indusse la Capitaneria a far smontare l'opera senza preavvisi. Tornato a San Benedetto, l'autore scoprì il misfatto e, per vendicarsi, in presenza di Kounellis e delle rispettive mogli, indirizzò al mare un istintivo gesto irriverente che dette l'imprimatur al suo lavoro sambenedettese".[385]

Una forte componente teatrale caratterizza anche le restanti *Azioni nel paesaggio*.

Nello spazio urbano, ma lontano dal centro cittadino[386], La Pietra realizza l'*Uomouovosfera*, un'azione esistenziale (figg. 80-81): chiuso in una sfera di perspex dotata di pompe di alimentazione d'aria e liquidi, che definisce "ambiente fatto su misura per me"[387], si fa sollevare da una gru fra la meraviglia degli astanti. La costruzione è intesa dall'artista come "luogo di decompressione e isolamento" e come strumento atto a comunicare "la presenza umana dell'abitante nello spazio pubblico".[388]

Tra gli interventi più spettacolari che hanno luogo presso il palazzo scolastico sede della Biennale vi è la *Transluminazione* di Bruno Contenotte, con luci, suoni ed immagini

---

[385] Luciano Marucci, *Cronaca come genesi di un'operAzione storica*, "Hortus. Rivista di poesia e arte", n. 19, San Benedetto del Tronto, Stamperia dell'arancio, 1997, pp. 168-169.

[386] Cfr. Appendice, Intervista a Ugo La Pietra, Milano, 5 marzo 2017.

[387] Ugo La Pietra, manoscritto indirizzato a Luciano Marucci, in Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], cit.

[388] Ugo La Pietra, in Angela Rui (a cura di), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, catalogo della mostra (Milano, 26 novembre 2014-15 febbraio 2015), Mantova, Corraini ; Milano, Triennale Design Museum, 2014, p. 73.

metamorfiche proiettate durante le ore notturne nell'ambiente urbano e sugli edifici. "Gli automobilisti transitando per viale Colombo – si legge su "Il Resto del Carlino" – improvvisamente si trovavano investiti da luci, immagini e suoni che li trasportavano in un'atmosfera da fantascienza e immancabilmente sostavano avvinti dallo spettacolo".[389]

Nella piazza di fronte l'edificio scolastico Ugo Nespolo utilizza la macchina per le strisce stradali per disegnare sul pavimento *Oh le beau soleil!*, un enorme sole rosa i cui raggi si prolungano nelle strade limitrofe evitando le interferenze con la segnaletica (fig. 85). I più giovani si relazionano immediatamente al disegno rincorrendovisi su pattini e biciclette, mentre gli istruttori di scuola guida se ne servono per fermate e retromarce.[390]

Anche l'installazione realizzata da Marotta in Piazza Sciocchetti con cumuli di paglia (fig. 86) attiva la partecipazione del pubblico, soprattutto dei bambini, che in pochi giorni la disallestisce.[391]

La Pietra ha recentemente ricordato che Gianni Pettena, incaricato dell'allestimento generale della mostra e animato dal desiderio di lasciare un segno della sua presenza, rivestì l'edificio di fronte la scuola con un enorme quantitativo di plastica da imballaggio acquistata a nome dell'amministrazione comunale, che però si rifiutò di coprire le spese dell'opera in quanto non richiesta. Seguì una causa e infine una lettera firmata da Dorfles e dagli artisti che aiutò Pettena a scagionarsi.[392]

Anche quest'ultima installazione doveva assumere nel contesto urbano di San Benedetto del Tronto un carattere teatrale, doveva rappresentare una sorta di scenografia dello spettacolo in cui recitavano gli artisti e il pubblico attraverso le azioni all'aperto. E va ricordato che persino all'interno degli ambienti i visitatori erano immersi in un'atmosfera dalle componenti teatrali nella quale si facevano attori del processo artistico.

Nonostante nel caso dell'VIII Biennale gli artisti non si confrontino con gli spazi propriamente storici della città, la mostra compie uno scarto nella relazione con l'urbano rispetto alle esperienze precedenti de *Lo spazio dell'immagine* e, come si vedrà, di *Arte povera più azioni povere*. Mentre la rassegna umbra prevedeva esclusivamente la realizzazione di ambienti da parte di artisti appartenenti a diverse tendenze e quella campana dava risalto all'intera produzione di un'unica corrente, i curatori di *Al di là della pittura* sono invece animati dall'intento di "associare eventi plastici, figurativi, cinetici e

[389] *Pittura come mostra-teatro*, "Il Resto del Carlino", 20 luglio 1969, p. 7.
[390] *Ibidem.*
[391] *Ibidem.*
[392] Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, cit., p. 41.

musicali" del più nuovo e variegato panorama artistico italiano, indagato anche nel suo rapporto con la città.[393]

Se da una parte la manifestazione marchigiana propone un'osmosi fra le arti, dall'altra stabilisce infatti un "incontro-scontro" fra le nuove tendenze dell'Arte Povera e Concettuale e della dominante Arte Tecnologica.

Su questo confronto tra quelle che in fondo sono le dimensioni naturale e artificiale degli ultimi indirizzi di ricerca si dibatte nel corso del convegno svoltosi il 6 luglio sul tema delle *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, al quale prendono parte critici militanti, con Dorfles in qualità di moderatore, studiosi e artisti.[394] Coerentemente col titolo proposto, la tavola rotonda fa il punto sulla produzione artistica più innovativa del momento, praticata da operatori che si rifanno a processualità manuali e artigianali, con l'utilizzo di materiali poveri, e da altri che si servono di mezzi industriali e tecnologici evoluti. Da una parte, dunque, l'Arte Povera e Concettuale, che coniuga arte-vita-natura con la soggettività, rifiuta la tecnologia e cerca un ritorno alle suggestioni della natura, dando importanza più all'idea che sta alla base dell'opera e alla situazione in cui la creazione ha luogo. Da qui la definizione di arte "situazionale" e "sensibilistica", nel senso che, come precisa Dorfles, "non è più irrigidita in schemi fissi", ma cerca di "mettere in luce delle particolari situazioni che l'artista scopre e rivela".[395] Utilizzando materiali naturali – pensiamo, nel caso della rassegna in esame, al marmo di Marotta, al legno grezzo di Ceroli, alle pietre di Kounellis e ai tronchi d'albero di Mattiacci – gli artisti intendono opporsi alla società consumistica per proporre un modello comportamentale che riporti l'uomo "a una condizione di vita naturale e più umana".[396]

Al polo opposto l'Arte Tecnologica[397], che impiega i nuovi materiali dell'industria – in questo caso esemplificati dal metacrilato di Marotta[398], dall'acciaio di Alviani e dal

---

[393] Gillo Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, cit.

[394] Alla conferenza-dibattito partecipano Gillo Dorfles, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Vittorio Gelmetti, Filiberto Menna, Bruno Munari, Lamberto Pignotti, Tommaso Trini. Tra gli artisti intervengono Emilio Prini, Gino Marotta, Ugo La Pietra, Pier Paolo Calzolari e il poeta visivo Lamberto Pignotti. In sala, tra il pubblico, sono presenti galleristi, intellettuali, quasi tutti gli artisti espositori e i critici Pierre Restany, Bruno D'Amore e Angelo Trimarco.

[395] Cfr. Gillo Dorfles, *Beyond Painting. Afterthoughts on an exhibition held last year at San Benedetto del Tronto*, "Art International", a. XIV, n.7, Lugano, 20 settembre 1970, pp. 71-73; testo del dibattito, in Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], cit.

[396] Luciano Marucci, in Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, cit.

[397] Le tendenze legate alla tecnologia possono essere identificate nell'arte cinetica e programmata, nelle strutture primarie e nella produzione di multipli (legati al mondo del design e della produzione di massa).

ricorrente uso nell'ambito dell'intera rassegna di tubi al neon, luci, suoni e proiezioni – si dimostra più oggettiva. Essa non mira ad operare una trasformazione nel contesto sociale e si limita a considerare il fruitore un "elemento attivatore dell'opera stessa in un coinvolgente spazio vitale".[399]

Entrambi gli indirizzi di ricerca, che nelle parole di Marucci oppongono dialetticamente "natura" e "cultura"[400], coesistono in un'unica rassegna probabilmente per la prima volta, sebbene, come nota Dorfles, non fu semplice persuadere gli artisti a un tale faccia a faccia.[401] Il critico nota infatti che le grandi esposizioni d'Arte Concettuale di Berna, Amsterdam ed Amalfi "avevano escluso tutti gli altri sviluppi e, così pure, nelle mostre dell'altra tendenza, i tecnologici, cinetici e programmatici hanno dominato senza alcun impedimento".[402]

Inoltre la convivenza delle due opposte tendenze testimonia sia la vitalità dell'arte della fine degli anni Sessanta sia una guadagnata libertà d'espressione che ha reso la Biennale marchigiana la prima, dopo le contestazioni del 1968, a non causare contrasti fra artisti e critici invitati, i quali hanno invece ritrovato "una certa 'armonia'".[403]

L'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto si rivela dunque una delle "più vive", "meno conformiste" e "meno convenzionali" – per usare gli aggettivi proposti da Dorfles nel corso del convegno-dibattito – svoltesi in Italia negli anni Sessanta.[404]

Questi aspetti acquistano un maggiore significato culturale e sociale se si pensa che la rassegna fu realizzata in piena stagione estiva in una città orientata verso un fiorente sviluppo turistico.

La manifestazione ebbe infatti una risonanza internazionale soprattutto per l'originalità della formula adottata. Fu recensita dai principali quotidiani e periodici nazionali e persino di Svizzera e Polonia e fu spesso ricordata nelle pubblicazioni degli anni a venire. Basti pensare che più di vent'anni dopo Maurizio Calvesi riprenderà il titolo *Al di là della*

---

[398] È opportuno precisare che in Marotta naturale e artificiale convivono. L'artista si colloca fra le due tendenze per la capacità di proseguire un dialogo con la natura mentre usa i nuovi materiali tecnologici.

[399] Luciano Marucci, in Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, cit.

[400] *Ibidem.*

[401] Gillo Dorfles, *Beyond Painting. Afterthoughts on an exhibition held last year at San Benedetto del Tronto*, "Art International", a. XIV, n.7, Lugano, 20 settembre 1970, pp. 71-73.

[402] *Ibidem.*

[403] Luciano Marucci, *Qui "al di là della pittura"*, "Il Resto del Carlino", 21 agosto 1969, p. 7.

[404] Cfr. testo del dibattito, in Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], cit.

*pittura* nella mostra organizzata al Palazzo delle Esposizioni di Roma per ripercorrere i fermenti creativi degli anni Sessanta.[405]

La conferma dell'immediato successo dell'iniziativa fu data dalla straordinaria partecipazione del pubblico: si registrarono ben 110.000 presenze, fra cui critici, appassionati d'arte, uomini di cultura giunti da ogni parte d'Italia e dall'estero. La maggior parte dei visitatori era costituita da turisti e da persone giunte appositamente; si rivelò che invece i residenti avevano affollato le sale e le strade solo nei primi giorni.[406] Come testimoniano le ricordate reazioni ai lavori nello spazio urbano di Nespolo e Marotta, la Biennale suscitò una grande attrattiva sul pubblico meno adulto, tanto che, come ha raccontato Marucci, "dopo i primi giorni, per contenere l'afflusso dei giovani che rendevano incontrollabile la situazione, fu addirittura chiesto l'aiuto delle forze dell'ordine e si dovette ricorrere all'ingresso a pagamento (al prezzo simbolico di cento lire), finché non ci fu assuefazione".[407]

Dal momento che la rassegna era nata come un "test"[408], risultarono dunque raggiunti gli intenti prefissati di dare visibilità agli indirizzi artistici più recenti e informarne anche il pubblico generico, non abituato alla visione di lavori scollegati da quello che la cultura ufficiale e accademica definiva arte. Senza dubbio le manifestazioni dell'arte tecnologica colpirono prevalentemente l'attenzione dei passanti perché più strettamente legate ai mezzi della cultura contemporanea e di più immediata capacità espressiva e coinvolgimento sensoriale.

Volendo tralasciare i giudizi ostili di chi era fossilizzato su posizioni di retroguardia tradizionalista, il grande pubblico fu attirato dalla valenza spettacolare dell'evento, determinata sia dagli environnement interattivi che dallo sconfinamento delle opere e delle azioni sul paesaggio. Per sottolineare la dimensione teatrale della rassegna "Il Resto del Carlino" la definì infatti una "mostra-teatro" dai precisi intenti culturali.[409]

---

[405] Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit.

[406] *Diecimila visitatori all'VIII Biennale d'Arte*, "Il Resto del Carlino", 28 agosto 1969, p. 7.

[407] Emanuela Mennechella, intervista a Luciano Marucci, in Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], cit.

[408] Gillo Dorfles, *Beyond Painting. Afterthoughts on an exhibition held last year at San Benedetto del Tronto*, "Art International", a. XIV, n.7, Lugano, 20 settembre 1970, pp. 71-73.

[409] *Pittura come mostra-teatro*, "Il Resto del Carlino", 20 luglio 1969, p. 7.

## 2. 4. "Povertà" dell'arte, complessità di relazioni

Dal 4 al 6 ottobre 1968, circa un anno prima della Biennale sanbenedettese *Al di là della pittura*, si tiene ad Amalfi la III Rassegna di Arti Figurative, dal titolo *Arte povera più azioni povere.* L'esposizione ha luogo in pieno clima contestatario, quando persino la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano sono investite da disordini e proteste. Infatti, mentre alcune mostre storiche della manifestazione veneziana rimango chiuse e gli artisti coprono o girano le proprie opere in segno di ribellione, l'intera Triennale milanese viene occupata, durante l'inaugurazione, da un gruppo di artisti spinti dalla "necessità di gestire immediatamente in forma democratica diretta tutte le istituzioni culturali e tutti i pubblici luoghi di cultura".[410]

Su questo scenario *Arte povera più azioni povere*, curata da Germano Celant, coadiuvato da Marcello e Lia Rumma, collezionisti salernitani interessati ai nuovi scenari del contemporaneo, si pone in perfetta sintonia con le pratiche artistiche degli anni Sessanta di "colonizzazione" dei luoghi non deputati all'arte e, rispetto alle esperienze fin qui analizzate, muovendosi dal chiuso di uno spazio espositivo non ufficializzato, viene a rapportarsi in modo più consapevole con il centro storico cittadino e i suoi abitanti.

Il giovane Marcello Rumma, a cui, come anticipato, è legato il nome della mostra, oltre che collezionista era un editore e il direttore del Centro Studi Colautti di Salerno, dedicato alla promozione delle ricerche artistiche più significative. Aveva ideato la Rassegna di Pittura di Amalfi nel 1966, col sostegno della locale Azienda Autonoma Cura, Soggiorno e Turismo, diretta dal poeta e appassionato d'arte Giuseppe Liuccio.[411] La prima edizione,

---

[410] Documento dell'assemblea degli occupanti, n. 1, 30 maggio 1968, in Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978, p. 536. Fra coloro che fomentano maggiormente l'occupazione vi sono Arnaldo e Giò Pomodoro, Dova, Petrus e Treccani, che si pongono alla guida di un centinaio tra artisti, intellettuali, architetti e studenti. La Triennale del 1968 progetta inoltre un intervento urbano nel centro di Pavia, essenzialmente rivolto all'inserimento di sculture e oggetti d'arredo urbano, limitando il traffico nella zona del centro. Non viene realizzata la mostra milanese sul nuovo paesaggio che prevedeva l'intervento sul territorio di giovani artisti italiani per proporre una visione artistica del mondo "in scala" con l'ambiente circostante. La commissione nominata per la cura di questa sezione, costituita da Enrico Castellani, Cesare Cesari, Gino Marotta e Carlo Emanuele Ponzio, si dimette in blocco e lo stesso fanno molti dei partecipanti. Cfr. Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978, pp. 536, 569; Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1972, p. 68.

[411] Cfr. Angelo Trimarco, *"Arte povera più azioni povere"*, in Germano Celant, *Arte povera 2011*, catalogo delle mostre (Rivoli, Castello di Rivoli; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo; Bologna, MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna; Napoli, Madre-Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina; Bergamo GAMeC-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo), Milano, Electa, 2011, p. 207; Angelo Trimarco, *Amalfi. La Rassegna di pittura. 1966-1968*, in Id., *Napoli. Un racconto d'arte. 1954-2000*, Roma, Editori Riuniti, 2004, pp. 53-59.

dall'acronimo *RA1*, con la mostra *Aspetti del "ritorno alle cose stesse"*, a cura di Renato Barilli, si era incentrata sulle sperimentazioni successive alla stagione dell'Informale e, con riferimento ad Hedmund Husserl, aveva individuato le due strade percorse dalle nuove ricerche, una volta alla negazione di ogni profondità spaziale e l'altra quasi del tutto assimilata ad essa.[412] Al suo secondo anno la rassegna amalfitana (*RA2*) aveva associato all'esposizione *L'impatto percettivo*, a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna, il convegno della "giovane critica" *Lo spazio nella ricerca di oggi*, espressione, come si è detto, dell'importanza crescente che gli artisti andavano attribuendo allo spazio espositivo.[413] Questa seconda edizione aveva inoltre assunto una vocazione internazionale, in quanto animata dal proposito di illustrare "la convergenza su una linea di oggettualità percettiva di esperienze di origini diverse, e cioè New Dada e Pop Art, visualità pura e astrazione lirica". Vi avevano infatti preso parte, fra gli altri, accanto agli italiani Castellani e Dorazio, gli americani Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Frank Stella.[414]

Il taglio internazionale è riproposto per la terza e ultima edizione, *Arte povera più azioni povere* (*RA3*) appunto, divenuta Rassegna di Arti Figurative e affidata da Rumma alla cura di Celant, che propone la ricerca più rappresentativa del momento. I poveristi italiani, che erano stati riuniti per la prima volta dal critico sotto una denominazione comune nel settembre del 1967 con la mostra *Arte povera – Im-spazio* alla Galleria La Bertesca di Genova e tre mesi dopo avevano preso parte alla torinese *Con temp l'azione*[415], vengono adesso messi in contatto con artisti d'oltralpe di spirito affine, l'inglese Richard Long e gli olandesi Jan Dibbets e Geer van Elk, il cui coinvolgimento si deve alla mediazione di Piero Gilardi[416], appena allontanatosi dal lavoro d'artista per dedicarsi alla riflessione teorica e ai viaggi tra Stati Uniti ed Europa.[417] Long, Dibbets e van Elk prendono parte alla sezione "Azioni povere" dell'evento insieme ad Annemarie Sauzeau, Riccardo Camoni, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli e i Guitti dello Zoo. Per la sezione "Arte povera" sono invece coinvolti da Torino Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, Giulio Paolini, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio,

---

[412] Esponevano, fra gli altri Umberto Bignardi, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Titina Maselli, Mario Nanni, Gianfranco Pardi, Concetto Pozzati e Mario Schifano. Cfr. Renato Barilli (a cura di), *Aspetti del "ritorno alle cose"*, catalogo della mostra, Salerno, Centro Culturale Colautti, 1966.

[413] Cfr. Paragrafo 2. 3. 1.

[414] Cfr. Alberto Boatto, Filiberto Menna (a cura di), *L'impatto percettivo. II Rassegna Internazionale di Pittura*, catalogo della mostra, Salerno, Centro Culturale Colautti, 1967.

[415] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 2.

[416] Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Milano, Electa, 2010, pp. 176-185.

[417] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 2. 2.

da Milano Luciano Fabro, da Roma Jannis Kounellis e Pino Pascali. Eliseo Mattiacci, sebbene invitato, rifiuta di partecipare all'iniziativa, mentre Emilio Prini e Pier Paolo Calzolari sono presenti ma non propongono opere, probabilmente, secondo le ipotesi di Trini, in segno di protesta verso chi presentava ancora oggetti mercificabili.[418]

Tre giorni di installazioni, performance e dibattiti consolidano le tendenze del gruppo poverista, il quale, senza alcuna indicazione prescrittiva da parte di Celant e sulla scia di quel processo di trasformazione delle strutture culturali che si era manifestato attraverso le contestazioni che avevano investito la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano, autogestisce l'evento realizzando opere e azioni processuali, espressione di una congiunzione tra arte e vita che coinvolge empaticamente il pubblico.

In catalogo Gilardi fornisce un resoconto dei lavori presentati e del fervore di quei giorni, a partire dalla sera di giovedì 3 ottobre, quando gli artisti attendevano in piazza i camion con i materiali da allestire la mattina successiva presso gli antichi Arsenali della Repubblica.[419]

La location insolita degli Arsenali, costruzione romanico-gotica a due navate con muri in pietra a vista, costituisce un ambiente storico di grande suggestione per le opere della sezione "Arte povera" (figg. 88-89). Non trattandosi di un luogo deputato né di una dimora antica quale era stato Palazzo Trinci a Foligno per *Lo spazio dell'immagine*, si dimostra meno soggetto a rigidi vincoli espositivi e più aperto a un dialogo con le installazioni, che Trini descrive come accomunate dall'utilizzo di materiali nuovi, dalla concezione dell'opera come processo, compreso quello chimico e fisico, e dal coinvolgimento attivo del pubblico.[420]

Il lavoro di montaggio è indicato da Gilardi già come una sorta di "azione"[421] e le opere, alcune delle quali create appositamente, vengono disposte lungo le navate senza uno schema prefissato, seguendo unicamente una logica di raggruppamento determinata dai rapporti d'amicizia e stima intellettuale fra gli artisti.[422]

All'ingresso degli Arsenali Boetti realizza l'istallazione intitolata *Shaman/Showman* (fig. 90), ultimo "nauseabondo" atto di un suo coinvolgimento nell'Arte povera.[423] L'artista

---

[418] Cfr. Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, 4 - 6 ottobre 1968), Salerno, Rumma Editore, 1969; Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 51.

[419] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 76.

[420] Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 51.

[421] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., p. 76.

[422] *Ivi*, p. 79.

[423] Cfr. Alighiero Boetti, in Mirella Bandini (a cura di), *Torino 1960/1973*, "NAC", n. 3, marzo 1973, pp. 4-5; Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, vol. 1, Milano, Electa, 2009, p. 28.

colloca a terra, su un lenzuolo bianco di circa quattro metri quadrati, oggetti etichettati e vere e proprie opere precedentemente esposte. Rievocando uno dei suoi giochi linguistici, deriva il titolo dell'istallazione dalla personale tenuta tra aprile e maggio dello stesso 1968 a Milano presso la Galleria De Neuburg di Franco Toselli e dalla relativa opera-manifesto, un fotomontaggio della sua figura sdoppiata, insieme sciamano e uomo di spettacolo.[424]

Da un tentativo di ricostruzione operato negli anni Duemila da Annemarie Sauzeau, prima moglie di Boetti e presente alla mostra amalfitana, *Shaman/Showman* risulta costituita da almeno ventinove pezzi, tutti numerati su etichette rosse della Galleria Sperone, "come in un magazzino", con un probabile riferimento, secondo quanto da lei indicato, "a qualche listino merci".[425] Fra gli oggetti, alcuni dei quali visibili nelle fotografie dell'epoca, si ricordano un rotolo di cartone con la scritta "SHAMAN SHOWMAN", un tappeto di gomma piuma arrotolato e legato (1966), quattro sedie legate fra loro (1967), una sedia a sdraio (1966), due bottiglioni (1967), una lavagna su cavalletto con la dicitura "va voir allieurs si s'y suis" (1967), lastre di vetro (1966), cinque palloni (1967), un altoparlante verde (1967), una lastra di legno (1966), due esemplari dell'opera in pietra *Autoritratto in negativo*, un'insalatiera di porcellana bianca con acqua profumata e ochette galleggianti, una scala (1966), un rotolo sospeso con un filo di materiale plastico arrotolato, un cubo bianco su cui sono poggiati dei fiori e un parallelepipedo di polistirolo cucito con lana rossa.[426]

Anche Anselmo per realizzare *Direzione* (1968) si serve di un lenzuolo disposto sul pavimento, ma il tessuto è bagnato e diviso in due parti da un cilindro con una bussola indicante il Nord (fig. 91). L'artista espone inoltre un cubo in formica con cunei in acciaio (*Senza titolo*, 1967) e *Struttura che beve* (1968), un contenitore metallico con acqua e cotone, il quale fuoriesce trasferendo il liquido a terra.

Paolini, appende al muro due grandi fogli di carta con un elenco di nomi degli amici, riportati in modo da poter essere decifrati solo da chi li conosceva (*Senza titolo*, 1968).

Piacentino presenta *Specchiera* (1967), *Oggetto marmorizzato* (1968) e altre due opere indicate sul sito internet personale come *Metalloid-pink pole I* (1966) e *Metalloid pink-ochre sleigh object* (1967-1968).[427]

---

[424] Boetti confesserà qualche anno dopo a Maurizio Fagiolo dell'Arco: "Showman e sciamano, perché sei sempre uno stregone quando lavori con la mano e con la testa […] e showman perché ogni tanto ti tocca fare anche questo". *In quell'artista c'è uno sciamano*, "Il Messaggero", 23 marzo 1977.

[425] Appunti manoscritti di Annemarie Sauzeau, Archivio Alighiero Boetti, Roma.

[426] Appunti manoscritti e dattiloscritti di Annemarie Sauzeau, Archivio Alighiero Boetti, Roma.

[427] http://www.giannipiacentino.com/WORKEXHIBgroup66-68.html (ultimo accesso 14/02/2018).

Per realizzare *Sit-in* (1968) Mario Merz colloca in un contenitore a rete la scritta al neon "sit in" e della cera, che col calore della luce si scioglie colando lungo il pavimento in leggera pendenza (fig. 92). Espone anche *Lance* (1967, fig. 93) e un cono di vimini al cui interno bolle una pentola di fagioli (*Cono*, 1967, fig. 98).

Zorio installa *Il fuoco è passato* (1968), *Spugna fosforescente* (1968), una struttura costituita da una rete metallica, della tela e del granito (*Senza titolo*, 1968) e *Rosa Blu Rosa* (1967), un contenitore di acqua al fluoro che cambia colore dal rosa al blu in base ai valori dell'umidità atmosferica.

Fra i torinesi Pistoletto, che con i Guitti dello Zoo rientra anche nella sezione "Azioni povere" della mostra amalfitana, espone agli Arsenali un discreto numero di lavori (figg. 94-96). Insieme a Colnaghi riveste un antico sarcofago con stracci colorati e integra nell'installazione *Strada romana* (1968) alcune rovine romane presenti sul posto. Crea poi il suo *Monumentino* (1968) foderando con altri stracci dei mattoni che vanno a formare una pila sormontata da una scarpa vecchia e uno ionizzatore elettrico e circondata da una striscia di DDT. Ingloba inoltre in una struttura metallica la *Sfera di giornali* che l'anno prima aveva fatto rotolare per le vie di Torino e la ribattezza *Mappamondo* (1968), titolo con cui essa entra nella collezione di Marcello e Lia Rumma. Allinea infine su una striscia specchiante di acetato trenta candele (*Candele*, 1967), accese il giorno dell'inaugurazione, e sul portone d'ingresso degli Arsenali colloca la *Tenda di lampadine* (1967), attraverso cui i visitatori possono passare.

Fabro appende una sagoma capovolta dell'Italia ritagliata in una lamina d'acciaio (*L'Italia*, 1968), insieme alla quale presenta *Felce*, *Tutto trasparente* e *Cristallo mezzo specchiato mezzo trasparente* (1965), una lastra di vetro in parte specchiante sostenuta da un appoggio metallico che, con un effetto di grande suggestione, accoglie il sé il riflesso delle opere circostanti e dilata otticamente la cornice storica dello spazio espositivo (figg. 97-98).

Come testimonia Gilardi, agli Arsenali opera anche il torinese Martelli, con un'installazione costituita da piastrelle, vasi di vetro e lampadine verdi.[428]

Del gruppo romano, assente fisicamente, sono esposte l'enorme *Vedova blu* (1968) di Pascali, da poco defunto, con la quale, come mostra una foto su "Domus", i bambini si intrattengono in attività ludiche (fig. 99)[429], e *Lana nera* (1968) di Kounellis, un telaio di legno e corde con sopra della lana (fig. 97).

[428] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., 77.

[429] Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 50.

Gli Arsenali ospitano anche l'azione dell'olandese Ger van Elk, che applica una passamaneria al piede di una colonna e, dopo aver lucidato un'area del pavimento con la cera per le scarpe, traccia un cerchio che riempie di vinavil per spazzarvi dentro lo sporco accumulato intorno (fig. 100).

Rientra fra le azioni persino l'organizzazione di una partita a pallone, che si svolge fra le opere degli Arsenali e continua nella piazza, connettendo così le sedi interna ed esterna della rassegna amalfitana.

Dal chiuso degli spazi storici degli Arsenali, la mostra, sulla scorta delle esperienze di appropriazione dei luoghi pubblici del Sessantotto, invade con azioni processuali sia il centro urbano che il mare e il verde della collina circostante.

Lontano dal centro, sulla spiaggia di Amalfi, la notte di sabato 5 ottobre Lista scopre una luce al neon precedentemente insabbiata nel bagnasciuga, con l'accompagnamento musicale di Annemarie Sauzeau e dell'artista salernitano Ableo[430], che suonano il piffero[431], mentre danno spettacolo i *Fuochi artificiali* di Martelli. L'indomani mattina Annemarie con i fogli di polistirolo in parte serviti per l'allestimento del marito costruisce una zattera cucita con la lana e la abbandona al mare e al gioco dei bagnanti. "Le onde e le ore hanno sciolto la lana", indicherà un suo appunto manoscritto.[432]

Sulla spiaggia lavora un'altra artista donna, Marisa, la moglie di Merz, che vi colloca una coperta arrotolata e opere legate all'infanzia della figlia realizzate con filo di nylon, rame o lana, come *Scarpette* e *Bea*.

Riccardo Camoni calpesta un rettangolo di sabbia fino ad appiattirne l'intera superficie di circa cento metri quadri, mentre Jan Dibbets snoda sotto il filo dell'acqua del mare, incastrandola in un'insenatura fra le rocce, una linea bianca di circa dieci metri, che dall'alto della strada appare illusivamente distorta (fig. 101).

L'intervento di Dibbets è speculare a quello di Richard Long, che stende un'asta bianca di quattro metri sulla collina alle spalle di Amalfi. Oltre ad operare fuori dal paese l'artista britannico compie un'azione nella piazza centrale, dove, indossando la maglietta della St. Martin School, stringe la mano ai passanti (fig. 102). Nella stessa piazza del centro cittadino Polo Icaro ricostruisce lo spigolo sbrecciato di un muro di una casa e Gino Marotta utilizza delle balle di paglia per realizzare il suo *Giardino all'italiana* (fig. 103). L'installazione di Marotta, che, come visto, si servirà ugualmente di cumuli di paglia in uno spazio esterno l'anno successivo a San Benedetto del Tronto, attiva anche in questo

[430] Pseudonimo di Carmine Limatola.

[431] Appunti manoscritti di Annemarie Sauzeau, Archivio Alighiero Boetti, Roma.

[432] Appunti manoscritti di Annemarie Sauzeau, Archivio Alighiero Boetti, Roma.

caso la partecipazione del pubblico, che la occupa e vi interagisce nell'immediato. Il critico teatrale Giuseppe Bartolucci nel suo contributo in catalogo associa il *Giardino all'italiana* all'azione *L'Uomo ammaestrato* inscenata ad Amalfi da Pistoletto con i Guitti dello Zoo per via del meccanismo di composizione e scomposizione dei fruitori che le due operazioni avviano.[433] In entrambi i casi il pubblico si fa infatti "cooperatore" spontaneo[434] di quella che Celant definisce l'"occasione recitativa" che l'azione povera deve necessariamente offrire alla collettività.[435] Anche Trimarco su "Domus", parlando del carattere di spettacolo dell'azione di Pistoletto, che "rompe l'involucro spaziale" e "s'impone con tutta la sua fisicità, il suo esserci", mette l'accento sull'azione spontanea e sulla deviazione del comportamento degli spettatori determinate da questo tipo di esperienze.[436]

Se per Trini Marotta e Pistoletto si sono divisi l'attenzione della cittadinanza amalfitana[437], Gilardi attesta un maggior interesse nei confronti dello spettacolo dell'artista torinese membro dei Guitti dello Zoo.[438]

Il gruppo teatrale fondato da Pistoletto nello stesso 1968[439] e dai lui composto per l'occasione insieme a Maria Pioppi, Carlo Colnaghi e al critico Henry Martin, dà vita ad Amalfi all'azione senza testo *L'Uomo ammaestrato* reinventando antichi modelli di cantastorie (figg. 104-106). È trattato in forma ludica il tema dell'individuo alienato, i cui panni sono provocatoriamente vestiti da Martin, un critico, non un vero e proprio attore e per di più di colore. Partendo dagli Arsenali gli attori spingono il pubblico partecipe lungo le vie della cittadina e sino alla piazza centrale in quell'annullamento della separazione tra arte e vita che Bartolucci mette in relazione con la sperimentazione del *Living Theatre* e dell'*Open Theatre*.[440] L'aggettivo "povero" aveva infatti accompagnato l'itinerario teatrale, il "teatro povero" appunto, di Jerzy Grotowski, prima di qualificare l'Arte povera. In esperienze del genere, come sottolinea Bartolucci, viene rivalutata "l'azione, non fine a sé stessa o referente di qualcosa di altro, ma profondamente innovatrice", capace di indurre cambiamenti nella "vita collettiva".[441]

---

[433] Giuseppe Bartolucci, *Azioni povere su teatro povero*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., pp. 59-60.
[434] *Ibidem*.
[435] Germano Celant, *Azione povera*, settembre 1968, in Id. (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 14.
[436] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., p. 80.
[437] Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 51.
[438] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., p. 80.
[439] Cfr. Capitolo I, paragrafo 1. 3.
[440] Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, cit., pp. 57-62.
[441] *Ivi*, p. 62.

*L'Uomo ammaestrato* è fra le azioni amalfitane più documentate dai fotografi e dalla troupe televisiva della RAI, guidata da Emidio Greco, che filma la rassegna. Ma, come ricorda Gilardi, l'ansia dell'immortalare provocò numerose lamentele da parte degli artisti, che vedevano così minacciate la spontaneità e la dematerializzazione caratteristiche dei loro interventi. La televisione veniva in fondo a rappresentare "una ambiguità ed una estraniazione per il clima raggiunto in quel momento", così come il catalogo[442], pubblicato nel 1969 dalla Rumma editore con le foto di Bruno Manconi stampate su pagine rosa e i contributi di alcuni partecipanti al momento assembleare (figg. 87-88).

Il convegno-dibattito che, come per la rassegna amalfitana dell'anno precedente, accompagna la mostra, si svolge fra le opere degli Arsenali. Il confronto, che riguarda prevalentemente i temi dell'arte come esperienza e del rapporto fra arte e azione politica[443], secondo Trini si dimostrò un fiasco[444] e, come rivelano gli intellettuali marxisti Vittorio Boarini e Pietro Bonfiglioli, anch'essi presenti, si ridusse a due sole brevi occasioni dopo una serie di rinvii, fermandosi tra l'altro allo stadio embrionale dopo le relazioni introduttive e in contraddizione di Celant e Menna.[445] In questa circostanza Celant manifesta l'esigenza di "un'operazione artistica capace di incidere sulla 'realtà' e di divenire in qualche modo politica".[446] E in effetti, come attesta il contributo in catalogo, il critico genovese aveva scritto della necessità per l'artista di "mescolarsi alla realtà, attraverso il proprio corpo e la propria dimensione totale" per giungere a "un'integrazione sociopolitica del proprio fare".[447] Per Menna, invece, l'arte entra in rapporto con la vita solo in una dimensione esistenziale che non si inserisce nella sfera politico-ideologica.[448] Dal canto loro Boarini e Bonfiglioli, sulla linea celantiana, sostengono la possibilità di instaurare un rapporto tra arte e vita solo passando per la dimensione politica.[449]

---

[442] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., p. 80.

[443] Trimarco elenca tutti i presenti: Giovanni Maria Accame, Giuseppe Bartolucci, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Carlo Colnaghi, Achille Bonito Oliva, Pier Paolo Calzolari, Gillo Dorfles, Michelangelo Pistoletto, Gianni Piacentino, Daniela Palazzoli, Marisa Volpi, Henry Martin, Concetto Pozzati, Piero Gilardi, Schum, Germano Celant, Tommaso Trini, Filiberto Menna. Cfr. Angelo Trimarco, *RA3 arte-azioni povere ad Amalfi*, "Made in", Napoli, novembre 1968. Gli interventi in catalogo sono di Germano Celant, Giovanni Maria Accame, Giuseppe Bartolucci, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Piero Gilardi, Henry Martin, Filiberto Menna, Daniela Palazzoli, Concetto Pozzati, Angelo Trimarco, Tommaso Trini.

[444] Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 51.

[445] Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, *Ritorno del rimosso*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., pp. 64-65.

[446] *Ivi*, p. 64.

[447] Germano Celant, *Azione povera*, cit., p. 13.

[448] Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, *Ritorno del rimosso*, cit., pp. 64-65; Filiberto Menna, *Un'arte di entusiasmo*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 85.

[449] Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, *Ritorno del rimosso*, cit., p. 65.

Al di là dei termini di questo dibattito, ciò che ad Amalfi sembra prioritario, come accennato, è l'attenzione al dato contingente, che deve rimanere tale e non solo in riferimento alla pratica artistica. Celant è infatti tra coloro che si fanno portavoce di un'idea di critica basata sulla transitorietà, una critica come azione o "evento in divenire con la realtà attuale e contingente".[450] Concetto che è direttamente legato alla libertà del lavoro estetico e spiega la mancanza di indicazioni prescrittive agli artisti. "Ad Amalfi ho intuito che – scrive ancora Celant in catalogo – il lavoro di un critico, nel momento che si instaura come autonomo, spontaneo ed individuale, diventa violento, dittatoriale, vivo ma mortificante, al tempo stesso, l'altrui libertà […] È errato parlare o programmare quanto si farà, proclamare una possibilità di comportamento, vincolare attraverso idee, discorsi politici o estetici".[451]

Lo stesso Henry Martin, coerentemente con l'aver preso parte all'azione *L'Uomo ammaestrato* e con la spontaneità che aveva caratterizzato l'intero evento, si rifiuta di fornire un freddo contributo a posteriori: "Lo scrivere della critica d'arte rappresenta per me in questo momento un problema piuttosto grosso – spiega nella lettera indirizzata a Marcello Rumma e riportata in catalogo – Se credo veramente nelle cose che le opere esposte ad Amalfi mi sembrano voler dire, se credo nelle opere stesse, non mi è più possibile scrivere dell'arte come io e gli altri abbiamo sempre scritto".[452]

È un pensiero condiviso anche da Trini: "Tornati da Amalfi […] noi critici non ce la sentiamo – adesso – di mettere in bella copia quanto abbiamo confusamente o meno detto durante le sedute negli antichi arsenali, alla tv, nel vagare notturno tra un albergo e l'altro […] sarebbe una critica di seconda mano".[453]

Trimarco mette in luce un altro aspetto dell'esperienza amalfitana, la creazione di un luogo e di una dimensione di lavoro comunitari. Egli individua infatti nella continuità tra il "dentro" degli Arsenali e il "fuori" della piazza, del mare e delle alture dove si svolgono le azioni povere "un segno abbastanza preciso di inventare uno spazio comunitario, in cui ognuno di noi possa vivere insieme agli altri la propria esperienza".[454] "Gli artisti chiedono ai critici – continua – che smettano l'abito consueto, la pelle quotidiana. Ci chiedono di

[450] Germano Celant, *Ad Amalfi ho intuito che*, in Id. (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 54.
[451] *Ivi*, p. 53.
[452] Henry Martin, *Lettera a Marcello Rumma*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 84.
[453] Tommaso Trini, *Appunti oltre l'arte*, in *ivi*, p. 101.
[454] Angelo Trimarco, *Uno spazio vitale, precario e instabile*, in *ivi*, p. 97.

partecipare e di gioire, di addolorarci. Richiedono, anzitutto, una azione vitale, una partecipazione globale. Sollecitano un discorso intimo".[455]

La sperimentazione di "un nuovo tipo di lavoro comunitario" è evidenziata anche da Gilardi[456], che tuttavia indica come problemi d'impostazione dell'iniziativa "la suddivisione programmatica di oggetti e azioni" e il titolo troppo restrittivo.[457]

Dal canto suo Dorfles, che è ritratto da Trini come "partecipe ma non coinvolto"[458], pur considerando l'"azione diretta" di Pistoletto come la più riuscita delle "piacevoli e appassionate giornate amalfitane" per il carattere di spontaneità e per il suo accordarsi bene al luogo e al pubblico, non riscontra le stesse caratteristiche nelle opere esposte agli Arsenali, che reputa "troppo artefatte e 'volute', troppo poco consanguinee al *genius loci*". Ragiona dunque su quelli che riconosce come limiti dell'"etichetta" di arte povera, che includerebbe un gruppo troppo eterogeneo di artisti e li spingerebbe a creare solo in relazione ad essa.[459]

Il condizionamento del lavoro artistico cui fa cenno Dorfles contrasterebbe però con il presupposto di libertà dell'operare da cui si muove la mostra e che sembra condiviso dagli artisti. Tuttavia nella lettera indirizzata dai Guitti dello Zoo a Marcello Rumma e riportata in catalogo il gruppo teatrale, pur manifestando la propria entusiastica partecipazione all'iniziativa, tiene a precisare di volersi dissociare dall'essere categorizzato come rappresentante dell'Arte povera: "Noi non aderiamo, non facciamo parte e non accettiamo il termine arte povera benché amiamo gli amici con cui ci siamo trovati anche ad Amalfi. Per noi il termine povero va bene e basta, perché esso equivale a ricco mentre il termine arte vuol dire ricco tu e povero io".[460]

*Arte povera più azioni povere* si connota, in sostanza, come la prima mostra importante, in Italia, costituita da azioni d'artista nelle strade. Come la mostra *Con temp l'azione*, che si rivela così un suo importante riferimento, rispecchia quel mutamento del sentire secondo cui le azioni, nel negare l'oggetto e nel collocarsi in una dimensione processuale ed effimera che mette in crisi la durata dell'opera, sfuggono alle logiche del mercato e si congiungono alla vita.

---

[455] *Ibidem*.
[456] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., p. 79.
[457] *Ivi*, p. 78.
[458] Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 51.
[459] Gillo Dorfles, *Gli incontri di Amalfi*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., pp. 74-75.
[460] Lo Zoo, *Caro Marcello*, 5 dicembre 1968, in *ivi*, p. 103.

Sulle azioni povere scriveva infatti Celant: "Niente più oggetti finalmente, ma fatti e azioni che espongano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia […] che […] permetta l'organizzazione di uno spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento ed azione, tra dimensione psicofisica e lavoro".[461]

Daniela Palazzoli nel proprio contributo sul catalogo di *Arte povera più azioni povere*, che richiama nel titolo *Con temp l'azione* la mostra del 1967 e riporta alcuni passi del testo scritto in quella circostanza, mette in evidenza come gli artisti allora presenti presso le gallerie torinesi siano quasi tutti ad Amalfi (eccetto Getulio Alviani e Paolo Scheggi) e come *Con temp l'azione* anticipi di fatto gli sconfinamenti, l'atmosfera comunitaria, lo sfuggire alle dinamiche mercantili e il "potenziale dinamico" dell'esperienza amalfitana svolgendo un'importante ruolo nella nascita dell'Arte povera: "Quel che allora mi sembrò interessante nella cosa fu il modo in cui venne realizzata: queste persone esposero contemporaneamente nelle tre gallerie più attente al lavoro dei giovani di Torino: Christian Stein, Sperone, Il Punto, e soprattutto resero funzionale l'ipotesi comunitaria, antieconomica, e anticompetitiva insita in questa moltiplicazione topologica, trasformando il 'vernissage' in una 'festa per la strada', (la strada) che collegava le tre gallerie. La mostra di Amalfi riprende e dilata con la denominazione di 'Arte povera' questo atteggiamento la cui caratteristica fondamentale mi era sembrata, al di là del carattere contemplativo di una cultura oggettuale, il suo potenziale dinamico".[462]

Anche Trimarco insiste sulla processualità delle opere presentate ad Amalfi, dichiarando che la novità dell'esperienza risiede proprio "nella volontà degli artisti di inventare un vasto repertorio di 'azioni', gesti ed ambienti, svincolato dal ritmo del mercato, effimero".[463] In questo senso, a suo parere, lo spostamento ormai totale dall'oggetto alla critica della durata a cui pervengono le azioni amalfitane trova dei precedenti, tra il 1967 e il 1968, ne *Lo spazio dell'immagine* e nel *Teatro delle mostre*.[464]

*Lo spazio dell'immagine, Con temp l'azione* e il *Teatro delle mostre* diventano dunque le tappe fondamentali di un percorso che conduce al consapevole sconfinamento dell'azione all'esterno dei luoghi deputati manifestato da *Arte povera più azioni povere*.

Ad Amalfi inoltre gli spazi storici degli Arsenali e soprattutto il centro cittadino, in particolar modo la piazza, si rivelano luoghi di sperimentazione di un lavoro comunitario,

[461] Germano Celant, *Azione povera*, cit., p. 15.

[462] Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, in Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 89.

[463] Angelo Trimarco, *Arte povera e azioni ad Amalfi*, "Flash Art", n. 9, Roma, novembre-dicembre 1968, p. 4.

[464] Angelo Trimarco, *"Arte povera più azioni povere"*, in Germano Celant, *Arte povera 2011*, cit. p. 205.

libero ed estemporaneo che determina un grande coinvolgimento della gente comune, nonostante non trapelino dichiarati intenti sociali. "La gente del luogo – nota infatti Gilardi – visitava la mostra con un atteggiamento molto disponibile, quale il pubblico culturalizzato della città non riesce più ad avere".[465]

## 2. 5. La città come "campo" di effimero happening

A quasi un anno di distanza dalla rassegna *Arte povera più azioni povere* e poco dopo la chiusura dell'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto, il centro di Como ospita *Campo Urbano*, altra significativa esposizione d'arte contemporanea in un contesto cittadino storico.

L'esperienza comasca si svolge il 21 settembre del 1969, dal primo pomeriggio a sera inoltrata, e rappresenta in Italia la prima consistente operazione esclusivamente concepita come un *happening* urbano.

Ideatore e coordinatore dell'evento è Luciano Caramel, coadiuvato nell'organizzazione dall'architetto Ico Parisi, dagli artisti Giuliano Collina e Bruno Munari, che curano anche il progetto grafico del catalogo e del manifesto (figg. 107-108), e dal fotografo Ugo Mulas, che, com'era avvenuto a Spoleto, si occupa della documentazione fotografica.[466] Tra artisti e collaboratori si contano oltre quaranta partecipanti.[467]

---

[465] Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, cit., p. 80.

[466] Il comunicato stampa della manifestazione, pubblicato in catalogo, chiarisce che essa è promossa dal Comune, dall'Amministrazione Provinciale, dall'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, dall'Ente Provinciale Turismo, dalla Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura, dall'Unione Provinciale del Commercio e del Turismo, dall'Unione Industriali, dal Lions Club, dal Rotary Club, dalla Galleria La Colonna, con il patrocinio dell'Associazione Belle Arti della Provincia di Como, di cui è presidente Mario Radice. Cfr. *Comunicato stampa*, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

[467] Come indicato nel comunicato stampa dell'evento, vi prendono parte attiva Edilio Alpini. Enrico Baj, Thereza Bento, Valentina Berardinone, Ermanno Besozzi, Carlo Bonfà, Inse Bonstrat, Davide Boriani, Annarosa Cotta, Giuseppe Chiari, Enrico Collina, Giuliano Collina, Gianni Colombo, Dadamaino, Vincenzo Dazzi, Gabriele De Vecchi, Antonio Dias, Mario Di Salvo, Luciano Fabro, Carlo Ferrario, Giuseppe Giardina, Ugo La Pietra, Renato Maestri, Libico Maraja, Attilio Marcolli, Armando Marrocco, Livio Marzot, Paolo Minoli, Bruno Molli, Bruno Munari Giulio Paolini, Ico Parisi, Franca Sacchi, Paolo Scheggi, Gianni Emilio Simonetti, Davide Sprengel, Francesco Somaini, Tommaso Trini, Grazia Varisco, Giacomo Veri, Arnaldo Zanfrini. Il numero degli operatori si accresce rapidamente per partecipazione spontanea e amichevole. Cfr. *Comunicato stampa*, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

L'idea di *Campo Urbano* era nata in seguito alle riflessioni di due comaschi, Luciano Caramel, di ritorno nel 1968 a Como dalla vernice della Biennale veneziana occupata dai contestatori, e l'amico e pittore Giuliano Collina. La tensione degli artisti a un ruolo sociale appena vissuta a Venezia era stata la miccia di una serie di riflessioni sull'eventualità di "stimolare attivamente con l'arte" anche la città di Como[468], politicamente conservativa e raggiunta dalle manifestazioni studentesche e operaie solo all'inizio del 1969 poiché non era una città universitaria.[469]

Come dimostrano i documenti comunali, nelle prime intenzioni di Caramel la manifestazione doveva essere intitolata *Il tempo nell'immagine* e, dunque, in linea con le ricerche estetiche contemporanee, dedicata al "fattore tempo" come "parte costitutiva" e "componente essenziale" dell'opera d'arte. La scelta di questa tematica avrebbe consentito il trasporto della problematica artistica nel tessuto urbano, a diretto contatto con la cittadinanza, che sarebbe risultata attivamente coinvolta in un'esperienza dal valore culturale.[470]

In questa prima fase propositiva ed organizzativa il curatore tiene inoltre a precisare all'amministrazione comasca che la manifestazione avrebbe sicuramente avuto rilievo europeo, anche sotto l'aspetto del richiamo turistico. Non a caso essa si sarebbe inserita nel filone delle fiorenti esperienze "di inserimento del fatto artistico in una dimensione più larga di quella tradizionale", le quali hanno avuto inizio con la creazione di "opere-ambiente" trasformative dello spazio espositivo, come nel caso della mostra folignate *Lo spazio dell'immagine* – il cui catalogo si premura di allegare alle sue richieste scritte – e hanno portato l'artista a fruttuose collaborazioni con architetti, urbanisti e sociologi.[471]

Quest'insieme di ragioni porta presto Caramel a valutare anche *Nuove dimensioni dell'arte d'oggi* come titolo dell'iniziativa[472], ma si opterà ben presto per *Campo Urbano* e il sottotitolo esplicativo *Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*.[473]

---

[468] Luciano Caramel, *Campo Urbano*, in Silvia Bignami, Alessandra Pioselli (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano. 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile - 4 settembre 2011), Milano, Electa, 2011.

[469] Cfr. Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donizzelli, 2003.

[470] Cfr. Dattiloscritti di Luciano Caramel al sindaco Lino Gelpi, 10 giugno e 24 giugno1969, Archivio Municipale del Comune di Como (d'ora in poi AMCO), busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969 (Appendice, Documento n. 2).

[471] Dattiloscritto di Luciano Caramel al sindaco Lino Gelpi, 24 giugno 1969, AMCO, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969 (Appendice, Documento n. 2).

[472] *Ibidem.*

[473] Un dattiloscritto del 27 agosto 1969, con il quale il sindaco convoca i rappresentanti degli Enti preposti al patrocinio dell'iniziativa, fissa a questa data l'uso di *Campo Urbano* come titolo definitivo della

Titolo e sottotitolo indicano da parte degli organizzatori la percezione della città di Como non come un semplice spazio, bensì come un "campo" di relazioni sociali, concetto, come visto, già proposto da Calvesi nel saggio *Strutture del primario*, pubblicato nel catalogo della mostra *Lo spazio dell'immagine* proprio per spostare l'attenzione dall'opera al luogo d'azione.[474]

In questa concezione dello spazio urbano c'è sicuramente l'influenza della *Teoria del campo* dell'architetto milanese Attilio Marcolli, che non a caso prende parte attiva all'esperienza comasca. "Teoria del campo: corso di educazione alla visione" è il corso che negli stessi anni Marcolli tiene presso l'Istituto tecnico della non lontana Cantù e che sfocerà poi nei due omonimi preziosi volumi.[475] L'architetto aveva individuato quattro campi d'azione nei quali le forme si sviluppano, così come la nostra relazione con esse: il campo geometrico intuitivo, il campo gestaltico, il campo topologico e il campo fenomenologico. Dunque il campo era da lui inteso anche come spazio che interagisce con quanti si trovano in esso e metodo psicologico di analisi dei fenomeni sociali visti nella loro interdipendenza.

E la manifestazione *Campo Urbano*, ispirata da questa concezione di spazio, si pone come uno strumento di indagine della società. Nelle intenzioni dei suoi organizzatori intende infatti essere "un test – scrive Caramel in catalogo – volto a controllare 'in vivo' ipotesi e proposte riguardo alle possibilità e ai modi […] di un concreto rapporto dell'artista con la collettività urbana e gli spazi e le strutture in cui essa quotidianamente vive".[476]

Dunque, com'era accaduto ad Amalfi, agli artisti non viene data alcuna indicazione sulle modalità con cui operare, ma è richiesta esclusivamente la ricerca di una relazione viva con i comaschi e la città stessa. Indubbiamente, come chiarisce lo stesso comunicato, ciò significa per gli artisti porsi quesiti relativi al senso e alla funzione dell'arte nella contemporaneità. Significa, ad esempio, ragionare sui "confini delle loro possibilità di risposta alle necessità della collettività", sulle "scelte opportune ad una presenza non

---

manifestazione. Nel corso della riunione del 2 settembre viene stabilito il giorno in cui si svolgerà l'iniziativa e si pongono le basi per il suo programma. Cfr. AMCO, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969.

[474] Maurizio Calvesi, *Strutture del primario*, in Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, cit., pp. 12-15. Cfr. Paragrafo 2. 3. 1.

[475] Cfr. Attilio Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni, 1971; Attilio Marcolli, *Teoria del campo 2. Corso di metodologia della visione*, Firenze, Sansoni, 1978.

[476] Luciano Caramel, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

marginale o solo decorativa nella società attuale", sulle "opportunità di adottare soluzioni effimere o 'permanenti', radicali o parziali, evasive o riformistiche".[477]

Questo è tutto ciò che *Campo Urbano* è almeno nelle intenzioni. Anche ciò che la manifestazione non è e non vuole essere è chiarito sin dal principio. Non si tratta semplicemente di offrire alla collettività "un environment di larghe proporzioni", cioè semplicemente un'opera "che si estende ad uno spazio più ampio, addirittura urbano"; non si va "'contro' od 'oltre' la pittura e la scultura"; né s'intende "affermare la validità – o l'attualità – di un modo di 'far arte' piuttosto che di un altro, almeno ad un livello solo formale"; e neppure, infine, si mira alla semplice promozione turistica[478], punto, quest'ultimo, prontamente contestato, come si vedrà, da Germano Celant sulle pagine di "Casabella".

Gli artisti, tutti italiani, invitati a compiere "Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana" sono pittori e scultori, ma anche architetti, musicisti e scrittori delle tendenze che vanno dall'Arte povera all'Arte programmata. Essi si avvalgono della collaborazione spontanea di persone amiche non professionalmente dedite ad attività estetiche, ragione dell'esponenziale aumento in corso d'opera degli aderenti a *Campo Urbano*.

L'elenco di artisti di "primo piano" fornito da Caramel in fase progettuale non corrisponde del tutto a quello definitivo. Tra coloro che avrebbero dimostrato grande interesse nei confronti dell'iniziativa, oltre ad alcuni degli effettivi partecipanti, emergono infatti i nomi di Mario Merz, Gino Marotta e Michelangelo Pistoletto, reduci dall'esperienza amalfitana di *Arte povera più azioni povere* e poi inspiegabilmente assenti nella giornata comasca del 21 settembre 1969.[479]

*Campo Urbano* coinvolge i cittadini già dalla mattinata, quando gli artisti giungono, è il caso di dirlo, sul "campo" delle loro azioni.

Fuori programma l'architetto e artista fiorentino Gianni Pettena, giunto a Como insieme all'architetto Ugo La Pietra, allestisce in Piazza del Duomo fili di bucato steso ad asciugare (fig. 109)[480], violando così l'immagine di ufficialità della piazza, con la sua ricchezza

---

[477] *Comunicato stampa*, in *ivi*.

[478] Luciano Caramel, in *ivi*.

[479] I documenti prevedono inoltre la proiezione, poi esclusa, di film sperimentali, attinenti al tema scelto, girati, tra gli altri, da Gianfranco Baruchello, Mario Schifano, Bruno Munari e Tinto Brass. In aggiunta la Galleria La Colonna avrebbe curato, a proprie spese e come appendice alla manifestazione, una serie di mostre storico-didattiche sul tema. Cfr. Dattiloscritti di Luciano Caramel al sindaco Lino Gelpi, 10 giugno e 24 giugno 1969, AMCO, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969 (Appendice, Documento n. 2).

[480] Ugo La Pietra ha recentemente ricordato che, in prossimità della propria partenza per Como, dov'era stato invitato dai curatori per realizzare un lavoro effimero in occasione di *Campo Urbano*, l'amico Gianni

architettonica, e riportando l'attenzione sul rapporto fra il centro storico, luogo statico di ostentazione del potere, e il resto della città, in trasformazione. Nelle parole dell'artista, riportate da Caramel, il contrasto mette infatti in evidenza "la consueta frattura tra lo spazio della repressione, sempre scenografico, aulico e monumentale, e lo spazio dei repressi, che è buco, è dolore, è tana, è sofferenza".[481]

Alle 14.00, orario ufficiale d'inizio dei "lavori", lo scultore Francesco Somaini e l'architetto Ico Parisi presentano in via Pio XI i loro *Contenitori umani*, prototipi di abitazione minimale ed elementi di una ristrutturazione urbanistica (fig. 110). "Essi – spiega Caramel – sono ispirati all'esigenza di dar corpo, anche nelle abitazioni, all'innato bisogno di libertà e fantasia dell'uomo".[482] Somaini e Parisi dichiarano infatti espressamente di proporre i *Contenitori umani* "perché la casa di oggi e di domani sia diversa, perché sia una casa aperta e libera da schemi, perché da questa libertà sorgano nuove e migliori città, perché l'uomo abbia un rapporto nuovo con la sua casa […] ritrovi l'ambiente fantastico […] viva nei suoi sogni".[483]

Da programma segue il Gruppo Art Terminal, composto da Thereza Bento, Carlo Bonfà, Vincenzo Dazzi, Antonio Dias, Renato Maestri, Armando Marrocco, Livio Marzot, Gianni Emilio Simonetti e Tommaso Trini. Essi operano in via Tommaso Grossi sostituendo il cancello dell'orfanotrofio maschile, inteso come simbolo di repressione e segregazione (fig. 111). Per realizzare l'intervento il gruppo entra direttamente e polemicamente in contatto con l'amministrazione comasca, così come Luciano Fabro, che, reduce dall'esperienza amalfitana di *Arte povera più azioni povere*, inoltra al Comune una provocatoria *Domanda di cessione di un terreno nel territorio comunale*. Il terreno, di fatto non concesso, avrebbe dovuto garantirgli uno spazio permanente d'operazione, richiesta dunque in forte contrasto con la dimensione dell'effimero attorno alla quale era stata concepita la manifestazione comasca.

---

Pettena, suo ospite a Milano, si era dimostrato disponibile ad accompagnarlo. Questo il racconto nelle parole di La Pietra: "In quei giorni era ospite a casa mia l'amico Gianni Pettena da Firenze e così, quando al mattino mi apprestai a partire per Como con la mia Wolskwagen, Gianni si offrì di accompagnarmi per aiutarmi (pensavo) a costruire l'istallazione […] Arrivati a Como […] Gianni si guardò attorno e mi chiese se conoscevo qualcuno che abitava a Como: gli indicai la mia amica Silvia Persano che in quel periodo collaborava con me per alcuni lavori. Ci lasciammo, io rimasi per ore a costruire le strutture e rivestirle con i grandi teli di plastica, Gianni andò a casa di Silvia e si fece dare un sacco di indumenti li portò sulla piazza dopodiché, nella confusione generale, iniziò a fissare delle corde che la attraversavano in modo aereo e leggero, alle quali attese tutti i vestiti che si era procurato." Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, cit., pp. 44-45.

[481] Gianni Pettena, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

[482] Luciano Caramel, in *ivi.*

[483] Francesco Somaini, Ico Parisi, in *ivi.*

Dalle 15.30 una serie di interventi si susseguono e si accavallano in Piazza del Duomo, il vero cuore pulsante di *Campo Urbano*.

L'ex pittore nucleare Enrico Baj, con un'operazione intitolata *Segnaletica orizzontale*, dirige l'aeropittore Ermanno Besozzi e i motopittori Inse Bonstrat e Bruno Molli nella messa in scena di un "colpo di Stato" (figg. 112-113). Attraverso l'uso della motopittura, la piazza si trasforma in un'enorme bandiera italiana, mentre i quattro in calzamaglia blu e medaglie al petto lanciano volantini tricolore. L'intervento provocatorio di Baj rientra fra quelli che scatenano le critiche più dure. È infatti interpretato dalla stampa locale come segno di fascismo e attacco al nazionalismo[484], quando invece si tratta, come chiarisce Mulas durante un'intervista per la Radio della Svizzera italiana, di un'operazione ironica e decisamente antifascista.[485]

Memorabile è la performance di Bruno Munari, che visualizza l'aria di Piazza del Duomo invitando la popolazione a piegare e tagliare pezzi di carta e a lanciarli dalla torre del Broletto (fig. 114). In serata lo stesso Munari dal balcone del Broletto proietterà immagini polarizzate su ombrelli bianchi.

L'architetto Mario Di Salvo e l'artista concettuale Carlo Ferrario, con l'installazione *Riflessione* (figg. 116-117), costituita da specchi affiancati lungo la facciata del Duomo, regalano ai cittadini visioni inedite della città e del duomo stesso, conquistando, secondo quanto riporta il quotidiano "La Provincia", i maggiori consensi.[486] Essi, ponendosi come "spettatori-ricercatori" più che come "presentatori" di un'operazione artistica, dichiarano di "operare un calco della realtà in grado di riproporre in termini identici, ma diversamente fruibili, quella dialettica dei rapporti propria della tridimensione, specie in una situazione spaziale cava, che non comprende solo la realtà inerte, ma anche quella vivente, che propone un tipo di rapporto opera-spettatore in termini sostanzialmente originali e che introduce una materia contraddittoriamente sostanziata, reale ma non esistente".[487]

Alle 16.20 Grazia Varisco, membro del milanese Gruppo T, guida i comaschi a infilarsi nella *Dilatazione spazio temporale di un percorso*, ovvero a percorrere la via Cinque

---

[484] Cfr. *Campo urbano: aria di sagra e trovate dada (un po' in ritardo)*, "Corriere della Provincia", Como, 22 settembre 1969; *La festicciola domenicale degli artisti di "Campo urbano"*, "L'Ordine", Como, 23 settembre 1969. Entrambi gli articoli sono ripubblicati in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, fascicolo allegato a "Quadrante Lariano", a. II, n. 11, Como, Cesare Nani, settembre-ottobre 1969

[485] Radio della Svizzera italiana, *Idee e cose del nostro tempo*, trascrizione della trasmissione radiofonica del 26 settembre 1969, pubblicata in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[486] Cesare Rodi, *Sì, hanno suonato l'intera città ma i comaschi sono ora tutti dottori*, "La Provincia", Como, 23 settembre 1969, ripubblicato in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[487] Mario di Salvo, Carlo Ferrario, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

Giornate a zig zag, facendosi largo fra gli scatoloni da essa posti a intralcio del consueto percorso cittadino, per una sua riscoperta creativa (fig. 115).

Poco dopo, lungo via Boldoni, via Bernardino Luini e piazza San Fedele, l'architetto Attilio Marcolli, l'autore della *Teoria del campo*, guida Annarosa Cotta, Giuseppe Giardina, Libico Maraja e Paolo Minoli nel posizionamento di carta crespa colorata sugli ingressi dei negozi del centro cittadino a creare delle nuove insegne tutt'altro che lussuose (fig. 118). L'operazione, come attesta lo stesso Marcolli, si pone contro la "brutalità" del consumo, che non si vuole impedire, ma reinserire "nella relazione più vasta della vita comunitaria, in cui anche il guardare le vetrine e il passeggiare siano espressione di una comunicazione umana e civile". L'architetto intende, insomma, focalizzare l'attenzione sulla progettazione della città come "campo delle relazioni umane".[488] La stessa volontà di recuperare quella che Caramel definisce una "dimensione più umana" della città[489] sarà espressa dall'intervento di Ugo La Pietra, non a caso un altro architetto invitato a Como.

Più tardi Valentina Berardinone inaugura al centro di piazza San Fedele il suo *Antimonumento alla Vittoria*, una provocatoria critica, purtroppo fraintesa, alla violenza e alla guerra, con tanto di vernice rossa e scoppi (fig. 119). L'intervento è realizzato, secondo le parole dell'artista riportate in catalogo, nella certezza che per un artista il senso di operare nella collettività "deve risiedere, soprattutto, nella carica di sollecitazione e di provocazione (come antinomica all'indifferenza) che egli riesce a determinare nell'ambiente dato. Lo scopo è quello di suscitare negli altri il dubbio sui valori codificati, di spezzare l'abitudine a una certa iconografia, generare quindi una situazione di disorientamento e anche di imbarazzo, che è poi l'inizio verso un discorso nuovo. Un approccio di tipo sorprendente può aprire il cammino verso il dilatamento dei confini della realtà. Si sfonda la porta e si entra in un'altra dimensione".[490]

Giulio Paolini, presente l'anno prima ad Amalfi, opera a Como "ad un livello sottilmente mentale"[491], esponendo in via Indipendenza lo striscione *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, frase tratta dall'*Autoritratto* del 1911 del suo grande mentore Giorgio De Chirico.

Secondo il programma, Ugo La Pietra realizza un'installazione dal lungo titolo *Allora copro una strada, ne faccio un'altra, trasformo gli spazi originari, cambio le condizioni di comportamento* (figg. 120-122).

[488] Attilio Marcolli, in *ivi*.
[489] Luciano Caramel, in *ivi*.
[490] Valentina Berardinone, in *ivi*.
[491] Luciano Caramel, in *ivi*.

L'artista, designer e architetto, che in estate aveva partecipato alla Biennale marchigiana *Al di là della pittura* (figg. 79-81), sperimenta a Como un intervento estetico a scala urbana creato in nome del "Sistema disequilibrante" da lui teorizzato nel 1967. Da quasi un decennio l'attività di La Pietra si concentrava sulla chiarificazione e definizione del rapporto uomo-ambiente e sull'analisi dei sistemi strutturali del contesto urbano. Per questa strada era giunto alla formulazione del "Sistema disequilibrante" come mezzo di denuncia delle contraddizioni interne al sistema città. Tale teoria consisteva nell'inserimento di "elementi segnale" verso i quali indirizzare la partecipazione attiva dei cittadini al fine di rompere il processo di uniformità e di pianificazione formale della città. In sostanza il "Sistema disequilibrante" consentiva a La Pietra di sollecitare comportamenti sociali alternativi senza essere coinvolto nella logica del "sistema".[492]

Così a Como l'artista, attraverso quella che definisce un'"opera 'segnale'"[493] utile a far comprendere "l'enorme potenziale dello spazio disponibile"[494], isola il centro di Via Vittorio Emanuele, liberata dal traffico automobilistico ma scaduta a spazio di servizio del sistema commerciale rappresentato dalle vetrine dei negozi: riveste la strada di moquette e crea un tunnel percorribile a sezione triangolare coperto di plastica nera. Passare all'interno di questa struttura significava evitare il bombardamento delle vetrine e della pubblicità della civiltà dei consumi per assumere un comportamento libero, non più uniformato ai segnali urbani.[495]

Via Vittorio Emanuele riacquista dunque una valenza sociale e segnala la necessità di uno spazio collettivo che garantisca un ambito decisionale autonomo all'interno di una città regolata da luoghi asserviti al sistema.[496]

Nel mese di settembre dell'anno successivo La Pietra applicherà il suo "Sistema disequilibrante" al lavoro realizzato a Zafferana Etnea in occasione della manifestazione *Interventi sulla città e sul paesaggio*.[497] Per tutti gli anni Settanta la stessa teoria ispirerà le sue ricerche e i suoi scritti conducendolo persino all'uso di tecnologie comunicative quali la tv a circuito chiuso e le registrazioni.

---

[492] Cfr. Ugo La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Genova, Masnata, 1971; Ugo La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea, 1983, p. 7.

[493] Ugo La Pietra, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

[494] Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, cit., p. 44.

[495] Cfr. Appendice, Intervista a Ugo La Pietra, Milano, 5 marzo 2017.

[496] Cfr. Ugo La Pietra, *La riappropriazione dell'ambiente. Interventi e analisi 1967-1976*, Milano, Edizioni Studioinpiu, 1977, p. 18; Ugo La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea, 1983, p. 82.

[497] Cfr. Capitolo V, paragrafo 5. 1.

Per tornare alle operazioni effimere di *Campo Urbano*, il pittore comasco Enrico Collina, coadiuvato dai fratelli Giuliano Collina e Davide Sprengel-Collina insieme a Giacomo Veri e Arnaldo Zanfrini, lavora invece al chiuso della Galleria La Colonna, dove realizza un ambiente a luce di wood intitolato *Il bianco non è un colore*, una sala dalle pareti completamente bianche e nude, del cui allestimento si occupa Sprengel. Come sottofondo – ha ricordato Giuliano Collina – si sentiva una filastrocca recitata da Giacomo Veri, pseudonimo di Giovanni Fattorini, coinvolto da Enrico, che al tempo lavorava per la Rai.[498] Le pareti dell'ambiente, rivestite di carta sbiancata, sono segno, nelle parole di Caramel, dell'"inconsistente ed eccitata artificiosità cui sembra esser condannato il lavoro dell'artista", dunque di "una chiara autodenuncia di impotenza".[499] Giuliano Collina le lega infatti strettamente al clima artistico di quegli anni, segnato dai "quadri girati" e dalle proteste durante la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano.[500]

Dalle 18.30 l'attenzione torna a concentrarsi sulla Piazza del Duomo, nella quale si assiste alla performance musicale di Giuseppe Chiari, musicista fiorentino legato a Fluxus, e di Franca Sacchi, mezzo-soprano, che, insieme ai cittadini mettono in atto una sorta di concerto, intitolato *Suonano la città*, con oggetti d'uso comune come posate e barattoli e un'arpa gigante realizzata collegando, tramite fili elettrici, la torre del Broletto alla piazza. Nello stesso luogo, ma in serata, Franca Sacchi, con la regia di Paolo Scheggi e l'aiuto di alcune voci recitanti metterà in scena l'azione la *Marcia funebre o della geometria*, "processione di incappucciati con enormi solidi geometrici, mentre si recitavano brani biblici o relativi ai processi alle streghe: una rappresentazione simbolica e 'impegnata', di cui nessuno, forse, ha capito un'acca".[501]

Poco prima, intorno alle 21.30, la Piazza del Duomo è letteralmente bagnata dal *Temporale artificiale* di Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele de Vecchi, membri del Gruppo T, realizzato con l'acqua dei pompieri e le luci e i rumori di apparecchiature elettroniche (fig. 123). Anche se, con ogni probabilità, come scrive Tommaso Trini su "Domus", l'intervento ironizza "sulla stessa tendenza artistica che sogna la spettacolarità e la mimesi del naturale"[502], sono gli stessi operatori a chiarirne la natura. Essi constatano che gli artisti chiamati a lavorare per le collettività urbane si trovano a dover scegliere fra

[498] Da una conversazione di chi scrive con Giuliano Collina, Como, 5 ottobre 2016.

[499] Luciano Caramel, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

[500] Da una conversazione di chi scrive con Giuliano Collina, Como, 5 ottobre 2016.

[501] Manlio Mariani, *Il centro di Como in mano ad artisti d'avanguardia*, "Il Giorno", Milano, 22 settembre 1969, p. 4, ripubblicato in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[502] Tommaso Trini, *"Campo Urbano" a Como*, "Domus", n. 480, Milano, novembre 1969, ripubblicato in *ivi*.

l'affrontare problemi locali in stretto dialogo con le amministrazioni pubbliche o ignorarli. Nonostante le buone volontà iniziali, il gruppo sceglie la seconda possibilità per non rischiare di sfociare "nei limiti di una manifestazione estemporanea, di sagra cittadina": "Ci è parso inevitabile – attestano – che questa bella giornata di festa si concludesse, come è nelle migliori tradizioni, con un temporale, cioè con qualcosa di ovvio, pleonastico, inutile e completamente privo di qualsiasi velleità estetica o contenutistica, alla cui diligente ricostruzione ci siamo impegnati con i mezzi del nostro repertorio abituale, nella speranza, questa volta, di essere riusciti a deludervi".[503]

Anche il lago di Como diventa luogo d'azione. In esso Dadamaino disperde circa mille tavolette di polistirolo ricoperte di vernice fosforescente, dando vita all'affascinante environment dal titolo *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua* (fig. 124). L'intervento intende verificare sia le reazioni allo spettacolo degli spettatori, che, osservando l'acqua illuminata da imprevedibili effetti luminescenti, diventano "i protagonisti dell'immaginazione", sia l'uso effettivo che essi fanno dei suoi elementi costitutivi.[504] Si assiste così ad un'azione collettiva che vede la popolazione appropriarsi delle piastre di polistirolo o lanciarle ludicamente.

La disamina delle operazioni artistiche attuate a Como consente di constatare che nella maggior parte dei casi la concettualità dei lavori mette in evidenza un contrasto con la città storica, che è vissuta come una realtà da trasformare perché sembra non accogliere i bisogni e i desideri della comunità. Si pensi, ad esempio, all'installazione di La Pietra.

È significativo anche il fatto che Piazza del Duomo diventi il palcoscenico privilegiato delle provocazioni artistiche. Essa viene a rappresentare per i comaschi un luogo di festa piuttosto che un centro di potere economico o, soprattutto, politico, quale era stata a lungo, ad esempio, la vicina Piazza del Popolo, sede della Casa del Fascio di Terragni. Nella piazza che ospita l'edificio dell'architettura razionalista fascista non si assiste ad interventi estetici. Sulle ragioni di questa esclusione ha recentemente indagato Romy Golan, a cui Caramel ha dichiarato la mancanza di interesse verso la costruzione di Terragni al tempo di *Campo Urbano*. Come nota Golan, però, lo stesso critico nel 1968 aveva partecipato, insieme a Di Salvo, alla conferenza tenuta a Como su Terragni e la sua eredità architettonica, dove aveva presentato una relazione sull'architetto e gli astrattisti comaschi. Inoltre l'argomento era stato trattato lo stesso anno anche nel contributo di Caramel per il numero speciale del periodico locale "Quadrante Lariano", dedicato a Terragni a al suo

[503] Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele de Vecchi, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.
[504] Dadamaino, in *ivi*.

circolo comasco, con l'immagine della Casa del Fascio in copertina.[505] Si può dunque ipotizzare la volontà da parte degli organizzatori della manifestazione di escludere a priori la piazza per evitare tensioni politiche, considerato il recente clima contestatario e il carattere provocatorio a cui si prestavano le nuove ricerche artistiche, che effettivamente, se si pensa all'azione guidata da Baj, in occasione di *Campo Urbano* furono in qualche caso interpretate come provocazioni politiche di matrice fascista.

A conclusione degli interventi per *Campo Urbano*, fino all'una di notte[506], il pubblico affolla la Sala Sacchi della Camera di Commercio, dove ha luogo il vivace dibattito fra i partecipanti, concepito, con il coordinamento di Caramel, come occasione di chiarimento degli intenti degli artisti e delle reazioni della collettività.

Pietro Baragiola, Presidente della Camera di Commercio, descrive questo momento di confronto come privo di contegno e ricco di volgarità.[507] Esso, come ha rivelato Giuliano Collina, diviene di fatto uno scontro prevalentemente politico fra le posizioni di destra e quelle di sinistra.[508]

È inoltre evidente, a conclusione del "test" prefissato da *Campo Urbano*, una considerevole distanza fra artista e pubblico. Lo storico comasco Alberto Longatti ha infatti rilevato la volontà degli artisti di "stimolare solo dall'esterno, con una punta di snobismo dispregiativo, la partecipazione del pubblico".[509] Questo divario si riflette persino nelle reazioni, più o meno polemiche, della cittadinanza registrate dalla stampa.

La memoria visiva dell'evento ci è invece restituita dalle centinaia di fotografie scattate da Ugo Mulas, che ha fissato con arte l'effimero dell'evento. Giuliano Collina ricorda il fotografo carico di buste piene di rullini da sviluppare, operazione alla quale il Comune non contribuì economicamente.[510] Nell'ottobre del 1969 le fotografie vennero in parte esposte alla Galleria La Colonna, mantenendo, dove possibile, le sequenze originarie per raccontare anche il metodo operativo di Mulas: "egli – spiega Caramel su "NAC" -

---

[505] Cfr. Romy Golan, *Campo Urbano, Como, 1969*, in Eeva-Liisa Pelkonen, Carson Cahn, David Andrew Tasman (a cura di) *Exhibiting Architecture. A Paradox?***,** Yale School of Architecture, 2015, p. 53; *L' eredità di Terragni e l'architettura italiana. 1943-1968* (Atti del Convegno di studi, Como, 14-15 settembre 1968), "L'architettura. Cronache e storia", a. 15, n. 1, Roma, Etas Kompass, maggio 1969, pp. 1-52; Luciano Caramel, *Terragni e gli astrattisti comaschi*, "Quadrante Lariano", n. 5, Como, settembre-ottobre 1968, pp. 43-53.

[506] L'indicazione dell'orario è contenuta nella lettera, datata 22 settembre 1969, del Comandante Pietro Baragiola, presidente della Camera di Commercio, al sindaco Lino Gelpi. Cfr. Lettera dattiloscritta di Pietro Baragiola al sindaco Lino Gelpi, 22 settembre 1969, AMCO, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969.

[507] *Ibidem.*

[508] Da una conversazione di chi scrive con Giuliano Collina, Como, 5 ottobre 2016.

[509] Alberto Longatti, *Le inurbità di Campo Urbano*, in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[510] Da una conversazione di chi scrive con Giuliano Collina, Como, 5 ottobre 2016.

utilizzando il mezzo meccanico nella sua specificità, vuole ottenere delle foto 'vere', non delle 'belle foto'; delle foto-documento, non delle 'foto-d'autore'. La sua è quindi una ricerca di obiettività: che non significa tuttavia casualità".[511] Così facendo Mulas riesce a "fermare" sulla pellicola sia il mescolarsi delle operazioni artistiche sia "il mutare delle risposte del pubblico" di *Campo Urbano*.[512] Catturare il carattere ludico ed effimero delle operazioni comasche rappresenta una sfida diversa rispetto a quella a cui l'aveva sottoposto l'esperienza spoletina di *Sculture nella città*, significa per Mulas inserire nella fotografia, riuscendovi magistralmente, la componente del tempo.

Alcune delle fotografie di Mulas, stampate da negativi in bianco e nero, sono poi state immerse, seguendo le indicazioni di Munari, in una soluzione di blu ceruleo metallico, che le ha rese riflettenti e difficili da leggere, simulando un atto di cancellazione (fig. 113). Così modificate, le immagini sono confluite, insieme a scritti e bozzetti degli artisti, nonché alle dichiarazioni di Caramel, nel catalogo di *Campo Urbano*, che, pubblicato solo nel 1970 a causa di problemi di natura finanziaria sorti con gli enti promotori, fornisce una documentazione complessiva dell'evento.

Ulteriori e preziose testimonianze dell'aria di festa e insieme di polemica respirata a Como nel settembre del 1969, derivano dalla reazione immediata della stampa. Soprattutto quella locale, rappresentata dai quotidiani "Corriere della Provincia", "La Provincia" e "L'Ordine", è dura e superficiale. Lo storico Alberto Longatti, testimone oculare della manifestazione, ha infatti constatato che, nel caso di Como e nei limiti del suo territorio, la critica non si è rivelata affatto costruttiva, sono stati dati "giudizi affrettati, dispettosi, fuorvianti" e sono state scritte "inesattezze". Si è parlato ad esempio di "marchingegni neodadaisti", associando così i tentativi dell'avanguardia contemporanea al "nome sulfureo della corrente-madre di tutte le avanguardie". [513]

"Trovate dada", "dadaismo in ritardo", "dadaismo annacquato" e "dadaistica carnevalata" sono infatti espressioni ricorrenti nella stampa locale.[514]

---

[511] Luciano Caramel, *Como. Galleria La Colonna: U. Mulas*, "NAC", n. 25, Milano, 15 novembre 1969, p. 15.

[512] *Ibidem*.

[513] Alberto Longatti, *Le inurbità di Campo Urbano*, in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[514] Cfr. *Campo urbano: aria di sagra e trovate dada (un po' in ritardo)*, "Corriere della Provincia", Como, 22 settembre 1969; Manlio Mariani, *Il centro di Como in mano ad artisti d'avanguardia*, "Il Giorno", Milano, 22 settembre 1969, p. 4; Cesare Rodi, *Sì, hanno suonato l'intera città ma i comaschi sono ora tutti dottori*, "La Provincia", Como, 23 settembre 1969; *La festicciola domenicale degli artisti di "Campo urbano"*, "L'Ordine", Como, 23 settembre 1969; Nostromo, *Sottocoperta*, "Il Timone", Como-Camerlata, 27 settembre 1969; *Bidonate settembrine a Como*, "Il Timone", Como-Camerlata, 27 settembre 1969. Gli articoli sono ripubblicati in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

Numerose critiche hanno inoltre ricondotto *Campo Urbano* ad un "sagra paesana" e si sono scagliate contro lo sperpero di denaro pubblico, nonostante il contributo stanziato dall'amministrazione comunale per l'evento comasco non sarà mai effettivamente versato.[515]

Le proteste giunte tramite lettere e telegrammi al sindaco Lino Gelpi hanno infine riguardato presunte offese provocate dalla manifestazione nei confronti della memoria dei caduti in guerra, con tutta probabilità in riferimento all'installazione, non compresa, di Valentina Berardinone.[516]

Le recensioni si fanno più positive fuori dal territorio comasco. In area milanese e svizzera, infatti, si apprezza il coraggio di *Campo Urbano* e la sua "apertura sociale".[517] Fra gli altri, Francesco Vincitorio, sulla rivista milanese "NAC", di cui è fondatore e direttore, loda la manifestazione comasca reputandola un utile momento di riflessione[518], mentre su "D'Ars Agency", altra rivista milanese, se ne apprezza la "dialettica di proposte e soluzioni".[519]

Per ovvie ragioni appaiono chiaramente più moderate e criticamente ragionate le recensioni di chi ha vissuto attivamente la manifestazione comasca come organizzatore o artista.

Ad esempio, l'astrattista comasco Mario Radice, presidente dell'Associazione Belle Arti della Provincia di Como, ente patrocinatore di *Campo Urbano,* si dilunga nella rievocazione degli "sputi" alle opere d'arte moderna, prevalentemente astratta, esposte a Villa Olmo nel 1936 e nel 1937, per dimostrare come di fronte alle novità le reazioni negative della critica siano quasi fisiologiche. Nonostante "qualche errore", sul cui merito non entra, a suo parere gli interventi di *Campo Urbano* non vanno condannati

---

[515] Cfr. *Campo urbano: aria di sagra e trovate dada (un po' in ritardo)*, "Corriere della Provincia", Como, 22 settembre 1969; Cesare Rodi, *Sì, hanno suonato l'intera città ma i comaschi sono ora tutti dottori*, "La Provincia", Como, 23 settembre 1969; L'ingenuo, *Tasse*, in "L'Ordine", Como, 27 settembre 1969.

[516] Cfr. Lettera dattiloscritta del Dott. Rag. Armando Caruso al sindaco Lino Gelpi, 23 settembre 1969, AMCO, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969 (Appendice, Documento n. 3); Telegramma di Giovanni Bulgheroni, presidente della Federazione Provinciale del Nastro Azzurro, al sindaco Lino Gelpi, 4 ottobre 1969, AMCO, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969 (Appendice, Documento n. 4); *La deplorazione del Nastro Azzurro per "Campo Urbano"*, "Il Corriere della Provincia", Como, 6 ottobre 1969, ripubblicato in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[517] Cfr. Antonio Scialoja, P*er un giorno la città ne ha viste di tutti i colori*, "La Notte", Milano, 23 settembre 1969, ripubblicato in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione,* cit.; Radio della Svizzera italiana, *Idee e cose del nostro tempo,* trascrizione della trasmissione radiofonica del 26 settembre 1969, pubblicata in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[518] Francesco Vincitorio, *A Como. Campo urbano*, "NAC", n. 23, Milano, 15 ottobre 1969, p. 6.

[519] Gabriele Malni, *Campo urbano a Como*, "D'Ars Agency", Milano, n. 46, agosto-settembre 1969, ripubblicato in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

indiscriminatamente, sarà il tempo a garantire un discorso critico più obiettivo come nel caso delle citate mostre degli anni Trenta.[520]

Dal canto suo Tommaso Trini, da critico e artista che prende parte attiva agli eventi, non si limita a descriverli, ma interviene su "Domus" attestando, sulla stessa linea di Longatti, che l'esperienza comasca ha confermato un dato importante: per gli artisti la collettività rimane ancora "un'entità astratta", a tal punto da rendere nullo qualsiasi tentativo di modifica urbana e sociale.[521]

Fra gli "addetti ai lavori", chi si scaglia violentemente contro *Campo Urbano* e i suoi organizzatori è Germano Celant, invitato ufficialmente a Como per l'occasione. Il critico contesta principalmente il carattere turistico della manifestazione. Nonostante avesse curato solo l'anno prima la rassegna amalfitana, egli scrive dispregiativamente sulle pagine di "Casabella" che *Campo Urbano* rientra fra quelle "manifestazioni artistico-balneari e turistico-culturali" la cui funzione finisce con l'equivalere a quella "delle corse ai sacchi o della festa delle caldarroste".[522] Precisa inoltre che tali iniziative, che nel 1969 appaiono sensibilmente aumentate quasi "come reazione orgiastica alla contrazione del 1968"[523], necessitano d'ingenti finanziamenti e si risolvono per il pubblico in imposizioni culturali non capite. Per evitare allora che la pratica artistica rimanga un fenomeno isolato, Celant conclude l'articolo proponendo l'attuazione di una politica culturale di "decentramento effettivo della divulgazione dei fatti d'arte" e di promozione di iniziative didattiche potenziando gli spazi espositivi.[524]

Caramel controbatte alle accuse sullo stesso catalogo della manifestazione, spiegando che, oltre ad essere nata "con motivazioni per nulla compromesse con obiettivi di promozione turistica", *Campo Urbano* non è stata posta in essere per iniziativa dei vari enti locali, anzi è stata da essi inizialmente appoggiata "grazie alle pressanti sollecitazioni di autorevoli amici e talvolta anche di rappresentanti degli stessi". Tuttavia, in seguito alle proteste di alcuni cittadini e soprattutto a causa dell'"accesa violenza" della stampa locale contro la manifestazione e gli stessi organizzatori, lo sdegno e il disinteresse delle istituzioni hanno

---

[520] Mario Radice, bozza d'articolo, 10 dicembre 1969, Archivio della Pinacoteca Civica di Como, Fondo Mario Radice, serie 3, cart. 57, fasc. 17.

[521] Tommaso Trini, *"Campo Urbano" a Como*, "Domus", n. 480, Milano, novembre 1969, ripubblicato in AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, cit.

[522] Germano Celant, *Arte turistica*, "Casabella", a. XXIII, n. 342, Milano, novembre 1969, pp. 7-8.

[523] *Ibidem.* Oltre *Campo Urbano* Celant cita *Al di là della pittura* (San Benedetto del Tronto), *Nuovi materiali nuove tecniche* (Carole), il *Premio Michetti* (Francavilla a mare) e la *Biennale del metallo* di Gubbio.

[524] *Ibidem.*

poi avuto la meglio, con la conseguenza del mancato appoggio finanziario promesso.[525] Ulteriore beffa è rappresentata dal rifiuto da parte della Camera di Commercio di consegnare il testo registrato del dibattito conclusivo, rifiuto falsamente motivato da problemi tecnici che avrebbero danneggiato le apparecchiature.[526]

Occorre precisare che, se da una parte Caramel denuncia l'assenza di un confronto costruttivo dell'amministrazione cittadina sia con gli organizzatori che con gli artisti, dall'altra sottolinea la relazione volutamente mancata, come in un "dialogo fra sordi", fra quasi tutti gli artisti, ad eccezione del Gruppo Art Terminal e di Luciano Fabro, e l'amministrazione stessa.[527]

La maggior parte di essi aveva infatti scelto di intervenire in una dimensione antropologica e sociale, più che architettonica e urbanistica, per suggerire una vita sociale alternativa.

In qualche modo quella verifica del rapporto arte-società, che è l'obiettivo principe di *Campo Urbano,* conduce alla consapevolezza della debolezza della pratica artistica nell'operare nel sociale e nella città rispetto all'azione politica.

Sicuramente l'iniziativa comasca aveva consentito di respirare un'atmosfera non abituale, che, nel bene o nel male, aveva provocato la reazione della collettività, ma in fondo, come notano sia Caramel che Trini[528], le operazioni artistiche erano rimaste effimere, avevano rinunciato ad un intervento trasformativo della città, relegando il centro storico al ruolo di un fondale neutro, "equivalente a un museo o a una galleria".[529]

In un momento storico in cui "il gesto dell'artista acquista rilevanza solo se al suo fare corrisponde un riconoscimento da parte dello spettatore", anche Lea Vergine constata il fallimento dell'esperienza comasca, nella quale "alla carica ludica dell'avvenimento estetico collettivo non fa riscontro l'azione caricata di peso e di un'incidenza sociale". Dunque "l'arte rimane 'artistica' e non si fa 'di tutti'." E ciò si verifica anche a causa di quello che ella definisce "il naufragio nel rito", per il quale "la gente guarda, interviene fisicamente, e si sente, per il solo fatto di aver preso parte alla cosa, piena di intelligenza (come quando va a teatro), di virtù (come quando va in chiesa) e di contestazione (come quando prende la tessera del partito)".[530]

---

[525] Luciano Caramel, in Luciano Caramel, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

[526] *Ibidem.*

[527] *Ibidem.*

[528] Tommaso Trini, *"Campo Urbano" a Como*, "Domus", n. 480, Milano, novembre 1969.

[529] Luciano Caramel, in Luciano Caramel, in Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cit.

[530] Lea Vergine, *L'equivoco dell'arte nelle strade*, "Almanacco Bompiani", Milano 1969, ripubblicato in Id. *L'arte in gioco*, Milano, Garzanti, 1988, p. 393.

Si avverte insomma, ancora una volta, l'esigenza di una riforma delle politiche culturali, già dimostrata dalle contestazioni sessantottine che avevano investito la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano.

Tuttavia qualche anno fa Caramel ha descritto *Campo Urbano* come "uno dei primi e rari episodi che aprirono in Italia quella che oggi viene chiamata 'arte pubblica'".[531]

Per concludere, *Campo Urbano,* pur muovendosi nella direzione di apertura della città e del centro storico alle tendenze più aggiornate dell'arte contemporanea, si allontana profondamente dalla natura di manifestazioni quali la spoletina *Sculture nella città,* basate su un mero e studiato bilanciamento di valori estetici. L'assumere connotazioni di protesta sociale e politica, rende l'esperienza comasca piena espressione del mutato clima sociale, culturale ed artistico.

[531] Luciano Caramel, *Campo Urbano*, in Silvia Bignami, Alessandra Pioselli (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano. 1968-1976*, cit.

# CAPITOLO III

# L'ARTE NEL SOCIALE

## 3. 1. Per un'arte partecipata

Se già nel corso degli anni Sessanta le esperienze artistiche si orientano fuori dagli spazi ufficializzati di fruizione, nel decennio successivo questa tendenza permane, facendosi anzi più costante.

La proliferazione di questo tipo di esperienze è una conseguenza del decentramento amministrativo, che, a partire dall'istituzione delle Regioni nel 1970, potenzia le politiche locali in ambito culturale. Gli enti locali si fanno allora con sempre maggiore frequenza promotori di manifestazioni culturali e di mostre, soprattutto di scultura, nei centri storici. D'altro canto negli scultori, come nota Crispolti, matura sempre più la coscienza che "il traguardo più alto" dell'operare sia "la dimensione urbana", che insomma quello urbano sia "il destino più alto della scultura".[532]

Tuttavia in Italia si riscontrano un generale ritardo nella gestione del patrimonio culturale e la mancanza, ad esso connessa, di programmi sistematici di intervento nello spazio pubblico, presenti invece già dalla fine degli anni Sessanta in paesi come gli Stati Uniti, la Gran Bretagna, la Francia e la Germania.[533]

L'invasione dello spazio urbano non è però operata solo dalla scultura. Si riversa nella città anche un'arte che sconfina in modalità espressive altre – quali la performance, la musica, le affissioni pubbliche – e che tende ad assumere una vocazione sociale e politica.

Questo tipo di produzione è lo specchio del clima socio-politico degli anni Settanta, che ha ereditato le contestazioni del 1968 ed appare contraddistinto sia da una partecipazione

[532] Enrico Crispolti, *Destino urbano della scultura*, "La Nuova Città", serie 8, n. 2-3, Firenze, Edizioni Polistampa, luglio-dicembre 2001, p. 61.

[533] Negli Stati Uniti dal 1967, anno della commissione ad Alexander Calder de *La Grande Vitesse*, il National Endowment for the Arts sostiene l'arte pubblica attraverso il programma statale *Art in Public Places Program*. In Francia si opera in questa direzione a partire dalla prima metà degli anni Settanta con la costruzione delle Ville Nouvelles alle porte di Parigi. Segue la Gran Bretagna, dove nel 1978 l'Art Council istituisce il primo programma governativo d'arte pubblica. In Germania la città di Brema promuove nel 1973 il primo programma d'arte pubblica e nel 1977 a Münster si tiene la prima edizione dello *Skulptur Projekte*.

decisionale proveniente dal basso che dal decentramento culturale oltre che amministrativo.
Lo stesso concetto di artista viene infatti ampliato a quello di "operatore culturale ed estetico", che, consapevole delle possibilità comunicative dell'arte, si muove nel sociale in una prospettiva partecipativa, ponendosi in una condizione di ascolto delle necessità e delle problematiche collettive per incidere nella realtà e nella storia.
Tale apertura all'ambiente sociale si declina in diverse modalità, che nel 1976 vengono documentate dalla Biennale di Venezia nella sezione italiana a cura di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada.[534]

## 3. 2. *Volterra 73*

### 3. 2. 1. I precedenti

Volterra, città etrusca, romana e soprattutto medievale, le cui antiche mura racchiudono il centro storico, per ben tre mesi, dal 15 luglio al 15 settembre 1973, ospita la rassegna che da essa prende il nome *Volterra 73*, con sottotitolo *Sculture, ambientazioni, visualizzazione, progettazione per l'alabastro*.
La manifestazione, promossa dal critico Enrico Crispolti e dall'artista Mino Trafeli, assume come precedente teorico il testo *Urgenza nella città*, scritto a quattro mani da Crispolti e dallo scultore Francesco Somaini e pubblicato nel 1972 per l'editore Mazzotta. Affrontando la problematica degli interventi plastici a scala urbana, il volume – con proposte di intervento dell'artista e testi del critico – esprime le inquietudini e le nuove esigenze di tutta una generazione di scultori che intende superare il concetto di campo neutro per l'ideazione delle proprie opere e mirare a un dialogo partecipativo, con la piena consapevolezza delle responsabilità operative che questa scelta comporta nella realtà urbana ambientale, monumentale, sociale, economica e politica.[535]
Le esperienze a grande scala compiute con i monumenti realizzati tra il 1958 e il 1972 in Italia e negli Stati Uniti avevano infatti consentito a Somaini di vivere "il rapporto operativo tra scultura e architettura", un rapporto "che investe una problematica sociale e

[534] Cfr. Paragrafo 3. 4.
[535] Cfr. Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1972.

politica nella sua localizzazione più vera: la progettazione per la città e i suoi spazi pubblici".[536]

Egli aveva così maturato la convinzione che la scultura dovesse svolgere un ruolo di riqualificazione del tessuto architettonico urbano.

Come evidenzia Crispolti, lo scultore, che aveva preso parte anche all'esperienza di *Campo Urbano*, reclamava dunque con grande urgenza una "dimensione sociale, urbana della scultura", con un "preciso ruolo contestatario, monitorio, provocatorio".[537] Tale "realismo operativo" di Somaini andava quindi a contrapporsi, nelle parole del critico, alla "città frontale" teorizzata da Pietro Consagra, pura "astrazione urbanistica".[538]

Il 1972 è anche l'anno in cui Crispolti cura, in estate, la personale *Sculture in città* di Mauro Staccioli, artista originario di Volterra, città scelta, non a caso, come sede della mostra.[539] Per Staccioli, che andava elaborando i propri lavori come elemento di contestazione, quindi dissonanti rispetto al contesto, la personale volterrana, che è la sua prima occasione espositiva in uno spazio urbano storico, viene a rappresentare l'occasione per sviluppare una nuova concezione di scultura, in stretto dialogo con il luogo per il quale è realizzata. Colloca così nella Piazza dei Priori, in pieno centro storico[540], elementi aggressivi in ferro, strutture "offensivo-difensive" appositamente progettate in dialogo con l'architettura grazie a una serie di rimandi formali, ma al tempo stesso barriere, simboli dello sradicamento culturale dell'Italia rispetto al suo passato storico e rurale, quindi tentativi di confronto con la dimensione culturale del luogo (figg. 125-129).

Per la relazione stabilita sia col contesto storico che con la locale realtà sociale ed economica, il provocatorio intervento di Staccioli può essere considerato un altro importante antecedente di *Volterra 73*.[541]

Ancora nel 1972 il medesimo interesse per il destino ambientale e urbanistico della scultura è testimoniato dal tentativo, compiuto nell'ambito della 36. Biennale di Venezia, di collocazione delle sculture nel centro cittadino, riprendendo l'esperienza spoletina del 1962 sia nel titolo della mostra, *Sculture nella città*, sia nella presenza, tra gli invitati, tutti

---

[536] Francesco Somaini, in *Intervista su "Volterra '73", interventi nella città*, "Le Arti", Milano, novembre-dicembre 1973.

[537] Enrico Crispolti, in Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, cit., pp. 1-2.

[538] *Ivi*, p. 107.

[539] Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune di Volterra ; Milano, Galleria Toninelli, 1972.

[540] In quest'occasione le sculture di Staccioli vengono poste anche a Piazza San Giovanni, a Porta dell'Arco e alle Balze. Cfr. Enrico Crispolti, *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune; Milano, Galleria Toninelli, 1972.

[541] Cfr. Appendice, Intervista a Sergio Borghesi, Volterra, 3 maggio 2017.

stranieri, di Etienne-Martin, Alicia Penalba e Beverly Pepper, che avevano esposto a Spoleto.[542]

Ulteriore precedente di *Volterra 73* è, infine, il lavoro plastico svolto in quegli anni dal promotore, insieme a Crispolti, della mostra volterrana, lo scultore Mino Trafeli, anch'egli, come Staccioli, nato a Volterra. L'occasione di incontro fra i due è rappresentata dalla personale romana di Trafeli del 1973 presso la Galleria Schneider, per la quale Crispolti stava redigendo il testo in catalogo.[543]

L'artista aveva superato la matericità dell'Informale con la quale si era espresso alla Biennale del 1964 per proporre tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta oggetti d'uso quotidiano sottoposti ad inquietanti trasformazioni e determinanti un "campo spaziale".[544]

Con *Volterra 73* artista e critico tentano l'impresa di sperimentare la tenuta della scultura nello spazio urbano secondo un approccio non esclusivamente estetico.

Considerate le esperienze fin qui illustrate, non è un caso che fra gli artisti invitati alla manifestazione toscana figurino sia Somaini che Staccioli.

### 3. 2. 2. La mostra

*Volterra 73* non ha un vero e proprio curatore, in quanto risulta semplicemente coordinata da Crispolti, con l'ausilio di Trafeli, e poi autogestita da enti locali, cittadini, studenti e insegnanti.

Essa gode inoltre del sostegno del Comune, retto da un'amministrazione democratica e antifascista, e coinvolge strutture sociali quali l'Ospedale psichiatrico, l'industria dell'alabastro, il settore agricolo, il Carcere Giudiziario, l'Istituto d'Arte di Volterra e l'Accademia di Belle Arti di Roma.

Come dichiara Crispolti, la riuscita dell'iniziativa, dal carattere democratico e autonomo sia nell'impostazione che nella gestione, si deve in gran parte proprio alla collaborazione delle strutture comunali, che si inquadrano in una regione governata anch'essa dalla sinistra e sono impegnate a livello di azione culturale.[545]

---

[542] Cfr. *36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno-1 ottobre 1972), Venezia, La Biennale di Venezia, 1972.

[543] Cfr. Enrico Crispolti, *Mino Trafeli. Sculture 1968-1973*, Assisi; Roma, Carucci, 1973.

[544] *Ibidem.*

[545] Enrico Crispolti, *Introduzione*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15

Nel giornale murale affisso dal P.C.I. il giorno dell'inaugurazione della mostra si legge infatti: "'Volterra 73' introduce nella nostra città argomenti di estrema attualità e interesse che si saldano alla tradizione culturale di cui le forze democratiche, impegnate nella battaglia per la libertà e per il rinnovamento sociale e civile, si sono sempre fatte portatrici".[546]

Dal canto suo il sindaco Mario Giustarini garantisce il proprio sostegno all'iniziativa perché convinto che essa possa "provocare un impatto per rompere un cerchio annoso di chiusura culturale, tipico di un centro storico come Volterra".[547]

Nelle parole di Crispolti, *Volterra 73* non rappresenta esclusivamente "una mostra di scultura all'aperto, nella città, come non è la scelta della città quale 'campo' di un effimero *happening*"[548], è bensì qualcosa di diverso sia dallo sfruttamento ornamentale di opere d'arte non sempre concepite per lo spazio urbano – aspetto che, secondo il critico, aveva caratterizzato l'esperienza spoletina del 1962 e che, come si vedrà, connoterà le successive mostre di Pesaro, Parma, Rimini e Gubbio – sia dagli eventi animatorio-partecipativi, troppo effimeri per incidere sul territorio, com'era avvenuto per la manifestazione comasca del 1969 e per il Festival del Nouveau Réalisme immaginato da Restany a Milano nel 1970.[549] Si tratta insomma di realizzare interventi che, anche se temporanei, evitino l'estemporaneità dell'happening, fungendo piuttosto da proposte permanenti nel tempo, oltre la durata della manifestazione.

Lontana dall'essere concepita come un'operazione colonialistica, *Volterra 73* vuole dunque essere un momento di verifica dell'incontro tra l'arte, un centro storico con delle specifiche problematicità e la sua componente sociale.

Nata infatti come mostra di sculture contemporanee nella città, la manifestazione si trasforma rapidamente in una serie di interventi artistici nel contesto urbano con risvolti di coinvolgimento pubblico attraverso tutti i possibili mezzi espressivi: ambientazioni plastiche, arredi urbani, videotape, sculture, affissioni murali, indagini sociologiche, azioni collettive.

---

settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974; Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, Bari, De Donato, 1977, p.52.

[546] *Dichiarazioni di partiti politici*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[547] Mario Giustarini, in *ivi*.

[548] Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., p.49; Enrico Crispolti, *Volterra 73*, "Gala", Milano, ottobre-novembre 1973, p. 40.

[549] Enrico Crispolti, *Introduzione*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

Rispetto alle esperienze di Spoleto e di Como, prima e durante la manifestazione gli artisti sono invitati a discutere sul luogo d'intervento e sul senso delle loro oper-azioni nel corso di dibattiti pubblici, ai quali presenziano le istituzioni e una, seppur piccola, parte della popolazione locale.

In merito al coinvolgimento a carattere informativo della cittadinanza è interessante la riunione prevista per il 27 giugno presso l'oratorio cinquecentesco di San Dalmazio perché esplicitamente finalizzata all'illustrazione pubblica degli obiettivi di *Volterra 73* e contemporaneamente a porre il pubblico a diretto contatto con le testimonianze artistiche della struttura storica. Si legge infatti su "La Nazione" che Mino Trafeli chiarirà il carattere e gli aspetti più significativi dell'evento, che sarà distribuito ai presenti del materiale informativo e "sarà un'occasione per godere, anche nella piccola chiesa sempre chiusa dell'antico convento, la bella *Deposizione* del Rossetti e gli altri dipinti del Nadini, del Piazza e di altri minori".[550]

Tornando nello specifico dei dibattiti pubblici, successivamente confluiti nel catalogo uscito a manifestazione conclusa[551], essi mettono in campo diverse attualissime questioni di carattere socio-economico. Toccano innanzi tutto il tema del destino del centro storico volterrano, per riguardare anche le modalità con le quali instaurare un rapporto corretto con la cittadinanza – individuate nell'uso di strumenti informativi, tra cui quelli audiovisivi – la realtà dell'agricoltura, lo sviluppo del comparto dell'alabastro, i destini dell'Ospedale psichiatrico negli anni precedenti la legge di riforma Basaglia del 1978 e le sorti dell'Istituto penitenziario.[552]

Gli argomenti a cui è dato più ampio spazio sono relativi al ruolo di ripresa che gli interventi artistici possono esercitare inserendosi sia nel centro storico cittadino, colpito, come altri in Italia, dallo spopolamento e dalla museificazione, sia nell'ambito artigianale legato alla lavorazione dell'alabastro, che si trova in piena fase di trasformazione verso una produzione di tipo industriale.[553]

---

[550] *Riunione pubblica sugli scopi di 'Volterra '73'*, "La Nazione", 24 giugno 1973.

[551] Dall'inaugurazione di *Volterra 73* circola un catalogo provvisorio, poi confluito in quello definitivo, contenente un'introduzione di Crispolti e le dichiarazioni degli artisti relative ai singoli interventi. Il catalogo definitivo viene pubblicato dal Centro Di di Firenze a conclusione della manifestazione, nel 1974, per rispondere all'esigenza di documentarne tutti gli aspetti, compresi i più problematici. Contiene infatti i documenti sulla preparazione e lo svolgimento della manifestazione, tra i quali la trascrizione dei dibattiti che hanno preceduto e accompagnato l'evento e una bibliografia che include alcuni estratti della rassegna stampa. Vi confluisce inoltre la documentazione fotografica di Enrico Cattaneo.

[552] Cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[553] Cfr. Appendice, Intervista a Sergio Borghesi, Volterra, 3 maggio 2017.

Già nel mese di marzo il documento di indizione del dibattito registra la presa di coscienza che l'inserimento di sculture nel centro storico volterrano può contribuire, "con la spinta culturale che ne deriva", alla sua rivitalizzazione, "immaginando gli interventi degli scultori come se dovessero rimanere (anche se di fatto non potrà esserlo)". Si attesta inoltre che l'incontro con il pubblico ed i problemi locali può rappresentare per gli stessi artisti un momento di verifica del proprio lavoro e un'occasione per rivendicare "un uso attivo di partecipazione professionale nell'ambito operativo di soluzioni urbanistiche".[554]

Ma artisti come Alik Cavaliere e Francesco Somaini, entrambi invitati a partecipare alla manifestazione, espongono sin dalle fasi progettuali dell'evento le loro perplessità riguardanti la difficoltà di entrare nel poco tempo a loro disposizione nel vivo delle problematiche specifiche del luogo, in un rapporto col contesto che Cavaliere definisce "urbanistico".[555] Ciò rischierebbe facilmente di portare alla realizzazione di una relazione esclusivamente estetica fra scultura e centro storico.

Somaini, reduce dall'esperienza comasca di *Campo Urbano* e dall'esposizione più recente delle sue opere nel centro storico di Bergamo, dichiara allora che l'unico intervento possibile per sottrarre il centro storico di Volterra al rischio di trasformarsi in un museo per il consumo turistico risiede nell'inserimento della scultura moderna. Si eviterebbe così "una di quelle tristi messe in scena che oggi sempre più spesso si usano in Italia: una di quelle riduzioni in pristino troppo 'efficienti' che esasperano la univocità stilistica di un quartiere al punto da minarne la credibilità e la abitabilità. Una immagine urbana emergente dalla inequivocabile modernità potrebbe riaffermare con la sua presenza visiva il diritto di una strada, di un quartiere alla sua 'contemporaneità'".[556]

Tuttavia, secondo lo stesso artista, resta il problema della provvisorietà dell'operazione, dal momento che "solo un inserimento con le caratteristiche e le intenzioni della permanenza potrebbe essere un valido antidoto al dilagare del 'museo'".[557]

Al contrario Nicola Carrino, anch'egli impegnato nella progettazione di un suo lavoro per Volterra, sostiene che il problema del centro storico può essere affrontato solo attraverso un intervento temporaneo, che incida nel momento stesso in cui è prodotto e produca idee nuove, evitando la mera prevaricazione dello spazio storico.[558]

---

[554] *Documento indizione dibattito*, 24 marzo 1973, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[555] Alik Cavaliere, in *Dibattito operatori*, Volterra, Sala del Consiglio Comunale, 24 marzo 1973, in *ivi.*

[556] Francesco Somaini, in *ivi*.

[557] *Ibidem.*

[558] Nicola Carrino, in *ivi*.

E in effetti l'esperienza di *Volterra 73* si svolgerà nell'arco di tre mesi, sebbene Crispolti usi l'espressione "intervento stabile", da intendersi però come la volontà di evitare il carattere troppo estemporaneo dell'happening.[559]

Se tutti gli artisti che accolgono l'invito a partecipare alla manifestazione si trovano a confrontarsi con le testimonianze storiche della cittadina toscana, alcuni di essi si misurano contemporaneamente anche con i problemi relativi all'artigianato dell'alabastro, materiale a cui è legata la tradizione volterrana sin dai tempi degli Etruschi. Questo settore, nel suo trasformarsi verso una produzione sempre più industriale, ha condotto gli alabastrai, diventati semplici esecutori, all'atrofia delle possibilità creative e ha provocato di conseguenza una diminuzione della manodopera.

Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Forges Davanzati, Corinna Morandi e il Gruppo Internodieci di Firenze – costituito da Carlo Bimbi, Gianni Ferrara e Nilo Gioacchini – decidono così di compiere, coadiuvati dagli studenti dell'Istituto d'Arte di Volterra e insieme al comparto dei lavoratori dell'alabastro, un'operazione indirizzata a un recupero delle capacità creative artigianali e ad un miglioramento del livello qualitativo, "sia nell'ambito dei metodi di progettazione – come spiega Boriani durante un dibattito pubblico sull'argomento – che in quello della qualità estetica e quindi del valore sul mercato del prodotto".[560]

Il lavoro consisterà in una progettazione oggettuale a livello di design che propone, più che oggetti d'arte, prototipi di oggetti commerciali di alto livello realizzati intervenendo con semplici strumenti sui volumi geometrici dei semilavorati industriali.

Queste nuove ipotesi per l'artigianato locale, insieme a una sezione storica dedicata alla lavorazione dell'alabastro, verranno presentate in occasione della mostra *Progettazione per l'alabastro*, prevista nel quadro delle attività di *Volterra 73* e inaugurata il 18 agosto nella Torre Minucci.

Gli stessi Boriani, De Vecchi, Davanzati e Morandi progetteranno il loro intervento urbano per Volterra in alabastro (fig. 145), materiale utilizzato anche da altri artisti invitati ad esporre, quali Fabio De Sanctis (fig. 139), Hidetoshi Nagasawa, Joaquin Roca-Rey, Ugo Nespolo ed Ennio Tamburi.

---

[559] Enrico Crispolti, in *ivi*.

[560] Davide Boriani, in *Dibattito alabastrai-designers*, Volterra, Sala del Consiglio Comunale, 24 febbraio 1973, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

La situazione dell'alabastro viene inoltre documentata dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma con l'ausilio di un'equipe composta da Giancarlo Cutilli, Roberta Filippi, Virgilio Magnolo e Renato Petrucci.[561]

Gli artisti che operano a favore dell'industria alabastrina vanno sicuramente inseriti fra coloro che nell'ambito della manifestazione, come scrive Crispolti in catalogo, ritengono possibile un'"utilità sociale di sollecitazione culturale e quindi in senso lato politica attraverso l'intervento stesso, sia monumentale, sia di azione o indagine strutturale"[562]. Parallelamente a Volterra si riscontra l'atteggiamento opposto, quello degli operatori che reputano impossibile il "rapporto sociale attraverso l'intervento ambientale-momumentale"[563].

Si giunge quindi ad una varietà di soluzioni operative: "oggetti plastici trasportati e collocati (la soluzione più negativa, e meno rispondente al senso della manifestazione); interventi plastici studiati e ambientati (sculture); azioni effimere o altri interventi progettati e condotti in rapporto ambientale (visualizzazioni plastiche); interventi in rapporto con le strutture cittadine (altre visualizzazioni, azioni collettive, inchieste, ecc.); attività in rapporto con l'industria cittadina dell'alabastro".[564]

Nella maggior parte dei casi gli artisti si concentrano sul segno che l'opera deve assumere nei confronti dell'ambiente urbano e sociale, pur andando in qualche occasione a discapito dei valori estetici. Gli interventi, inoltre, sono prevalentemente scultorei, sia figurativi che astratti, e vengono dislocati su tutta la città, negli spazi interni del Palazzo dei Priori e dell'Ospedale psichiatrico e soprattutto in quelli esterni che a partire dal centro storico giungono sino alle Balze.

Il Palazzo dei Priori, in pieno centro, può essere considerato il punto di partenza della mostra in quanto sede delle retrospettive di due protagonisti della storia della scultura contemporanea, una su Lucio Fontana, focalizzata sui rapporti ambientali e architettonici dell'artista spaziale[565], l'altra su Mino Rosso, ritenuta la prima cospicua esposizione italiana sul maggiore scultore della seconda generazione futurista.

---

[561] La stessa equipe documenta, attraverso fotografie, registrazioni ed interviste, le fasi dell'allestimento, dell'inaugurazione e dello svolgimento della mostra volterrana.

[562] Enrico Crispolti, *Introduzione,* Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[563] *Ibidem*.

[564] Enrico Crispolti, *Introduzione*, Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.; Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., p.54.

[565] Sono infatti documentati episodi come il neon del 1951 per la Triennale di Milano, il soffitto al neon della mostra *Italia '61* e i progetti per il monumento alla Resistenza nella città di Cuneo.

Nell'atrio del palazzo tre schermi teletrasmettono a circuito chiuso sia le riprese realizzate da Gianni Baratto negli studi di alcuni artisti tra Roma e Milano e a Volterra durante la manifestazione[566] sia l'indagine socioeconomica svolta dallo stesso Baratto in collaborazione con Claudio Cavalli e Marco Poma.

L'utilizzo dei mezzi audiovisivi per documentare il lavoro degli artisti e il carattere della manifestazione viene così a rappresentare nell'ambito dell'intero evento un importante momento di mediazione informativa, funzionale alla creazione di un inedito rapporto con la cittadinanza, che viene sensibilizzata sui problemi sociali riguardanti l'alabastro, l'agricoltura, l'Istituto penitenziario e l'Ospedale psichiatrico.

A partire dal 18 agosto, giorno dell'inaugurazione della mostra dedicata alla *Progettazione per l'alabastro*, una sala dello stesso Palazzo dei Priori diviene sede di un ulteriore momento di documentazione, rappresentato dall'esposizione del servizio fotografico di Enrico Cattaneo, poi confluito nel catalogo definitivo, sugli interventi di *Volterra 73*.

Appena fuori il Palazzo dei Priori, escludendo programmaticamente la volontà di imporre una linea di tendenza, sono visibili i lavori dei veri protagonisti di *Volterra* 73, cioè della nuova generazione di scultori e operatori oggettuali e visivi attivi in Italia. Alcune installazioni sono *site-specific*, altre prevedono l'utilizzo di opere già esistenti, ma con effetti di forte suggestione.[567] Il nucleo più consistente di lavori si trova in pieno centro storico, tra Piazza dei Priori e Piazza San Giovanni.

A Palazzo dei Priori sono esposte le sculture di Giuliano Vangi, quelle totemiche di Roca Rey e un'ambientazione di Loreno Sguanci. Vi è inoltre allestita una personale di opere recenti di Mino Trafeli, che presenta oggetti realizzati con materiali industriali e artigianali, quali plastica, cuoio e alabastro. Vi è ad esempio un piatto in alabastro cucito con lo spago ad un tubo che si spacca e lascia vedere viscere umane. Con questo genere di composizioni Trafeli, come scrive Franco Passoni su "Avanti!", "rivela una partecipazione altamente drammatica della problematica oggettuale, con una sua esasperazione di ricerca ricca e allusiva, conquistando un'efficacia corporea negli spazi".[568]

Nella centralissima Piazza dei Priori Franco Mazzucchelli installa un enorme gonfiabile (fig. 131) che assume, nelle parole di Trafeli, il grande merito di trattenere la gente sulla piazza, confermando l'antica funzione di questo spazio cittadino come punto di incontro

---

[566] Cfr. *Riflessioni autocritiche operatori*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[567] Quest'ultimo è il caso di Somaini, Bonalumi, Genovese, Guasti, Pardi, Spagnulo e Vangi.

[568] Franco Passoni, *Importante manifestazione artistica a Volterra. Una città 'campo di relazioni umane'*, "Avanti!", Milano, 29 luglio 1973, p. 16.

popolare"[569]. Nella stessa piazza Valeriano Trubbiani espone una serie di ranocchi e fa pendere attraverso delle corde dalla Torre del Porcellino – luogo di esecuzione nel Medioevo – sculture in ferro raffiguranti volatili e oscillanti al vento (figg. 132-133). Quest'ultima è un'installazione dai caratteri scenografici, che Trafeli ha recentemente ricordato come "un volume leggero che si anteponeva alla Torre senza, naturalmente, turbare la forza della Torre", nel senso che, come diversi altri interventi, è realizzata con "estrema civiltà", ovvero calandosi nella realtà del luogo ed esaltandone i valori.[570]

Ancora a Piazza dei Priori, omini di bronzo di Jorge Piqueras si arrampicano sulla segnaletica stradale (fig. 134) e Alik Cavaliere allestisce una bancarella con oggetti di alabastro stilizzati a imitazione dello stile di scultori quali Tinguely, Duchamp e Oldenburg, "omaggi" che intendono ribaltare con ironia il kitch nel quale negli ultimi decenni era ricaduta la lavorazione delle sculture alabastrine. Dal momento che, per il breve tempo a sua disposizione, non avrebbe potuto preparare una scultura né riteneva giusto portarne una già fatta, Cavaliere dichiara di aver realizzato il suo intervento come una "scultura-gesto", al fine di creare "un rapporto dialogico-critico" con il pubblico. Il suo lavoro parte dal presupposto che "una città non deve essere 'arredata' o vestita di opere artistiche, ma che qualsiasi intervento deve nascere ed inserirsi innestandosi su esigenze estetiche, fruitive, logiche, reali". Fra i diversi tentativi operati dall'artista a Volterra vi sono dunque quelli di creare, "con la piccola e snaturata dimensione degli oggetti", "un rapporto inverso con il monumentale di altre proposte e della città stessa"; di "stimolare con la confusione e l'accumulo una certa demistificazione sia del tema proposto che di talune opere partecipanti"; di "smitizzare prezzi e valori dell'opera".[571]

Nell'atrio del vicino Vescovado Marcello Guasti espone le sue opere plastiche.

A Piazza San Giovanni, sede del Battistero, Nicola Carrino presenta il *Costruttivo 1/71 B*, della serie dei suoi *Costruttivi Trasformabili,* costituito da 24 moduli in acciaio (figg. 135-138). I *Costruttivi*, ideati dall'artista nel 1969, sono elementi modulari di metallo che, assemblati, possono dare luogo a processi di innumerevoli configurazioni, invitando il pubblico all'interazione e assumendo così un carattere partecipativo. Il *Costruttivo* esposto a Volterra si confronta con lo spazio urbano e il suo ambiente sociale, come era accaduto

[569] Mino Trafeli, in *Dibattito conclusivo operatori*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[570] Mino Trafeli, in *Dialogo audiovisivo con Mino Trafeli su Volterra 73 e oltre*, in AA. VV., *Volterra 73.15. Memoria e prospezione. Un grande evento di creatività urbana e la sua eredità*, catalogo della mostra (Volterra, 27 giugno - 31 ottobre 2015), Roma, De Luca Editori D'Arte, 2015, p. 13.

[571] Alik Cavaliere, in *Riflessioni autocritiche operatori*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

l'anno prima a Milano in occasione della personale *Una scultura nella strada* nel largo antistante la Libreria Einaudi di Vando Aldrovandi (figg. 176-179).[572] Si tratta di un intervento che si svolge in soli due tempi dei quattro previsti: i moduli che compongono il *Costruttivo* sono inizialmente addossati al Duomo, di cui sottolineano la struttura architettonica, per poi venire disposti in forma di cumulo al centro della piazza.[573]

Nello stesso spazio Fabio De Sanctis, che espone anche nell'acropoli etrusca, colloca oggetti ironici, come un rubinetto infisso sul muro esterno del Battistero e da cui fuoriesce una forma di alabastro (fig. 139) e delle valigie; inserisce persino una ruota, anch'essa d'alabastro, al posto del copertone di una Mercedes.

Direttamente sulla muratura del Battistero Shu Takahashi pone due superfici dipinte, che contrastano con i colori e le forme dell'antico (fig. 138).

Un altro nucleo importante si trova nella zona archeologica di Piano di Castello, dove storicamente si fronteggiano l'acropoli etrusca e la Rocca Medicea, divenuta sede del carcere giudiziario.

Ennio Tamburi collega l'acropoli al carcere, due luoghi del potere, creando un sentiero di mezzo chilometro attraverso l'utilizzo di fil di ferro per tenere insieme frammenti della lavorazione dell'alabastro.

Anche il collettivo formato da Trafeli con Ciriaco Campus, Piero Cosimelli, Franco Politano (allievi dell'Accademia di Belle Arti di Roma) e il volterrano Sergio Borghesi realizza un intervento che si relaziona alla Rocca Medicea: le forme plastiche collocate nel verde dello spazio scelto per rivolgersi alla città indicano una possibilità di riscatto della componente umana del carcere (fig. 141).[574]

Qui inoltre De Sanctis costruisce un'enorme valigia di cemento (fig. 140), Rocco Genovese espone personaggi lignei (fig. 147) e Mauro Staccioli – che contemporaneamente stava presentando nel centro storico di Parma nuove sculture concepite *ad hoc*[575] – colloca una piramide rivolta verso il castello-carcere (fig. 142).

Il documentario su *Volterra 73* prodotto dalla RAI-TV, a cura di Claudio Barbati per la regia di Luciano Odorisio[576], ritrae l'artista volterrano mentre motiva l'esposizione della sua opera come dettata dalla volontà di indicare il luogo in cui per secoli il potere si è

[572] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 1.

[573] Cfr. Appendice, Intervista a Nicola Carrino, Roma, 16 ottobre 2017.

[574] Cfr. Appendice, Intervista a Sergio Borghesi, Volterra, 3 maggio 2017.

[575] Cfr. Capitolo IV, paragrafo 4. 1.

[576] Il documentario, dal titolo *Una mostra a Volterra. Arte per la città*, è trasmesso il 7 settembre 1973 sul Secondo Canale TV e la sua trascrizione è riportata nel catalogo definitivo della manifestazione. Cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

espresso con violenza.[577] La città moderna rappresenta per Staccioli un "accumulo di violenza" perché "restringe costantemente, sempre di più, lo spazio vitale, lo spazio mentale, lo spazio fisico dell'uomo". Dunque prima di riscattarla a livello estetico per lui è essenziale metterne a nudo la brutalità e la durezza.[578] La piramide diventa il segno "della possibilità attiva e provocatrice dell'operazione estetica, soprattutto quando questa esce dai circuiti delle gallerie private".[579]

Gli interventi dello scultore volterrano, che colloca le sue armi appuntite anche sulla scalinata di Via di Docciola (fig. 143), si rivelano in rapporto dialettico con lo spazio architettonico circostante, incontrando la linea di pensiero di Crispolti per cui, come il critico aveva già precisato in *Urgenza nella città*, è necessaria un'integrazione non formale tra l'opera d'arte e il contesto architettonico-sociale.

Presso la fonte di Docciola, ripristinata per l'occasione[580] e confinante con le mura storiche, Francesco Somaini espone una stele di un colore acido e provocatorio, enorme scultura carnale (fig. 144).[581] Di fronte alle telecamere di Odorisio l'artista dichiara di concepire come unico "destino della scultura" quello di "entrare in un contatto diretto con la città".[582] A suo parere l'operazione plastica può portare nel centro storico una ventata di "modernità non consumistica" utile ad uscire dalla pericolosità della "paralisi", del "museo", vale a dire "a non recitare la parte della città del Duecento, della città del Trecento; e ricordare ai cittadini, a chi ci vive, e ai turisti, che sono città vive anche oggi, e tali devono restare".[583]

Nel piazzale esterno alla Porta di Docciola Ugo Nespolo realizza un intervento che presuppone la costruzione di una piramide di legno e coinvolge i malati psichiatrici insieme agli insegnanti Franca Canali, Giancarlo Isu, Emanuela Leone e Mauro Stefani. Con lo stesso gruppo operativo, presso l'Ospedale psichiatrico, che sorge fuori dal centro storico, Nespolo lavora ancora una volta insieme ai degenti e agli insegnanti nella realizzazione di una *Grande pillola* di legno, anch'essa a struttura piramidale, ricoperta da

---

[577] Mauro Staccioli, in Luciano Odorisio, *Una mostra a Volterra. Arte per la città*, video Rai, 1973, disponibile su https://www.youtube.com/watch?v=D8avP_gztUk (ultimo accesso 14/02/2018).

[578] *Ibidem*.

[579] Mauro Staccioli, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[580] Trafeli ricorda i lavori di sistemazione in *Dialogo audiovisivo con Mino Trafeli su Volterra 73 e oltre*, Volterra, 8 maggio 2015, in AA. VV., *Volterra 73.15. Memoria e prospezione. Un grande evento di creatività urbana e la sua eredità*, cit., pp. 12-13.

[581] Somaini espone altrove anche bozzetti e disegni.

[582] Francesco Somaini, in Luciano Odorisio, *Una mostra a Volterra. Arte per la città*, cit.

[583] *Ibidem.*

scritte che rimandano ai nomi delle medicine assunte dagli stessi ricoverati e poi bruciata alla fine della mostra, come simbolo di catarsi.[584]

Le attività animatorie di Nespolo con i malati mentali si collocano in un momento storico in cui si discute sulla necessità di un contatto sociale per il degente. Infatti l'intera manifestazione intende contribuire al rinnovamento delle strutture dell'Ospedale psichiatrico e superare il tradizionale isolamento dei ricoverati mettendoli in rapporto diretto con la città. Anch'essi avevano in fondo il diritto di esprimersi a livello creativo artistico sia dal punto di vista sociopolitico che da quello numerico, dal momento che rappresentavano il 10% della popolazione volterrana.

L'ospedale diventa anche la sede espositiva dei progetti degli artisti invitati a *Volterra 73*, oltre che luogo di dibattiti e di proiezioni cinematografiche di film d'artista.[585]

Mentre Nespolo affronta le problematiche riguardanti l'Ospedale psichiatrico, l'attenzione sull'industria dell'alabastro, come visto, viene invece richiamata dagli interventi di Boriani, De Vecchi, Davanzati e Morandi insieme al Gruppo Internodieci. I primi intervengono anche a livello urbano inserendo ironiche parti di corpo in alabastro nei muri storici della città (fig. 145). Si tratta di un'operazione polemica nei confronti della scultura in contesti urbani e dei sistemi culturali che la promuovono: "il nostro intervento nel centro storico – spiegano gli artisti – propone un discorso antimonumentale, che si inserisce discretamente nel contesto dei segnali e dei particolari architettonici che, stratificandosi nel tempo, costituiscono un particolare ambito di lettura della città. Inserendo lungo un percorso articolato una serie di elementi impropri (parti del corpo umano, maschile e femminile, in alabastro) secondo accostamenti ironici e spaesanti, si vuole modificare, a livello episodico, la fruizione quotidiana del centro storico".[586]

Sopra la Porta di Docciola e nella centrale Piazza San Michele Teodosio Magnoni compie misurazioni spaziali attraverso le sue proiezioni geometriche.

Sempre a Piazza San Michele, nell'edificio della Torre Guarnacci, Agostino Bonalumi presenta dei rilievi e Hidetoshi Nagasawa una scultura "per assenza" di alabastro.

---

[584] Nell'ambito di *Volterra 73* l'artista espone anche uno stemma in alabastro al Palazzo dei Priori e partecipa all'*Operazione 24 fogli*.

[585] Il programma delle proiezioni comprende, tra le altre, *La galante avventura del Cavaliere dal lieto volto* e *Buongiorno Michelangelo*, entrambi di Ugo Nespolo; *Ova* e *Aria di primavera* di Valeriano Trubbiani; *A.TO A.* di Franco Mazzucchelli; *8 sculture filmate* di Antonio Paradiso, film relativo all'intervento dell'artista proprio in occasione di *Volterra 73*. Cfr. Comunicato stampa n. 7, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[586] Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Forges Davanzati, Corinna Morandi, in *Riflessioni autocritiche operatori*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

La Porta all'Arco, un altro ingresso al centro, ma anche simbolo della città perché salvata dai volterrani dalla distruzione nazista, viene presa d'"assalto" dalle sculture lignee di Nino Giammarco, un guerriero e tre cavalli (fig. 146). Su "L'Unità" si legge che l'opera è l'"emblema di una lotta dura per riconquistare la città moderna a una vita umana". Le "bellissime ed energiche forme" di questa "azione neoumanistica" sono inoltre messe in relazione con il cubismo, con il costruttivismo sovietico di propaganda e con le opere di Ceroli.[587] L'anno successivo Giammarco tornerà a lavorare nel centro storico di Volterra, realizzandovi interventi plastici per una mostra personale concepita come collegamento diretto a *Volterra 73* (fig. 151).[588]

All'uscita della porta, su Via di Porta all'Arco e Via Matteotti, interviene Maurizio Nannucci, che modifica l'illuminazione pubblica filtrando i vetri dei lampioni, un'operazione che richiama la partecipazione attiva della cittadinanza.

Subito fuori dal centro, opera anche Giuseppe Spagnulo, che nello spazio antistante il seminario vescovile di Sant'Andrea presenta una grande struttura tubolare allusiva alla fatica del lavoro operaio e industriale (fig. 148).

Alle Balze etrusche, dunque ancora più in là e oltre il nucleo urbano di Volterra, il volterrano Licio Isolani conclude un suo percorso psicologico iniziato nella Piazza dei Priori e Igino Balderi espone un'"ara sacrale", una grande struttura seminterrata. Nel borgo non molto distante, di fronte alla Chiesa di San Giusto, Gianfranco Pardi colloca una struttura primaria (fig. 149).

Interessante è, infine, l'*Operazione 24 fogli/Dissuasione manifesta*, un momento di esplicita contestazione che consiste nell'affissione di manifesti a stampa del maggior formato (6 metri x 2,80 di altezza) con immagini critiche con cui gli artisti modificano i messaggi consumistici per comunicare idee nuove e altre. Tale pratica dello spazio pubblicitario stradale è coordinata da Crispolti e, insieme a Nespolo, Somaini e Trubbiani, coinvolge anche Fernando De Filippi, Umberto Mariani, Fabrizio Plessi, Sergio Sarri ed Emilio Vedova (fig. 150).[589]

---

[587] Dario Micacchi, *Interventi nella città di Volterra*, "L'Unità", 24 luglio 1973.

[588] Cfr. Appendice, Intervista a Sergio Borghesi, Volterra, 3 maggio 2017; *Incontri di Volterra 73. Nino Giammarco*, catalogo della mostra (Volterra, 10 agosto-15 settembre 1974), Pisa, Grafica Pisana Buti, 1974.

[589] Crispolti realizza l'operazione già dall'anno precedente. Oltre a Volterra altre affissioni si hanno ad Albisola, Treviso, Ferrara, Como, Fano, Salerno.

In diverse circostanze Crispolti informa che l'invito a partecipare a *Volterra 73* era stato esteso anche a Pietro Cascella, Luciano Fabro, Ettore Innocente, Germano Olivotto, all'urbanista Italo Insolera e all'economista Peter Kammerer, alcuni dei quali presenti ai lavori preliminari. Cascella non potè prendere parte all'iniziativa per indisponibilità di opere, mentre Olivotto per motivi di salute. Cfr. Enrico Crispolti, *Introduzione*, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per*

A manifestazione conclusa gli operatori si riuniscono nella sala del Consiglio Comunale per un dibattito conclusivo che punta a stilare un bilancio della manifestazione.[590] Nelle parole dei suoi organizzatori *Volterra 73* viene descritta come una rassegna che ha riscosso un ampio interesse. Trafeli infatti le riconosce il merito di aver attratto il pubblico generalmente escluso dalla vita culturale grazie alla "problematicizzazione" del lavoro artistico rispetto alle caratteristiche socio-economiche della città.[591] Bertini, insegnante di Italiano e Storia, precisa che, nonostante la popolazione abbia in realtà recepito le operazioni artistiche a diversi livelli, la manifestazione si è rivelata un successo per l'interesse suscitato nei critici, oltre che nei visitatori generici.[592]

In ogni caso, come afferma il vicesindaco Mino Nelli, i cittadini hanno avuto l'occasione di riscoprire Volterra.[593]

Fra gli artisti, Cavaliere dimostra di aver particolarmente apprezzato le diverse possibilità di incontro e discussione garantite dal terreno democratico sul quale è nata e si è sviluppata l'iniziativa, possibilità spiaciute solo alla destra fascista.[594]

Boriani, invece, approfitta dell'occasione per chiarire che la decisione di lavorare come gruppo con il comparto dell'alabastro era derivata dall'averlo identificato "come un settore in cui è possibile, attraverso l'operazione estetica, incidere direttamente, e con qualche efficacia, nel contesto della situazione locale".[595]

A questo proposito Davanzati si dimostra però colpito dal dualismo generale creatosi tra gli scultori attivi nel contesto urbano e chi aveva affrontato le problematiche dell'alabastro.

---

*l'alabastro*, cit.; Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., p. 55.

[590] Cfr. *Dibattito conclusivo operatori*, Volterra, Sala del Consiglio Comunale, 6-7 ottobre 1973, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit. Nei mesi successivi alla conclusione della manifestazione si svolgono altri momenti di informazione e di dibattito che vedono la partecipazione dei protagonisti dell'iniziativa volterrana, da Crispolti e Trafeli ad alcuni artisti: il 28 e il 29 novembre 1973 nell'aula di Alik Cavaliere all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano; dal 5 al 7 dicembre 1973 all'Accademia di Belle Arti di Roma, a conclusione del corso di Storia dell'arte di Crispolti. Dall'8 al 12 gennaio 1974 i dibattiti proseguono al Centro San Fedele di Milano, dove vengono esposte le fotografie di Cattaneo e del gruppo Cutilli, Filippi, Magnolo, Petrucci, il quale rende fruibili anche le registrazioni delle interviste; sono trasmessi inoltre il filmato di De Sanctis, il servizio RAI-TV sulla mostra e le inchieste realizzate da Baratto, Cavalli e Poma.

[591] Mino Trafeli, in *Dibattito conclusivo operatori*, 6 ottobre 1973, in Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cit.

[592] Bertini, in *ivi.*

[593] Mino Nelli, in *ivi*.

[594] Alik Cavaliere, in *ivi*

[595] Davide Boriani, in *Dibattito conclusivo operatori*, 7 ottobre 1973, in *ivi*.

In questa "sorta di incomunicabilità fra i due settori" egli identifica uno degli aspetti più negativi dell'intera manifestazione.[596]

Una visione più ampia della ricezione dell'evento ci è fornita dalla ricchezza della rassegna stampa prodotta, in parte riportata nella sezione bibliografica del catalogo definitivo. Essa dà voce ai critici, alle associazioni e persino ai singoli cittadini che si sono espressi, anche con pareri contrastanti, a partire dall'avvio della manifestazione.

I numerosi articoli usciti su quotidiani e riviste nazionali adottano una terminologia nuova che è frutto dei dibattiti aperti anche alle istituzioni e alla popolazione locale. Dunque, insieme alla concezione della città come un "campo di relazioni", ovvero come ambiente fisico e sociale, ricorrono le espressioni "operatore estetico" e "operatore culturale" per indicare in maniera unificante le figure dell'artista, del designer, dell'artigiano, dell'animatore e del curatore.

"Oggi l'operatore culturale lavora in gruppo – spiegherà ad esempio Raffaele De Grada – e basa la sua ricerca su una preventiva analisi sociologica che gli permette di differenziare il suo intervento a seconda delle necessità".[597]

Escludendo le recensioni della critica militante, una parte della stampa comprende poco i riferimenti di *Volterra 73* ai problemi socio-economici della città, considera la manifestazione una "stramberia"[598] e descrive i volterrani come stupefatti, perplessi e smarriti, per la maggior parte rimasti fuori da "un gioco" che "hanno rifiutato, drasticamente e con sdegno", eccetto i bambini nelle loro ludiche interazioni con opere quali i gonfiabili di Mazzucchelli.[599]

Su "Il Tempo" si legge poi di una città in subbuglio, in cui gli artisti hanno "voluto demitizzare tutto, senza risparmiare alcuna epoca".[600] Ci si scaglia maggiormente contro la "pornoarte" di Takahashi, accusato più volte sulla stampa di pornografia e profanazione per aver "decorato" l'antico Battistero con forme allusive ai genitali maschili: "tutti hanno definito lo sfregio del battistero un insulto ai volterrani e, quel che è peggio per i toscani, una presa in giro al loro senso artistico".[601]

---

[596] Forges Davanzati, in *ivi.*

[597] Raffaele De Grada, *Volterra: il catalogo un anno dopo*, "Giorni", 31 luglio 1974, p.8.

[598] U. B. Bollettino italiano Agenzia Giornalistica, 15 settembre 1973, p. 8.

[599] Corrado Marsan, *Volterra 73: nella città del Mastio mostra provocatoria che non convince*, "La Nazione", Firenze, 9 agosto 1973.

[600] Guglielmo Rospigliosi, *La pornoarte all'assalto del Battistero di Volterra*, "Il Tempo", Roma, 17 settembre 1973.

[601] *Ibidem.*

Desta scandalo anche l'installazione di Trubbiani, con "colombe impiccate"[602] su una "torre angosciante"[603].

I dissensi della popolazione toccano il culmine nella notte tra sabato 21 e domenica 22 luglio, quando alcune sculture sul Piano di Castello vengono danneggiate da atti vandalici.[604]

La cittadinanza rappresentata dall'associazione Gli Amici dell'Arte proclama invece di voler sostenere l'iniziativa attraverso la diffusione di un volantino in cui i dubbiosi vengono banalmente definiti "cuori aridi".[605]

Sulle fila di "Avanti!" Franco Passoni è tra chi considera *Volterra 73* un'"esperienza culturale", che, come indica il titolo dell'articolo, ha reso la città un "campo di relazioni umane". Egli registra infatti le reazioni di un'altra parte della popolazione locale, "interessata e coinvolta" in un clima generale di partecipazione collettiva e di apertura alle molteplici esperienze artistiche.[606]

Lo stesso Mino Trafeli, ripreso dalle telecamere di Luciano Odorisio per il documentario su *Volterra 73*, riferisce che i volterrani hanno compreso la diversità e la serietà dell'evento rispetto ad altre mostre contemporanee, pur non riuscendo a cogliere il significato di tutti gli interventi.[607]

Come Passoni, anche Luigi Carluccio, Tommaso Trini e Marcello Venturoli insistono sul carattere relazionale e dialogico della manifestazione volterrana. Il primo la considera come "proposta di un nuovo umanesimo, che non celebra le figure isolate dei protagonisti, ma tenta di coinvolgere, di inglobare tutto lo spazio circostante: il paesaggio; le strutture urbane; la città, le sue istituzioni e il suo pubblico".[608]

Trini definisce l'evento "un modello realistico di nuovi e più globali rapporti degli artisti con la collettività urbana" e, fra gli operatori "sensibili al dialogo, certo non solo visivo, con l'assetto urbano e comunitario", cita Carrino e Mazzucchelli, le cui installazioni si

---

[602] *Ibidem.*

[603] Gilberto Severini, *Trubbiani a Volterra. La partecipazione di un nostro qualificato artista ad una singolare manifestazione*, "Ancona e provincia", Ancona, agosto 1973.

[604] *Teppisti danneggiano le statue della mostra 'Volterra 73'*, "L'Unità", Roma, 28 luglio 1973; *Danneggiate da vandali opere di "Volterra '73"*, "Il Telegrafo", Pisa, 26 luglio 1973; *Danneggiate dai teppisti alcune opere di Volterra '73*, "La Nazione", 26 luglio 1973.

[605] *Volterra '73. Una iniziativa urbana nata per far discutere*, "Il Pro e Contro", Roma, luglio-agosto, 1973, pp. 16-19.

[606] Franco Passoni, *Importante manifestazione artistica a Volterra. Una città 'campo di relazioni umane'*, "Avanti!", Milano, 29 luglio 1973, p. 16.

[607] Mino Trafeli, in Luciano Odorisio, *Una mostra a Volterra. Arte per la città*, cit.

[608] Luigi Carluccio, *Arte: 'Volterra 73'. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro. Fino al 15 settembre*, "Panorama", Milano, 30 agosto 1973.

prestano particolarmente a relazionarsi con i fruitori: "Da sempre approntati per l'attiva partecipazione del pubblico, i trasformabili di Carrino, i gonfiabili della 'arte di abbandonare' di Mazzucchelli, persuadono la gente alla creatività più di altre sculture, altrettanto valide ma chiuse nella loro specificità".[609]

Soffermandosi sul rapporto fra opera e contesto espositivo, più tardi Venturoli parla di scultori giunti a Volterra per "fabbricare" appositamente le loro opere e legarle agli edifici medievali come in una passeggiata nel centro, in "un dialogo tra forme del passato remoto e sentimento di queste forme nello spirito contemporaneo". Tutt'altro approccio rispetto a quello riscontrabile nelle contemporanee mostre di scultura di Rimini, Carrara, Pesaro e Gubbio e nell'antologica di Henri Moore al Forte Belvedere di Firenze, esperienze che vedevano "contrapposto il binomio scultura-spazio, senza che la scultura diventasse altra cosa da quella concepita dal suo autore nello studio".[610]

Anche Enrico Crispolti, in qualità di coordinatore dell'evento volterrano, si trova in più occasioni a precisare sulla stampa che *Volterra 73* si connota come un'esperienza collettiva, basti pensare che vi prendono parte persino i giovani dell'istituto d'Arte e dell'Accademia: "Anziché la solita operazione di usare la città (altrui) come vetrina di (propri) prodotti culturali, si è suggerito una sorta di gioco collettivo, lasciando che ciascuno in certo modo corresse il rischio dell'incontro: l'operatore, con un dialogo pubblico a tutti i livelli, comprese le strutture e le istituzioni cittadine; il pubblico con la realtà del determinarsi e caratterizzarsi degli interventi stessi, non più caduti dal cielo (e dal furgone del trasportatore), ma studiati, attuati, in qualche caso realizzati interamente sul luogo, e in relazione quindi anche ad una situazione locale di maestranze artigiane".[611]

Sulle pagine di "Avanti!" l'iniziativa volterrana viene invece posta a confronto con quella promossa ad Altopascio nel corso della stessa estate del 1973 da Lara Vinca Masini e coordinata da Alessandro Vezzosi, dal titolo *Di dove veniamo, chi siamo, dove andiamo. Incontri 1973: Il pubblico e l'arte contemporanea*. Anch'essa intende mettere in più stretto dialogo artista e pubblico sebbene, rispetto a Volterra, sui temi più generali del rapporto fra arte contemporanea e società e sulle modalità con cui sollecitare l'attenzione dei centri di potere economico e culturale sui problemi della provincia. Rispetto ad Altopascio però,

[609] Tommaso Trini, *Volterra 73: aprire il dialogo con la città*, "Corriere della Sera", Milano, 2 settembre 1973.

[610] Marcello Venturoli, *Urgenza nella città delle sculture*, "Playmen Happening", Roma, novembre 1973.

[611] Cfr. Enrico Crispolti, in *Volterra '73. Una iniziativa urbana nata per far discutere*, "Il Pro e Contro", Roma, luglio-agosto, 1973, pp. 16-19; Enrico Crispolti, "*Volterra 73" interventi sulla città*, "Qui Arte Contemporanea", novembre 1973, p. 66; Enrico Crispolti, *Volterra 73*, "Gala", Milano, ottobre-novembre 1973, pp.40-42; Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., p. 47.

nonostante i propositi iniziali, Volterra è accusata d'essere una manifestazione per addetti ai lavori ed eccessivamente dispendiosa.[612]

Sull'argomento torna la stessa Lara Vinca Masini, che su "NAC", nel citare sia *Incontri 1973* che *Volterra 73*, manifesta le necessità di dilatare tali "operazioni culturali" sul territorio regionale e di connetterle per evitare che gli artisti usino un determinato territorio solo come "pretesto astratto" di cui si ignorano i problemi specifici. È altresì auspicabile, secondo la critica, superare la struttura delle manifestazioni estive a premi.[613]

Anche Crispolti nei ricorrenti chiarimenti sull'evento volterrano si esprime nei termini di "esperienza culturale", aggiungendo che essa "non è nata a tavolino, da un disegno critico unitario e predeterminato, bensì soltanto da alcune ragioni di fondo, che proprio l'esperienza ha arricchito e modificato" in relazione "alla scena urbana, alla sua realtà umana, alle sue strutture ed istituzioni".[614]

Coi modi dell'arte e i dibattiti, *Volterra 73* si è appunto rivelata un aperto incontro dialettico sul tema dell'intervento artistico nella dimensione urbana e, senza ambire ad imporre soluzioni, ha stimolato l'attenzione sui problemi della città, soprattutto quelli socioeconomici del centro storico. Si ricorda infatti che in questi anni si va definendo una nozione di centro storico inclusiva dei dati ambientale, economico e sociale.[615]

Nonostante la manifestazione volterrana, rispetto a *Campo Urbano*, avesse un progetto più strutturato, grazie anche alla collaborazione degli enti locali, è possibile constatare che l'urgenza comune manifestata dagli artisti partecipanti ad entrambi gli eventi consiste nella ricerca di una relazione diretta con la cittadinanza.

Tuttavia *Volterra 73*, stando anche alle recenti dichiarazioni del suo ideatore, ha compiuto uno scarto rispetto alla manifestazione comasca: avendo avuto come costante riferimento le questioni socioeconomiche locali, che non hanno reso la città un mero fondale architettonico, essa ha infatti "segnato un consapevole salto di qualità nella vicenda evolutiva di una problematica di prospettive operative ambientali".[616]

---

[612] Oreste Amato, *Due volti dell'arte oggi. Le iniziative di Altopascio e Volterra*, "Avanti!", Roma, 27 novembre 1973.

[613] Lara Vinca Masini, *Una proposta di metodo*, "NAC", Milano, novembre 1973.

[614] Cfr. Enrico Crispolti, in *Volterra '73. Una iniziativa urbana nata per far discutere*, "Il Pro e Contro", Roma, luglio-agosto, 1973, pp. 16-19; Enrico Crispolti, "*Volterra 73" interventi sulla città*, "Qui Arte Contemporanea", novembre 1973, p. 66; Enrico Crispolti, *Volterra 73*, "Gala", Milano, ottobre-novembre 1973, pp.40-42; Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, Bari, De Donato, 1977, pp. 47-48.

[615] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 1.

[616] Enrico Crispolti, *Da Urgenza nella città a Volterra 73 alle Biennali veneziane 1976 e 1978*, in Silvia Bignami e Alessandra Pioselli (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano. 1968-1976*, cit.

Un progresso ulteriore è rappresentato da due esperienze che non possono prescindere da quella volterrana, anche perché legate al nome di Crispolti: *Gubbio 76*, la nona edizione della Biennale del Metallo, da lui curata, e *Operazione Arcevia Comunità esistenziale*, progetto internazionale del 1975-76, immaginato dall'architetto Ico Parisi e a cui il critico offre la propria collaborazione, definendolo "la maggiore impresa progettuale di rapporto fra operatività plastico-visiva e spazio urbano".[617]

Entrambe, insieme a *Volterra 73*, vengono documentate nella sezione italiana della Biennale veneziana del 1976, dal titolo *Ambiente come sociale*, a cura di Crispolti e Raffaele De Grada.[618]

A livello internazionale l'esposizione volterrana del 1973 ha infine ispirato lo *Skulptur Projekte* di Münster, la cui prima edizione si tiene nel 1977.

Nell'estate del 2015 la manifestazione è stata rievocata nella sua cittadina natale dall'evento *Volterra 73.15. Memoria e prospezione*, una mostra documentaria e di ricognizione dei maggiori risultati della ricerca artistica volterrana dopo il 1973, fino alla personale di Staccioli del 2009 dal titolo *Luoghi d'esperienza*.[619]

## 3. 3. Riproporre un'esperienza: *Gubbio '76*

Il 1976 è un anno chiave per la riflessione artistica sulle operazioni a scala ambientale. A luglio viene infatti inaugurata la trentasettesima edizione della Biennale di Venezia, interamente dedicata alla declinazione del tema *Ambiente* nelle sue caratteristiche sia fisiche che relazionali, e, sulla stessa linea di ricerca, il mese successivo si avvia la nona Biennale di Gubbio, che si chiuderà contemporaneamente alla manifestazione veneziana.

---

[617] Si tratta di un insediamento urbano progettato da Parisi ad Arcevia, sulle colline dell'entroterra anconetano, con la collaborazione critica di Restany, Crispolti e lo psicologo Miotto. Partecipano pittori, scultori e altri operatori, visivi e non, di fama internazionale, alcuni dei quali avevano già presenziato a *Volterra 73*: Arman, Astengo, Balderi, Burri, Carrino, Ceroli, César, Collina, Corneille, Del Pezzo, Di Bello, Dudley, Frascà, Maglione, Magnoni, Mannucci, Nikos, Ricci, Romanos, Sanejouand, Somaini, Soto, Staccioli, Takahashi, Tilson, Trubbiani; il regista Antonioni; i musicisti Clementi, Pennisi e Consoli; lo scrittore Guerra. Cfr. Ico Parisi (a cura di), *Operazione Arcevia Comunità esistenziale*, Como, Nani, 1976.

[618] Cfr. Paragrafo 3. 4.

[619] Sono state esposti alcuni progetti del tempo e le fotografie di Enrico Cattaneo, Gianni Berengo Gardin, Ico Parisi e diversi testimoni fotografici volterrani. Inoltre sono state ricostruite alcune delle maggiori installazioni del 1973, quali quelle di Somaini, Staccioli, Carrino, Tamburi e Giammarco. Cfr. AA. VV., *Volterra 73.15. Memoria e prospezione. Un grande evento di creatività urbana e la sua eredità*, cit.

A cura di Crispolti, *Gubbio '76*, come esplicita il sottotitolo *Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, riunisce per la prima volta le tradizionali biennali del metallo e della ceramica e si apre anche all'uso di materiali differenti. La rassegna risulta così rinnovata rispetto alle edizioni precedenti, ma il suo carattere di modernità risiede soprattutto nell'essere interamente basata sul rapporto con la dimensione urbana, col quale la settima e l'ottava Biennale del Metallo (1973 e 1975), anch'esse legate al nome del critico romano, avevano iniziato a familiarizzare attraverso la realizzazione di interventi urbani.

Nei mesi di settembre e ottobre del 1973 il Palazzo dei Consoli, un maestoso edificio in stile gotico al centro della città, aveva ospitato gli elementi acuminati di Mauro Staccioli (fig. 152) e, raccolte in un'antologica, le opere di Francesco Somaini che andavano dalla stagione Informale alle ricerche antropomorfiche più recenti. Insieme ai due scultori, con cui avevano appena condiviso l'esperienza di *Volterra 73*, anche Nicola Carrino e Mino Trafeli avevano presentato i propri lavori, ma negli spazi all'aperto dell'antico nucleo urbano. Carrino aveva assemblato il *Costruttivo 1/70* in forma di parete costituita da 3 blocchi a Piazza della Signoria (fig. 153), una delle sedi cittadine scelte anche da Trafeli per l'esposizione diffusa dei suoi suggestivi "oggetti-mostri"[620]. Tutte le opere erano state oggetto di un semplice trasferimento da studi, collezioni e musei per godere di una cornice storica, logica che nel 1975 era stata sostituita dalla volontà di creare un nesso con il contesto socio-culturale della città eugubina. Quell'anno, infatti, l'attenzione della critica e dei cittadini era stata ad esempio catturata dagli interventi del Gruppo Salerno 75, appena costituito da Antonio Davide, Ugo Marano e Giuseppe Rescigno, che aveva imposto i propri segni negli spazi storici di Gubbio per fornirne una lettura inedita. Oltre a un "esercizio di animazione" compiuto insieme allo scultore Nino Franchina[621], il collettivo aveva contestato i circuiti del consumo turistico con le operazioni *Errata corrige* e *Gessificare*, entrambe documentate come episodi di "riappropriazione urbana individuale" nella sezione *Ambiente come sociale* della Biennale veneziana del 1976. *Errata corrige*, un'affissione abusiva di manifesti le cui scritte non erano chiaramente decifrabili, segnava il limite fra la zona della città in via di restauro e il centro più turistico. *Gessificare*, anch'essa riservata alle aree della città connotate da una forte logica consumistica, consisteva invece nel produrre calchi di particolari architettonici per mostrarli accanto

[620] Marcello Venturoli, *Urgenza nella città delle sculture*, "Playmen Happening", Roma, novembre 1973.
[621] Cfr. *VIII Biennale d'arte del metallo. Nino Franchina, trent'anni di scultura 1945-1975*, catalogo della mostra, (Gubbio, 1-30 settembre 1975), 1975.

all'originale (fig. 154). Tale sdoppiamento, per cui l'originale diventava una citazione, intendeva demistificare la "visualità privilegiata" dell'elemento.[622]

Entrato pienamente nello spirito rinnovato dell'iniziativa, il Gruppo Salerno 75 viene invitato da Crispolti anche alla biennale successiva, *Gubbio '76*, che il critico organizza ribadendo i principi e riproponendo le metodologie dell'esperienza volterrana di tre anni prima. L'obiettivo è infatti, nuovamente, quello di stringere rapporti non solo con la monumentalità astratta del luogo espositivo, ma, e soprattutto, con la realtà socio-economica e culturale del territorio, coinvolgendo l'artigianato, l'industria e l'economia cittadina, legati in questo caso al comparto dei metalli e della ceramica, nel tentativo di rivitalizzarli attraverso il risvolto culturale della manifestazione.[623] Si esplicita con maggiore forza la volontà di superare una funzione informativa legata per lo più a una dimensione stagionale e turistica per confrontarsi principalmente con la collettività locale e ambire a un modello di utilità strutturale cittadina.

Con questi presupposti la Biennale si estende in diversi luoghi del centro storico eugubino, nel quale sono in corso iniziative di restauro, e dà grande spazio all'attività d'animazione urbana, che, ad opera, fra gli altri, di Mirella Bentivoglio[624], si svolge in rapporto a quella compiuta nei Centri Solari durante l'estate. Di carattere animatorio è anche il lavoro, di cui la mostra fornisce una documentazione, svolto nelle scuole primarie italiane da cinque gruppi torinesi e romani. [625]

L'animazione, quale azione estetica nel sociale urbano, è finalizzata alla sensibilizzazione e alla partecipazione immediata del pubblico a cui fa riferimento Crispolti nella sezione *Ambiente come sociale* della Biennale veneziana dello stesso anno.

Gli artisti presentano inoltre progetti d'intervento per il contesto cittadino storicamente connotato che considerano la città o in senso solo monumentale o in un più articolato senso sociale.

---

[622] Cfr. Enrico Crispolti, Raffaele De Grada (a cura di), *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale di Venezia, p. 13.

[623] *Dibatttito sulle prospettive operative delle Biennali del metallo e della ceramica*, 5 ottobre 1975, in Enrico Crispolti (a cura di), *Gubbio '76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, catalogo della mostra (Gubbio 22 agosto-16 ottobre 1976), Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1976, pp. 23-31.

[624] Le operazioni di animazione urbana sono proposte da Emanuele Astengo, Mirella Bentivoglio Mimmo Conenna, Angelo Saponara, Lydia Predominato (insieme ai Centri solari), Gruppo A3 (Toni Bellucci, Mario Boldrini, Secondo Sanipoli) e Franco Summa.

[625] Cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *Gubbio '76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, cit.

In quest'ultima direzione si inquadra ad esempio l'ipotesi progettuale di Antonio Davide, del già citato Gruppo Salerno 75, che con *Identific-azione* propone la proiezione sulle facciate delle case del centro storico di immagini di interni domestici. Ancora una volta si tratta di una modalità operativa finalizzata all'inserimento nella città storica di nuovi segni, ricchi in questo caso di connotazioni socio-culturali, per occultare gli itinerari del consumo turistico.

Mauro Staccioli a partire da un'indagine fotografica nella città produce dei disegni come possibili tipi di intervento (fig. 155).[626]

Nicola Carrino presenta in due separati progetti di intervento urbano i suoi *Costruttivi Trasformabili* in ferro: il *Costruttivo Gubbio 76/1*, costituito da 55 moduli scalari tridimensionali di cui disporre liberamente davanti al Palazzo dei Consoli (fig. 156), e il *Costruttivo Gubbio 76/2*, formato da 1024 moduli scalari piani sui quali intervenire in Piazza della Signoria (fig. 157).[627]

L'*Ovo* di pietra a grandezza umana di Mirella Bentivoglio non rimane allo stadio progettuale, ma è realizzato e collocato fuori Porta Sant'Ubaldo, su una piazzetta i cui dislivelli formano un piedistallo naturale (fig. 158).[628] La stessa artista coinvolge la popolazione locale in un'azione, ricca di contenuti metaforici, che ruota intorno al tema dell'albero.

Persino Crispolti, come operatore estetico, avanza delle proposte progettuali, relative però all'area rurale di Gubbio: il *Progetto di comunicazione estetica decentrata, a partecipazione collettiva*, il cui scopo è quello di verificare la possibilità di una partecipazione comunicativa estetica, nei modi dell'arte contemporanea, e il *Progetto per una raccolta collettiva di documenti della civiltà agricola del contado eugubino*, finalizzato alla creazione di una raccolta di documenti della civiltà agricola gestita dal Comune.[629]

---

[626] Nello stesso 1976 l'artista è presente alle mostre *Scultura: la città come campo operativo* di Pesaro e *Aptico. Il senso della scultura* di Verbania. È inoltre invitato a partecipare al convegno *Arte nel presente: istituzioni culturali e territorio* tenuto a Suzzara e il suo lavoro viene documentato nella sezione *Ambiente come sociale* della Biennale di Venezia.

[627] Cfr. Appendice, Intervista a Nicola Carrino, Roma, 16 ottobre 2017.

[628] L'opera viene poi acquisita dalla città.

[629] I restanti progetti di intervento urbano sono a firma di Edgardo Abbozzo, Emanuele Astengo, Nino Caruso, Mimmo Conenna, Angelo Saponara, Ettore Consolazione, Nato Frascà, Nino Giammarco, Giuliano Giuman, Gruppo A3, Teodosio Magnoni, Lucia Romualdi, Valeriano Trubbiani e Andrea Volo.

Infine, per continuità con le precedenti edizioni, *Gubbio '76* include opere più "tradizionali" che prevedono l'utilizzo della ceramica e del metallo, associati però al legno e alla tessitura.[630]

## 3. 4. Arte ambientale e sociale urbano alla Biennale di Venezia del 1976

La trentasettesima edizione della Biennale d'Arte di Venezia, presieduta dal socialista Carlo Ripa di Meana e diretta, per il Settore Arti Visive, da Vittorio Gregotti, reca il titolo *Ambiente/ partecipazione/ strutture culturali* in quanto concepita come momento di riflessione storica sull'impegno ambientale della ricerca artistica e sul ruolo da essa assunto nella realtà sociale sino al 1976 (fig. 159).

È una biennale che nella sua struttura, sulla spinta delle contestazioni del 1968, si presenta rinnovata. Con la legge del 26 luglio 1973 si era infatti trasformata in Ente Autonomo dello Stato ed era stata dotata di uno statuto sostituivo di quello fascista adottato dal 1938. Da quel momento aveva assunto in sé le finalità di documentazione, ricerca e promozione culturale, confluite nella trasformazione dell'Archivio in centro di documentazione e nella nascita del Museo Nuova Biennale, con opere donate dagli artisti.

Si era inoltre affermata la tendenza ad individuare un tema comune al quale si potessero adeguare le diverse esposizioni in essa comprese. Così, alla Biennale "politica" del 1974, dedicata al Cile per reazione al colpo di stato di Pinochet, si decide di far seguire quella incentrata sul tema dell'ambiente, che per il Settore arti visive prevede le mostre *Ambiente come sociale* e *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, entrambe ospitate nel Padiglione Centrale ai Giardini di Castello, appena risistemati.[631]

*Ambiente come sociale* è il titolo attribuito alla sezione italiana della Biennale, curata da Enrico Crispolti insieme a Raffaele De Grada e allestita da Ettore Sottsass e Ulla

[630] Compiono realizzazioni di questo tipo Renata Bonfanti, Carlos Carlè, Bruno Chersicla, Pietro Coletta, Ettore Consolazione, Vladimiro Lupu, Elena Strohmenger, Sandra Marconato, Lidia Predominato, Donato Sartori, Davide Scarabelli, Loreno Sguanci, Nanni Valentini e Laura Vegas.

[631] Ai Giardini di Castello ha luogo anche l'esposizione *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale: 1936-76*, sulle ricerche artistiche della Spagna democratica riguardanti l'ormai conclusa dittatura franchista. Cfr. Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), vol. 1, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 176-186.

Salovaara.[632] L'obiettivo di base consiste nella volontà di caratterizzare la partecipazione nazionale alla manifestazione "in senso molto attuale e progressivo"[633], cioè strettamente rispondente al clima socio-politico dell'epoca, il quale appare contraddistinto da una partecipazione decisionale proveniente dal basso e dal decentramento amministrativo e culturale.

In un momento storico così connotato Crispolti introduce nel catalogo della Biennale la nuova nozione di artista come "operatore culturale" e, in particolare, "estetico", che si muove nel sociale in una prospettiva partecipativa, ponendosi in una condizione di ascolto delle necessità e delle problematiche collettive: questi non è più un portatore unilaterale di cultura, cioè non impone la propria azione o i propri oggetti ad un pubblico passivo, ma si fa "sollecitatore", provocatore di una "cosciente partecipazione altrui", dunque "co-operatore" in dialogo con la comunità locale.[634]

Lo stesso critico romano nel testo intitolato *Arti visive e partecipazione sociale* – in cui, come un diario, raccoglie e ricuce i propri scritti sulle cruciali esperienze artistiche d'impegno operativo nel sociale da *Volterra 73* alla Biennale del 1976, fornendone un'ulteriore spiegazione e inquadrandole nel contesto storico italiano – si autodefinisce "critico d'arte giunto a farsi operatore fra operatori" e "'co-operatore' fra 'co-operatori'".[635] Precisa inoltre che per operatore estetico si intende un artista al quale si associano "nuove aperture e modalità operative": "Dicendo artista ci si rifà chiaramente alla dimensione di specifici tradizionali (pittore, scultore ecc.), che neppure le avanguardie storiche e in parte notevole neppure le neoavanguardie hanno infranto. Dicendo operatore estetico ci si riferisce ad un allargamento oltre la dimensione di tali specifici, ad una pratica molteplice dei *media* per esempio, all'azione e non soltanto alla produzione estetica".[636]

---

[632] Cfr. Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, cit., pp. 106-113; Enrico Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

[633] Enrico Crispolti, in Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, cit., p. 106.

[634] Cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, cit., p. 3; Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, Bari, De Donato, 1977, p. 18.

[635] Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., p. 40.

[636] *Ivi*, p. 17.

A partire soprattutto dai primi anni Settanta la dimensione pubblica rappresenta infatti il nuovo campo d'esperienza dell'operatore, che fa propria una nozione di ambiente "come sociale urbano o extra-urbano".[637]

Così la mostra *Ambiente come sociale,* per la prima volta in una sede istituzionale, esamina e sottopone ad un nuovo dibattito e chiarimento le diverse esperienze italiane di operatività artistica nello spazio urbano e nel sociale a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta fino al 1976, venendo a rappresentare un'iniziale ricognizione sull'argomento. Sono documentate, tra le altre, le esperienze di *Al di là della pittura* a San Benedetto del Tronto, di *Campo Urbano* a Como e di *Volterra 73*, gli interventi urbani di artisti quali Ugo La Pietra, Francesco Somanini e Mauro Staccioli e l'attività dei collettivi appena costituitisi come il Gruppo Salerno 75 e il Gruppo di Coordinamento.

Per fornire informazioni sugli interventi scultorei e sulle azioni animatorie, all'esposizione delle opere si preferisce l'utilizzo di materiali grafici, fotografici, sonori e audiovisivi, anche con l'intenzione polemica di distaccarsi dalla presentazione del manufatto artistico a fini merceologici, dunque in un'ottica di informazione "al di fuori dei termini canonici del consumo dell'arte: artista-oggetto estetico-galleria d'arte privata o museo-fruitore/collezionista".[638]

In questo modo la sezione italiana della Biennale, come preciserà Crispolti l'anno successivo, supera il "tradizionale feticismo di oggetti giunti a consacrazione nella vetrina veneziana" e con ciò si avvicina allo spirito del nuovo statuto della manifestazione.[639]

Cataloghi, manifesti, riviste e altro materiale a stampa sono letteralmente alla portata di tutti, perché consultabili e riproducibili grazie a una fotocopiatrice. Proiettori di diapositive e di filmati, tra i quali quelli con le interviste agli artisti realizzate da Luciano Giaccari, rendono lo spazio espositivo immersivo oltre che dinamico, nonostante l'uso del mezzo audiovisivo (soprattutto del *multivision* e del *videotape*), a discapito dell'opera d'arte, verrà molto criticato per la mancata esteticità[640] e per il carattere di spettacolarizzazione e di "bombardamento" visivo e sonoro che comporta.[641]

---

[637] Enrico Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, cit., p. 3.

[638] *Ibidem*.

[639] Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., p. 292.

[640] Paolo Rizzi, *Avanti con nostalgia*, "Il Gazzettino di Venezia", 15 luglio 1976.

[641] Cfr. Paolo Rizzi, *Videotapes, che passione*, "Il Gazzettino di Venezia", 18 luglio 1976; Giuliano Briganti, *È un po' confusa la vecchia signora*, "La Repubblica", 17 luglio 1976; Myriam De Cesco, *Biennale, viva la crisi*, "Panorama", 27 luglio 1976.

Un effetto di dinamicità è garantito anche dalla programmazione per tutta la durata della mostra di una *Documentazione aperta*, consistente in un ciclo continuo di brevi esposizioni temporanee e di dibattiti intorno alle modalità operative nel sociale.[642]

A fornire un'evoluzione continua degli spazi espositivi di *Ambiente come sociale* si aggiunge la trasformazione dell'allestimento con ritmo quindicinale per consentire la successione delle sezioni nelle quali è organizzata la documentazione. Le esperienze di rapporto fra arte e spazio sociale vengono infatti suddivise in cinque nuclei problematici che vanno dalla dimensione artistica individuale alle relazioni con l'ente locale e statale, passando attraverso la sollecitazione spontanea della collettività.

La prima categoria, *Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale*, mostra quegli interventi cha fanno da cerniera fra il mero inserimento di una scultura moderna in un contesto storico e l'azione consapevole nel sociale cittadino. Si tratta di lavori di natura conflittuale che rappresentano una volontà di contestazione, ma che, pur cercando di coinvolgere emotivamente la sfera sociale, si rivelano ancora unilaterali. Vengono fatte rientrare in questa sezione le opere scultoree, spesso inserite nei centri storici cittadini, di Nino Giammarco, Francesco Somaini e Mauro Staccioli.

Si passa poi ad illustrare le proposte di *Riappropriazione urbana individuale*, nelle quali il recupero del contatto con l'urbano è di natura individuale e consiste in una "esplorazione articolata e flessibile" della "concreta semiologia urbana sociale".[643] Ne costituiscono un esempio, tra gli altri, gli episodi di riappropriazione urbana fra i codici consumistici cittadini di Ugo La Pietra, del Gruppo Salerno 75 e del Gruppo di Coordinamento.

Segue l'esposizione delle due modalità di *Partecipazione spontanea* che rappresentano l'instaurarsi di un primo e immediato coinvolgimento pubblico attuato dall'operatore estetico nelle strade e nelle piazze. Questo tipo di partecipazione sociale può essere di *Azione poetica*, se si predilige il "momento della liberazione creativa"[644] – come nel caso delle esperienze nei quartieri napoletani dell'architetto Riccardo Dalisi e delle attività didattiche di Vincenzo De Simone alla scuola media statale di Cicciano, vicino Napoli – e di *Azione politica*, se assume un "accento di denuncia fortemente politicizzata"[645], come avviene con le azioni milanesi del Collettivo Autonomo Pittori di Porte Ticinese e del Laboratorio di Comunicazione Militante e attraverso le scritture murali a Roma.

---

[642] Ad esempio dal 3 al 12 settembre si discute intorno all' *Operazione Palazzo di Arcevia. Ipotesi di comunità esistenziale*, della quale vengono esposti i materiali.

[643] Enrico Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, cit., p. 10.

[644] *Ivi*, p. 16.

[645] *Ibidem.*

La penultima sezione riguarda le esperienze di *Rapporto con o attraverso l'ente locale* – Comune, Provincia o Regione – attraverso le quali l'operatore mira a promuovere la partecipazione. Vi rientrano le iniziative di committenza dal basso organizzate a Sesto San Giovanni, presso Milano, e nel rione Testaccio a Roma nell'ambito dell'*Operazione Roma Eterna*. Significativamente negli stessi anni in manifestazioni artistiche italiane come le Biennali del metallo e della ceramica di Gubbio si riscontra l'avvio di una partecipazione locale di base.

Infine si trattano le *Ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale*, riguardanti cioè una progettazione ancora in via ipotetica "a grande scala", come nel caso di Corviale a Roma.

È interessante notare come gli episodi fin qui elencati di operazione artistica nello spazio esterno, aperta a una nuova dimensione di rapporti di connessione sia urbana che sociale, corrispondano a un concetto di ambiente presente anche nei Padiglioni delle altre nazioni[646] e, significativamente, nel 1977 a Kassel in occasione di *Documenta 6*. L'importante manifestazione internazionale d'arte contemporanea affronta infatti, sotto la direzione di Manfred Schneckenburger, la problematica del ruolo dell'arte nella società, offrendo, come la Biennale veneziana, grande spazio alla fotografia e alle videoinstallazioni e presentando anche interventi ambientali quali quelli di Christo, Gordon Matta-Clark, Walter De Maria, Robert Morris, Richard Serra.

Con la sezione *Ambiente come sociale* viene confermata in una sede ufficiale la linea di pensiero di Crispolti, il quale differenzia nettamente e definitivamente il carattere autonomo del monumento tradizionale da quello trasformativo della pratica artistica che approda alla dimensione urbana esterna, motivo per cui essa necessita di una progettazione specifica.[647] Del resto erano questi i presupposti di *Volterra 73* e nello stesso senso, nell'edizione successiva della manifestazione veneziana, si orienterà il *Muro* presentato criticamente da Staccioli come una barriera volta ad occultare la prospettiva autocelebrativa del viale d'accesso del Padiglione Italia ai Giardini, ipotesi, dunque, di un diverso rapporto con l'ambiente e con il fruitore (fig. 160).

---

[646] Ad esempio il polacco Hansen propone una progettazione urbanistica, il gruppo svedese ARARAT, invece, un'utopica comunità del futuro; e ancora il Collectif d'Art Sociologique francese, la brasiliana Vater, la giapponese Shinoyama, il gruppo belga Krokus e l'intero Padiglione olandese analizzano la dimensione sociologica; il Padiglione svizzero presenta episodi di "animazione" didattica. Cfr. Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale, cit.

[647] Cfr. Enrico Crispolti, *Destino urbano della scultura*, in "La Nuova Città", serie 8, n. 2/3, Firenza, Edizioni Polistampa, luglio-dicembre 2001, pp. 61-66.

Così concepito, per il critico l'intervento ambientale rappresenta dagli anni Settanta il traguardo più elevato dell'operare artistico, e, con particolare riferimento alla scultura, come attesta in *Urgenza nella città*, nella scala urbana risiede il suo destino maggiore.[648]

L'intervento ambientale, infine, si oppone alla pratica dell'"opera-ambiente"[649], rievocata invece nel 1976 a Venezia da Germano Celant con la mostra *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*. L'"opera-ambiente", nata in seno alle avanguardie storiche del Futurismo e del Costruttivismo e concepita come opera che si dilata dal quadro alla stanza, rimane infatti relegata "in una dimensione di interno" e condannata ad un "destino collezionistico" analogo a quello delle "opere-oggetto" alle quali di fatto intende sostituirsi.[650]

Celant organizza l'esposizione *Ambiente/Arte* come ricostruzione diacronica dell'impegno ambientale della ricerca artistica dalle intuizioni futuriste alle installazioni del 1976.[651]

L'esposizione, con allestimento di Gino Valle e Marica Redini, che epurano il Padiglione Centrale ai Giardini di Castello da ogni sovrastruttura decorativa, si serve di progetti, disegni, fotografie, ricostruzioni di ambienti storici e ambienti realizzati appositamente.

Celant individua nell'intero percorso della storia dell'arte – dal momento in cui l'artista ha smesso di concepire lo spazio come un semplice contenitore atto ad isolare le opere nella loro purezza estetica – un rapporto vicendevole tra contesto espositivo e opera per cui "il contesto *inquadra* il significato artistico e l'arte *inquadra* il contesto".[652] La decisione di trattare la nozione di "ambiente" a partire dall'"opera totale" del Futurismo deriva dal fatto che per tale avanguardia risulta definitivamente acquisita la consapevolezza dell'esistenza di quel "senso di reciprocità" secondo il quale "*l'arte crea uno spazio ambientale* nella stessa misura in cui *l'ambiente crea l'arte*".[653]

Su questa idea di *continuum* tra opera e contesto lavorano anche le successive avanguardie storiche, le cui ambientazioni sono documentate nella prima parte del percorso espositivo, che va dal 1912 al 1945: Futurismo, Suprematismo, Costruttivismo, Neoplasticismo, Razionalismo, Metafisica, Dada e Surrealismo rivivono nei progetti, nei disegni e nelle

---

[648] Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1972.

[649] Enrico Crispolti, *"Opera ambiente" e "Arte nel sociale"*, in Carlo Pirovano, Enrico Crispolti, *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Milano, Electa, 1994, p. 136.

[650] *Ibidem.*

[651] Cfr. Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, cit., pp. 187-200; Germano Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.

[652] Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, cit., p. 189; Germano Celant (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, cit., p. 5.

[653] *Ibidem*.

fotografie di opere di Giacomo Balla, Fortunato Depero, Vladimir Tatlin e Kurt Schwitters, mentre sono ricostruiti a scala reale ambienti quali L'*Ambiente dei Proun* di El Lissitzky (1923), il *Salon de Madame B.* di Piet Mondrian (1926), l'*Ambiente della musica* di Kandinskij (1922), la *Cinema Hall* e la *Flower Room* di Theo Van Doesburg (1926-28), l'intervento murale di Schlemmer (1931), la *Porte rue Larrey* (1927) e la *Porte Gradiva* (1937) di Marcel Duchamp.

Nei decenni in esame Celant nota che l'artista che agisce in una dimensione individuale crea una "caverna", un involucro che assimila l'arte alla vita. È ad esempio il caso di Schwitters nella realizzazione del suo *Merzbau*. Chi trasferisce l'opera nella dimensione pubblica come quella dei caffè dà invece vita ad una "cavità spettacolare" in cui il fare artistico si espande verso la società. Ne sono testimonianza, tra gli altri, i lavori di Balla, Lisitskij, Depero, Van Doesbutg, Mondrian e Kandinskij.

Dagli anni Cinquanta l'artista tende poi a costruire un involucro autonomo in cui agire, per giungere, nel corso dei Sessanta, allo sviluppo dell'arte ambientale, completamente incentrata sulla ricerca costante di un rapporto vicendevole tra ambiente-arte e arte-ambiente.

Le esperienze che si sviluppano dal 1945 al 1966 trovano spazio nella seconda sezione della mostra celantiana, che, partendo dall'Action painting e dall'Informale e giungendo sino alla Pop Art, prevede la documentazione di lavori a scala ambientale di artisti quali Jackson Pollock, Robert Rauschenberg e Lucio Fontana e la ricostruzione di ambienti come *Le Plein* di Arman (1960), *Immaterieller Raum* di Yves Klein (1961), *Finestra fosforescente di Piero Manzoni* (1961), *Yard* di Allan Kaprow (1961), *Corridor Store Front* di Christo (1964), *La palla di carta straccia* di Michelangelo Pistoletto (1966), *Cow Space* di Andy Warhol (1966).

A questo percorso storico si affianca quindi, nell'ultima parte dell'esposizione, la documentazione contemporanea, con una sezione informativa comprendente diapositive e film e il coinvolgimento di tredici artisti per la realizzazione di un proprio ambiente in *situ*: Palermo, Buren, Graham, Beuys, LeWitt, Merz, Nauman, Kounellis, Acconci, Irwin, Nordman, Wheeler e Asher lavorano confrontandosi con gli spazi del Padiglione, che continuano a rimanere esclusivamente spazi interni.

A metà degli anni Settanta *Ambiente come sociale* e *Ambiente/Arte* vengono quindi a rappresentare due modi di intendere il concetto di "ambiente" e di intervento artistico in esso concepito: da una parte l'opera-ambiente studiata per relazionarsi al contesto fisico

che la contiene, dall'altra l'arte ambientale che, con uno scarto in più, nasce per rapportarsi ad un determinato spazio sia fisico che sociale.

# CAPITOLO IV

# DESTINO URBANO DELLA SCULTURA

## 4. 1. Verifiche. Tra decorazione e "democratizzazione" della cultura

Dai primi anni Settanta, mentre l'esperienza di *Volterra 73* connette l'arte contemporanea, nella varietà delle sue forme, con le problematicità di uno specifico centro storico e della sua componente sociale, una serie di iniziative espositive promosse principalmente dalle amministrazioni comunali, punta invece, seguendo l'esempio di Spoleto, alla mera collocazione di sculture nei centri storici. Un'operazione, quest'ultima, di vera e propria colonizzazione dello spazio esterno cittadino, che ha luogo per lo più nel periodo estivo perché contemporaneamente finalizzata, come ha notato Alessandra Pioselli, alla promozione turistica del territorio e a una democratizzazione della cultura.[654]

Tali mostre di scultura coinvolgono soprattutto artisti italiani, delle ricerche sia figurative che astratte, i quali sono invitati a collocare provvisoriamente nello spazio urbano opere spesso già presentate altrove, che possano garantire un effetto ornamentale – aspetto non di rado contestato dalla critica e dagli stessi artisti – in grado di mettere il pubblico "nelle condizioni più 'poetiche' per leggere, per esaltare quelle forme chiuse in uno spazio aperto".[655]

Almeno fino alla metà del decennio le due diverse modalità espositive all'aperto, accomunate dalla ricerca di un rapporto diretto con la cittadinanza, convivono.

Infatti nell'estate del 1973, un mese prima della manifestazione volterrana, il centro storico di Parma ospita la mostra collettiva *Sculture contemporanee nello spazio urbano*. Seguono l'*VII Biennale internazionale di scultura* a Carrara e *Città Spazio Scultura* a Rimini, mentre nel 1974 le opere plastiche invadono gli spazi urbani delle città di Verbania, con la

[654] Cfr. Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi Editore, 2015, pp. 76-79. Il concetto di sviluppo turistico si affaccia in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta.

[655] Marcello Venturoli, *Urgenza nella città delle sculture*, "Playmen Happening", Roma, novembre 1973.

Biennale Internazionale intitolata *Scultorincontro*, di Fano, con l'esposizione *Sculture nella città*, e di Suzzara, con la ventisettesima edizione del *Premio Suzzara*.[656]

Inoltre lungo la prima metà del decennio le città di Pesaro, Milano e Roma accolgono vere e proprie personali urbane di scultura contemporanea.

A cominciare dal caso di Parma, la mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, organizzata dall'Assessorato alle Attività Culturali, come testimoniano gli scritti in catalogo, manifesta la doppia necessità della partecipazione collettiva alla vita culturale della città e di un'integrazione tra scultura e contesto urbano.

L'assessore Giuseppe Negri sostiene infatti fortemente l'ormai necessaria uscita dell'arte dai musei, dalle gallerie e persino dalle abitazioni private per essere "alla mercé di tutti", ovvero collocata "nel vivo della città", "in piazza vicino ai bambini, agli uomini che quotidianamente lavorano" e persino agli anziani, ai quali si chiede uno sforzo di comprensione, al fine di garantire una "partecipazione popolare" alla cultura, sentita come prioritaria rispetto al confronto fra valori artistici storici e contemporanei.[657]

La rassegna è allestita dall'architetto Vittoriano Viganò con l'assistenza del collega Mario D'Amico e si snoda tra Piazza Garibaldi, i portici del palazzo comunale, il Teatro Regio, Piazza della Steccata, Piazza del Duomo e il Battistero, luoghi che si intende rivitalizzare attraverso le monumentali opere di Giò Pomodoro, Kengiro Azuma (fig. 162), Iginio Balderi (fig. 163), Giacomo Benevelli, Giampaolo Pardi, Carlo Ramous e Mauro Staccioli, l'unico a progettare appositamente le proprie sculture per il centro storico cittadino (fig. 161).

Come Giuseppe Negri, anche Viganò sottolinea la concezione della mostra quale "momento partecipativo", nonché "verifica" – termine, come visto, ricorrente, insiene a "test", nel motivare le iniziative espositive all'aperto dei decenni in esame – del ruolo della ricerca artistica nella città.[658]

Per garantire alle sculture, come spiega, "un comportamento esplicito e dialettico coll'ambiente", l'architetto ha evitato di predisporre basamenti posticci e ha piuttosto mirato a creare associazioni e contrapposizioni formali e coloristiche fra opere e contesto espositivo: ha fatto così corrispondere "all''orizzontale' del Pardi il vuoto della Piazza del Duomo e la *texture* del suo ciottolato", "al verticalismo e al bianco di Benevelli lo sfondo

[656] Nel mese di aprile del 1974 anche la città di Torino ospita una mostra di sculture dal titolo *Interventi nello spazio urbano*.

[657] Giuseppe Negri, in *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, catalogo della mostra (Parma, giugno-luglio1973), Parma, Tipo-lito Nuova Step, 1973.

[658] Vittoriano Viganò, in *ivi*.

mattonato di uno spigolo del Campanile", mentre ha opposto "al rosso e al ricco del Pomodoro il rosato e i contenuti del Battistero, ai sogni dorati di Azuma il contatto con il monumentino bianco e borghese del Parmigianino o la dimensione 'interna' del Portico del Palazzo Comunale, alla innocenza stereometrica di Balderi il gradino del Duomo o il ricamo di un ferro battuto cinquecentesco". Ha poi inserito le forme appuntite di Staccioli in "uno spazio organizzato e partecipabile" e quelle nere e "gestuali" di Ramous in spazi "'vuoti' in cui verificarsi".[659]

Tali relazioni formali e materiche fra opere e contesto architettonico sono visibili nelle fotografie in catalogo scattate durante e dopo l'allestimento, che immortalano le sculture anche nel loro rapportarsi ad un pubblico di ogni fascia d'età.

Di fronte a questo tipo di rimandi allestitivi, il critico Franco Russoli, sulla linea di pensiero di Crispolti, precisa in catalogo che le forme plastiche non dovrebbero essere "statua né monumento nell'accezione tradizionale, e neppure interpolazione ornamentale o appendice formale", bensì "chiave di lettura per un'interpretazione dello spazio", dovrebbero svolgere un "intervento attivo" per "la presa di coscienza, per la qualificazione, contestazione o trasformazione di un determinato nucleo di vita sociale". Solo se dialetticamente integrate, le forme della città e quelle della scultura possono diventare "uno strumento di verifica di azione 'storica' e, etimologicamente, politica".[660] Se, a suo parere, in questo senso l'esposizione emiliana ha fallito perché le sculture esposte si sono dimostrate frutto di ricerche artistiche diverse e scollegate dal contesto storico cittadino con cui dialogavano, d'altro canto, col loro creare "imprevisti mutamenti di rapporti fra gli elementi architettonici e urbanistici", le opere hanno offerto un'immagine inedita della città, hanno quantomeno svolto quella "funzione di scardinamento di un'abitudine visiva" che era tra gli scopi dell'iniziativa.[661]

Interessante e lungimirante appare infine il dubbio espresso da Viganò in merito alla correttezza di una trasposizione della scultura che non si limiti al centro storico, ma coinvolga la città intera, mettendo l'arte in contatto con tutte le "rappresentanze socio/spaziali, periferiche o centrali", compresi gli ambiti del lavoro, dell'istruzione, dell'assistenza.[662]

Dalle premesse della mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, sempre in Emilia Romagna, parte la successiva *Città Spazio Scultura*, promossa

[659] *Ibidem.*
[660] Franco Russoli, in *ivi.*
[661] *Ibidem.*
[662] Vittoriano Viganò, in *ivi.*

dall'Amministrazione Comunale di Rimini, ancora una volta con l'obiettivo dichiarato, nelle parole del Sindaco Nicola Pagliarini, di "proporre ai cittadini un modo diverso e più 'popolare' […] di accostarsi alle opere d'arte" immettendole "nel tessuto vivo e 'quotidiano' della città".[663]

L'esposizione, coordinata da Pier Carlo Santini e Giancarlo Citi, con la collaborazione dell'architetto Giuseppe Davanzo, che cura l'allestimento, prevede la partecipazione di Kengiro Azuma, Nado Canuti, Carmelo Cappello, Augustin Cardenas, Pietro Cascella, Pietro Consagra, Agenore Fabbri, Rosalba Gilardi, Emilio Greco, Lorenzo Guerrini, Marino Marini, Etienne Martin, Mirko, Luigi Mormorelli, Mario Negri, Isamu Noguchi, Alicia Penalba, Giò Pomodoro, Carlo Ramous, Carlo Signori, François Stahli, Vittorio Tavernari, Giuliano Vangi e Alberto Viani.

Rispetto all'esperienza di Parma, la manifestazione si lega a un problema tipico dei centri storici italiani, sul quale si ritiene necessario porre l'attenzione, ovvero quello del degrado visivo a cui le esigenze della contemporaneità li hanno sottoposti nel tempo: dalla rete di distribuzione dell'energia elettrica alle insegne delle attività commerciali, alla segnaletica stradale e al traffico con i suoi rumori.

L'urgenza di restituire ad alcune vie e piazze della città le funzioni originarie, di riumanizzarle, porta dunque l'Amministrazione riminese a porsi anche l'obiettivo di riqualificare la centrale Piazza Cavour, che viene pedonalizzata e liberata dalla segnaletica orizzontale e verticale, e gli spazi ad essa adiacenti, con la creazione di un giardino alle spalle dei palazzi comunali.

*Città Spazio Scultura* viene così a favorire "non soltanto una percezione diversa, più consapevole e più disponibile, delle forme artistiche, ma dello stesso spazio urbanistico ed architettonico, e, soprattutto, un'utilizzazione più libera, più serena e più a misura d'uomo di tale spazio".[664]

La zona destinata all'esposizione, ridotta il più possibile per non decentrare e disperdere le sculture, va dall'area verde contigua a Piazza Malatesta a Piazza Cavour, chiusa dai palazzi dell'Arengo, del Podestà e Garampi, dal teatro e dalla Pescheria col suo loggiato (fig. 164). Si tratta di uno spazio caratterizzato da stratificazioni storiche che corrono dal Duecento all'Ottocento.

Sebbene la scelta dei lavori sia condizionata dalle disponibilità offerte dagli artisti, non si opta per "collocazioni di fortuna", ma si tiene conto, come spiega Pier Carlo Santini, delle

[663] Nicola Pagliarini, in Pier Carlo Santini (a cura di), *Città Spazio Scultura*, catalogo della mostra (Rimini, 28 luglio-7 ottobre 1973), Rimini, Cosmi, 1973.
[664] *Ibidem.*

occasioni offerte da un ambiente al quale non si intendono sovrapporre le opere "se non per quel tanto che valga a riproporlo ad un tipo diverso di impiego e di uso", cioè nel rispetto dei propositi "culturali e didattici" della rassegna ed evitando la mera "occupazione".[665]

Contrariamente a quanto accade a Parma, quasi tutte le sculture vengono poste su basamenti in cemento o in metallo progettati dall'architetto Davanzo in modo da non interferire con i volumi delle architetture e delle opere antiche, ma piuttosto rappresentare "il diritto dell'uomo moderno di affermare la propria creatività e i propri modi di visione in vicinanza delle testimonianze del passato".[666] Così, ad esempio, in questo "tentativo di ricerca di un nuovo assetto, più umano e civile"[667] del centro cittadino, in Piazza Cavour l'*Atto primo* in travertino di Pietro Cascella si confronta con la scultura storica che ritrae Paolo V (fig. 165), mentre due *Colloqui* bronzei di Pietro Consagra si rapportano alle antiche murature del loggiato (fig. 166).

Nello stesso 1973, anche la *Biennale internazionale di scultura* di Carrara, alla sua settima edizione, a cura di Mario De Micheli e patrocinata dalla Regione Toscana, tenta l'esposizione all'aperto di opere scultoree figurative e astratte, che vengono infatti in parte disposte nei giardini, oltre che, come di consueto, nelle sale dell'Accademia di Carrara. Rispetto alle edizioni precedenti, la Biennale, insieme ai limiti architettonici, supera anche quelli dell'esposizione di lavori in pietra e in marmo, che dalla sua nascita, nel 1957, ne avevano caratterizzato l'essenza: "si è ritornati al concetto di una mostra da cui non venisse esclusa aprioristicamente alcuna 'materia', sia tradizionale che tecnologicamente attuale – scrive De Micheli – Il motivo di questa decisione deve essere valutato con l'esigenza di fornire un 'paesaggio' più completo della scultura d'oggi, nonché di proporre una visione più dialettizzata delle ricerche che in questo settore dell'arte si stanno conducendo".[668]

La Biennale, che come importante occasione di incontro internazionale coinvolge scultori di diciassette nazioni compresa l'Italia[669], offre dunque al contempo un panorama della scultura contemporanea e delle sue più aggiornate modalità espositive.

---

[665] Pier Carlo Santini, *Guida alla mostra*, in *ivi*.

[666] *Ibidem.*

[667] *Ibidem.*

[668] Mario De Micheli, in Mario De Micheli (a cura di), *VII Biennale internazionale di scultura Città di Carrara*, catalogo della mostra (Carrara, luglio - agosto 1973), Carrara, Stamperia editoria apuana, 1974.

[669] Tra gli altri partecipano Kenneth Armitage, Mirko, Pietro Cascella, Giorgio De Chirico, Agenore Fabbri, Akira Hasimoto, Jacques Lipchitz, Giacomo Manzù, Arturo Martini, Alicia Penalba, Kostas Polychronopoulos e Arnaldo Pomodoro. Cfr. Mario De Micheli (a cura di), *VII Biennale internazionale di scultura Città di Carrara*, cit.

Il 1973 è infine l'anno in cui il centro storico di Pesaro, liberato dalla circolazione automobilistica, sempre durante la stagione estiva, ospita la personale urbana di scultura di Ettore Colla, che segue quelle di Arnaldo Pomodoro (1971) e Mario Ceroli (1972), tutte presentate e allestite da Guido Ballo e organizzate dal Comune e dalla locale Azienda Autonoma di Soggiorno con il coordinamento tecnico della galleria pesarese Il Segnapassi e della Marlborough di Roma.

Lorenza Trucchi su "Momento Sera" indica le mostre di scultura all'aperto organizzate a Pesaro fra le più importanti rassegne d'arte estive degli anni Settanta.[670]

Già l'esposizione di Pomodoro (figg. 167-169), la prima della serie e con la quale lo scultore torna nella propria città d'origine, manifesta, come le esperienze espositive fin qui citate, la consapevolezza del necessario dialogo tra arte, cittadinanza e ambiente.

Nelle parole di Guido Ballo, opere quali le *Colonne*, il *Grande Disco*, i *Rotanti* e le *Sfere*, sculture di grandi dimensioni esposte in quest'occasione da Pomodoro, "si ambientano perfettamente" fra i palazzi antichi, le vie e le piazze della città e assumono, "per il rigore costruttivo, per l'intensa, chiusa tensione del ritmo o per l'integrazione spaziale, una vitalità nuova, che apre un dialogo ricco di umori e alla fine festoso con tutto il pubblico più vario".[671]

La scultura di Pomodoro si rivela dunque in grado di perseguire il ruolo sociale consistente nel dialogo attivo sia con il pubblico che con l'ambiente e possibile, per Ballo, solo superando "ogni schematismo di struttura", rendendo "l'opera all'aperto come una creatura vivente, che muta nel volgere della luce e delle ombre, ma anche nell'incontro con la gente diversa, senza alcuna monumentalità celebrativa".[672]

Come nota Marcello Venturoli, mentre le sculture monumentali di Pomodoro sono poste da Ballo in spazi esterni di passaggio[673], due anni dopo quelle di Colla, più semplici, "arcaiche" e "dimesse", sono collocate dal critico in luoghi per loro natura più silenziosi, e non per questo meno significativi, del centro pesarese, quali il sagrato del Duomo o il cortile di Palazzo Mosca. In particolare il portale gotico del Duomo e i ferri dell'artista "si completano a vicenda" raggiungendo un'armonia stilistica.[674]

---

[670] Lorenza Trucchi, *Colla a Pesaro*, "Momento Sera", Roma, 21 luglio 1973.

[671] Guido Ballo, *Per un uso sociale dell'arte – la mostra di Pesaro*, in *Materiali e notizie sulla mostra di Arnaldo Pomodoro "Sculture nella citt*à" (Pesaro, estate 1971), Milano, Grafiche Marazzi-Agema, 1971.

[672] *Ibidem.*

[673] Le sculture di Pomodoro sono installate in Piazza del Popolo, in Piazza Collenuccio, sulla rotonda di viale Trieste e in via Toschi Mosca.

[674] Marcello Venturoli, *Urgenza nella città delle sculture*, "Playmen Happening", Roma, novembre 1973.

La stessa Lorenza Trucchi definisce la mostra di Colla "meno scenografica e meno ricca delle precedenti", ma non per questo meno efficace nell'offrire con soli 14 pezzi uno sguardo d'insieme sulla produzione scultorea dell'artista.[675]

Negli stessi anni il nome di Pomodoro si lega anche al ciclo di mostre intitolato *Una scultura nella strada*, che dal 1970 anima il largo antistante la Libreria Einaudi di Milano, un ampio marciapiede con passaggio pedonale in fondo alla galleria di Via Manzoni.

Per la sua caratteristica di presentarsi come successione di esposizioni personali in uno spazio aperto di modeste dimensioni, tale esperienza trova un corrispettivo nella serie di mostre che tra il 1971 e il 1976, come si vedrà, hanno luogo a Roma presso Piazza Margana.

Rispetto a quest'ultima e alle esperienze fin qui citate, l'iniziativa milanese non gode del sostegno degli Enti comunali, rappresentando piuttosto uno straordinario episodio di autofinanziamento collettivo. È infatti curata dal gruppo di intellettuali e artisti, di cui fanno parte Arnaldo Pomodoro e lo scrittore Francesco Leonetti, che ruotano intorno alle riviste "Che fare"[676] e lo "Zibaldone", e si avvale delle collaborazioni con la Libreria Internazionale Einaudi, gestita da Vando Aldrovandi, e con varie gallerie, tra cui la Marlborough, l'Ariete, lo Studio Marconi e il Salone Annunciata.

La piazzetta, senza predilezioni di tendenze e senza fini politici né estetici, accoglie di volta in volta una o più opere di grandi dimensioni[677], divenendo, come la definisce Crispolti, "una palestra di proposizioni a carattere ambientale".[678]

Inaugura il ciclo Arnaldo Pomodoro nell'ottobre del 1970, con la purezza dei volumi delle sculture *Negazione* e *La Triplice* (fig. 170). Segue Giuseppe Spagnulo (fig. 171) e, a marzo dell'anno successivo, Ettore Colla, con la struttura totemica della sua *Colonna solare* (fig. 172). Tra maggio e giugno Alexander Calder presenta lo *Stabil-mobil* (fig. 173), stabile nella parte inferiore e mosso dal vento in quella superiore, che, come scrive Guido Ballo, riesce ad "ambientarsi poeticamente" nello spazio espositivo.[679]

---

[675] Lorenza Trucchi, *Colla a Pesaro*, "Momento Sera", Roma, 21 luglio 1973.

[676] Sino al numero 8-9 del 1972.

[677] Cfr. Arnaldo Pomodoro, *Ragione della mostra "Una scultura nella strada"*, "Zibaldone", n. 2, Milano, giugno 1973, p. 161.

[678] Enrico Crispolti, *Destino urbano della scultura*, "La Nuova Città", serie 8, n. 2-3, Firenze, Edizioni Polistampa, luglio-dicembre 2001, p. 62.

[679] Guido Ballo, *Sculture nella strada*, "Ottagono", n. 2, dicembre 1972, p. 21, ripubblicato in "Zibaldone", n. 2, Milano, giugno 1973, p. 164.

A luglio è la volta di Gianfranco Pardi (fig. 174), mentre nel 1972 si avvicendano Nicola Carrino, che espone il *Costruttivo 1/71 B* (figg. 176-179) poi riproposto a Volterra (figg. 136-137)[680], Antonio Paradiso, Philip King (fig. 175) e Amalia Del Ponte.

Alla fine del 1974 la stessa piazzetta della Galleria Manzoni ospiterà, con la collaborazione dello Studio Santandrea, le opere di Mauro Staccioli (fig. 180), presente, come visto, a Parma l'anno precedente e nello stesso 1974 nelle collettive urbane di Verbania (fig. 181) e di Suzzara.

La Biennale Internazionale di Verbania, dal titolo *Scultorincontro*, alla sua prima edizione, è organizzata nell'estate del 1974 dal locale Museo del Paesaggio e dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo[681] come rassegna di sculture all'aperto per creare, in linea con le esperienze fin qui citate, un dialogo fra l'arte e la comunità degli abitanti del comune piemontese.

La cornice è stavolta paesaggistica, è quella suggestiva del lungo lago e dei giardini. Ma, come chiarisce il critico Giorgio Seveso, la manifestazione non si pone solo gli intenti promozionali e turistici tipici delle iniziative artistiche legate a località di soggiorno, considerate "dannose" dal punto di vista "di una organica informazione del pubblico su quanto è avvenuto o avviene nel campo dell'arte".[682] Nel mettere a confronto con le sedi espositive le opere di grande mole di artisti italiani e stranieri delle più varie tendenze[683], si vuole piuttosto applicare un "metodo di verifica e di rapporto diretto, immediato […] ambientale tra le opere, la città e il pubblico".[684]

Poco dopo, le manifestazioni di Suzzara e Fano entrano nel vivo del tessuto urbano sulla scorta dell'esperienza volterrana.

---

[680] Cfr. Appendice, Intervista a Nicola Carrino, Roma, 16 ottobre 2017.

[681] Hanno contribuito alla realizzazione dell'iniziativa anche privati, quali il milanese Luigi Cotti, che ha fatto da tramite per l'invito di alcuni scultori, e Alberto Alessi, che ha prestato delle opere.

[682] Giorgio Seveso, in *Scultorincontro. Verbania 74. Biennale internazionale di scultura contemporanea all'aperto*, catalogo della mostra (Verbania, 15 giugno - 15 settembre 1974), Pallanza, Azienda autonoma di soggiorno e turismo, 1974.

[683] Espongono Igino Balderi, Renato Beltrami, Giacomo Benevelli, Angelo Bozzola, Carmelo Cappello, Nino Cassani, Alik Cavaliere, Pietro Coletta, Giovanni Conservo, Gino Cosentino, Carlo Cotti, Davide De Paoli, Vittorio Di Muzio, Dusan Dzàmonja, Sergio Emery, Toni Fabris, Angelo Ferreri, Michele Festa, Raffaele Festa, Quinto Ghermandi, Reiner Kriester, Carlo Manini, Giancarlo Marchese, Adelio Maronati, Gino Masciarelli, Umberto Milani, Flavio Paolucci, Oreste Quattrini, Amilcare Rambelli, Carlo Ramous, Guenther Roth, Giancarlo Sangregorio, Paolo Schiavocampo, Pierino Selmoni, Fausta Squatriti, Mauro Staccioli, Tomonori Toyofuku, Mino Trafeli, Piero Travaglini.

[684] Giorgio Seveso, in *Scultorincontro. Verbania 74. Biennale internazionale di scultura contemporanea all'aperto*, cit.

A Suzzara, in occasione della ventisettesima edizione del Premio artistico attribuito dal comune lombardo sin dal 1948, si fa infatti predominante l'aspetto partecipativo. Coordinata dai critici

Guido Giuffrè e Franco Solmi, la rassegna, dal carattere interdisciplinare, è dedicata al tema "Arte e Lavoro", intorno al quale si organizzano le diverse sezioni che coinvolgono, come indica il comunicato stampa, "sia gli operatori delle diverse discipline (Teatro, Musica, Cinema, Fotografia, Comunicazioni di Massa, Arti figurative propriamente dette, ecc.) sia il più vasto pubblico sia tutti gli spazi operativi che la città di Suzzara può offrire", prevedendo persino un'indagine sociologica sul problema degli anziani.[685]

Lo scopo, come scrive in catalogo Wando Guandalini, Presidente della rassegna, consiste ancora una volta nel richiamare alla riflessione il passante, "l'uomo che solitamente 'non guarda i quadri', il cittadino che, per ragioni storiche e sociali, si trova da sempre escluso dalla fruizione dell'opera d'arte"[686]. Perché solo "le opere nelle piazze, nelle strade, in locali diversi della sede tradizionale, operazioni artistiche in cui tutti possiamo essere attori (non solo spettatori), possono parlare ad un maggior numero di cittadini, possono svolgere meglio quel discorso di chiarificazione che è da sempre affidato all'operazione artistica"[687]

Fra gli interventi esterni, previsti accanto alla mostra tradizionale di quadri e sculture presso la Sala civica di Via Montecchi, si distingue quello monitorio di Staccioli, il cui

---

[685] Cominicato stampa, 4 marzo 1974, in *XXVII Premio Suzzara. 8 settembre - 16 ottobre 1974. Rassegna interdisciplinare sul problema "arte e lavoro"*, catalogo della mostra (Suzzara, 8 settembre - 16 ottobre 1974), s.l., s.n., 1974.

Il *XXVII Premio Suzzara* è diviso nelle seguenti sezioni: *Analisi del linguaggio*, con le sottosezioni *Il lavoro dell'arte* (opere di Maurizio Bottarelli, Bruno De Angelis, Daniele Degli Angeli, Marcello Landi, Giovanni Pintori, Vincenzo Satta, Severino Storti-Gajani), *Analisi/smontaggio dell'immagine come fase di proletarizzazione dell'opera visiva* (lavori di Vitaliano Angelini, Vitaliano Cerutti, Roberto Pedrazzoli, Roberto Scaluggia) e *Segno come segno* (opere di Pina Bernardoni, Franco Bertini); *Cinema*, che si declina fra *Arte, potere e classe operaia* e *Operaio-artista artepovera* (che annovera Marcello Lucadei, Piergiorgio Bamonti e Mario Lucadei); *Comportamento* (documenta il lavoro di Claudio Cintoli); *Comunicazioni di massa*, che distingue *Arte e lavoro* (Fabio Mauri) e *Gruppo ricerche audiovisuali* (Arrigo Coppitz, Daniele Crivelli, Fabio Naldi, Tonino Cambiotti, Eugenio Miccini); *Dimensione "urbana"*, comprendente *L'uomo e la città. "Ipotesi per il ritratto fotografico di Suzzara"* (coni lavori di Alessandro Algardi e Dario De Sanctis), *La dimensione urbana* (con la proposta di intervento interdisciplinare di Gian Franco Brambilla, Maurizio Berlincioni, Margherita Cavallo, Nicola Crocetti, Mario De Micheli, Corrado Gavinelli, Ferdinando Greco, Enzo Vicentini), *Cos'è nocivo* (di Corrado Costa e Giovanni Rubino) e i progetti di intervento sulla città di Suzzara di Alessandro Pica e Mauro Staccioli); *Fotografia* (lavori del gruppo italiano The concerned photographer); *Iconografia, iconologia* (comprende i lavori del collettivo Abitanti muti, gli interventi urbani di Augusto Bernardi e i dipinti, fra gli arti, di Gian Franco Ferroni, Giuseppe Guerreschi, Titina Maselli, Franco Mulas, Mario Sasso, Italo Scelza, Piero Tredici, Pasquale Verrusio e Renzo Vespignani); *Indagine sociologica* (sul problema degli anziani); *Musica*.

[686] Wando Guandalini, in *XXVII Premio Suzzara. 8 settembre-16 ottobre 1974. Rassegna interdisciplinare sul problema "arte e lavoro"*, cit.

[687] *Ibidem*.

progetto si colloca a Piazza Castello, spazio pubblico del centro cittadino e nucleo della vita politica e amministrativa della città per la presenza della sede del Municipio e della sezione del PCI. Per la piazza, priva di presenze monumentali di rilievo, lo scultore non immagina un intervento estetico che funga da ornamento o abbellimento, bensì un palo di ferro inclinato e appuntito che rappresenti un invito ad un "rapporto critico col reale" (fig. 182). La forma elementare adottata da Staccioli, "idea di barriera e di difesa", indica in questo caso anche una "decisione di lotta", la "volontà politica" di "offrire un contributo per un discorso che affronti un problema di fondo oggi presente in tutti noi: i pericoli reazionari da una parte, la volontà di una risposta risolutoria dall'altra, per un rapporto diverso tra gli uomini".[688]

Anche la manifestazione *Sculture nella città*, organizzata nell'estate del 1974 dal Comune marchigiano di Fano, invade lo spazio urbano per stimolare il giudizio critico della popolazione in un momento in cui, come sostiene Nicoletta Nicolini, Assessore comunale alla Pubblica Istruzione, il "portato storico della situazione sociale" ha condotto all'uscita dell'arte dai luoghi deputati.[689]

In una località, che, come Rimini, è meta turistica per la sua vocazione balneare, si va dunque oltre l'idea che la presenza dell'arte possa rendere piacevole il soggiorno, come comunque conferma l'analisi sociologica sviluppata in concomitanza della rassegna.[690]

La mostra, alla quale prendono parte, tra gli altri, Somaini, Spagnulo, Sguanci e Trubbiani, arricchisce la semplice collocazione di sculture "già esistenti" nel tessuto urbano con l'*Operazione 24 fogli*, che, presentata l'anno precedente a Volterra, offre a Crispolti l'occasione per ribadire che la "semplice traslazione di opere nella città" rappresenta ormai un limite da superare.[691]

Negli anni Settanta anche l'amministrazione romana si fa sostenitrice di mostre di scultura all'aperto a carattere temporaneo. La cornice storica scelta è quella della medievale Piazza Margana, compresa tra Piazza Venezia e il Campidoglio, incastonata fra antichi palazzi e sovrastata da una torre del XIV secolo (fig. 183).[692]

Dal 1971 al 1976 la piazza è animata da un ciclo di mostre curate dal critico Italo Mussa e promosse dall'Assessorato alle Belle Arti e Problemi della Cultura del Comune di Roma in

---

[688] Mauro Staccioli, *Suzzara 1974. Progetto di intervento*, agosto 1974, in *ivi.*

[689] Nicoletta Nicolini, in *Sculture nella città. 27 luglio - 31 agosto 1974*, catalogo della mostra (Fano, 27 luglio - 31 agosto 1974), s.l., s.n., 1974.

[690] *Analisi sociologica di un fatto artistico*, in *ivi.*

[691] Enrico Crispolti, in *ivi.*

[692] Cfr. Pietro Paolo Trompeo, *Piazza Margana con altri itinerari romani*, Roma, Bulzoni, 1969.

collaborazione, come accadeva a Milano, con una rivista, in questo caso "Capitolium" (figg. 184-185).[693]

Per la Capitale l'iniziativa rappresenta il primo esperimento volto all'accoglienza di opere scultoree contemporanee in un contesto storico stratificato e, rispetto alle esposizioni di scultura fin qui analizzate, assume caratteristiche specifiche. Il principale elemento di novità è il susseguirsi di mostre personali (eccetto l'ultima), che non vengono esclusivamente organizzate nel periodo estivo e prevedono l'esposizione di opere scultoree progettate quasi del tutto appositamente per adattarsi nel modo migliore possibile allo spazio loro destinato.[694]

Le finalità rimangono quelle di rivitalizzazione del centro storico e democratizzazione della fruizione artistica. Lo dichiara apertamente nel 1975 il sindaco Clelio Darida, il predecessore di Giulio Carlo Argan alla guida di Roma[695]: "Due importanti obiettivi sono stati raggiunti: il primo è stato quello di far riscoprire il centro storico vitalizzandolo con la presenza stimolante della scultura contemporanea, il secondo è stato di aver fatto di una delle più belle piazzette di Roma un centro propulsore di idee, luogo di organizzazione e di godimento di un'arte che non è più d'élite come ha ampiamente dimostrato la vasta partecipazione di un pubblico composto dai più svariati strati sociali […] E' questo infatti il miglior modo per creare un dialogo costruttivo e stimolante tra artisti e cittadini e contribuire così ad un allargamento della cultura e all'interesse del popolo romano".[696]

Come dimostra la stampa dell'epoca, l'esperienza di Piazza Margana è considerata un "esperimento" riuscito. Tra gli altri, ne è convinto il direttore della rivista "NAC", Francesco Vincitorio, il quale pone l'accento sulla complessità di questa particolare operazione di "vitalizzazione estetica" del centro storico e sulla presenza di pareri discordanti in merito al semplice e frequente trasferimento di opere provenienti dagli studi degli artisti. Non è questo il caso di Piazza Margana, che ospita sculture concepite *ad hoc*, e che, pur rappresentando una sorta di "violenza alle percezioni date e abituali", vede provata la sua validità "dall'arricchimento che l'opera produce nelle strutture preesistenti. Non una aggiunta, una cosa in più da vedere, ma […] un mutamento, una diversa

[693] La rivista "Capitolium", fondata nel 1925 da Filippo Cremonesi come "Rassegna mensile di attività municipali", dopo la caduta del fascismo era divenuta la rivista ufficiale del Comune di Roma fino al 1976, quando chiuse le pubblicazioni. Trattava temi di urbanistica, arte, letteratura e storia.

[694] Dal 1971 al 1975 si susseguono le personali di Beverly Pepper, Carlo Lorenzetti, Luigi Gheno, Aldo Calò, Franco Cannilla, Attilio Pierelli, Mario Sinisca, Nino Perizi, Federico Brook, Alfio Mongelli, Rocco Coronese, Nino Caruso, Pasquale Santoro e Aldo Caron. Nel 1976 la piazza ospita una collettiva dei quattordici artisti coinvolti negli anni precedenti.

[695] Clelio Darida è sindaco di Roma dal 1969 al 1976.

[696] Clelio Darida, *La riscoperta del centro storico*, "Capitolium", a. L, n. 12, Roma, dicembre 1975, p. 6.

percezione di tutto il complesso. Fa vedere, insomma, con occhi nuovi il preesistente, mettendone in luce valori inconsueti o offuscati".[697]

Sulla stessa linea di pensiero si trova Lorenza Trucchi, che, dopo aver definito le sculture metalliche esposte da Federico Brook come collocabili "tra la decorazione e la provocazione" (fig. 189), scrive: "Piazza Margana può diventare il banco di prova di un esperimento che se portato avanti con maggiore rigore potrebbe dare risultati sperimentali di notevole interesse. Si può infatti ambientare una scultura in un centro urbano, sia in armonia, sia per contrasto, ma l'importante è che si realizzi l'intervento vitalizzante, cosa sempre impossibile allorché si ceda invece al criterio ibrido di arredare o decorare con opere prese a caso dagli studi degli artisti".[698]

Dal canto suo Filiberto Menna considera l'"esperimento" romano come un "momento certamente positivo nelle vicende dei rapporti fra artisti e committenza", in un periodo storico in cui l'artista, come un "animale selvatico", esce dalla gabbia dei "luoghi sacri istituzionalmente deputati".[699] Menna descrive lo spazio in cui si sono avvicendati gli scultori come "un campo di linee-forza, una rete di percorsi immaginari che le sculture hanno di volta in volta contribuito a rendere visibile, concreta. Reciprocamente – continua – il campo di tensioni spaziali rappresentato dalla piazza ha restituito alle sculture ciò che le sculture gli avevano riconosciuto, dando a queste un inusitato risalto, una forza di impatto e scatti di energia che i consueti luoghi deputati non sempre riescono a dare".[700]

Il ciclo di mostre a Piazza Margana è inaugurato nel maggio del 1971 dall'americana Beverly Pepper, che vi colloca con successo una decina di sculture in acciaio cor-ten, il quale, per il suo colore rossastro, risulta affine al cromatismo dei palazzi circostanti (fig. 186). Non è la prima volta che l'artista si confronta con uno spazio storico, nel 1962 aveva infatti partecipato alla spoletina *Sculture nella città* e nel 1968 aveva esposto ventidue sculture monumentali in acciaio inox lungo l'Appia antica con la supervisione di Giulio Carlo Argan.

Dopo la Pepper è la volta di Carlo Lorenzetti (fig. 187), anch'egli presente a Spoleto, dove la sua *Figura spoletina* aveva fronteggiato la *Glenkiln Cross* di Henry Moore. Nel recensire, sulle pagine di "Capitolium", queste prime due personali a Piazza Margana, Italo Mussa precisa che le opere esposte hanno avuto il merito di mettere in evidenza "il valore

[697] Francesco Vincitorio, *Sculture in Piazza Margana*, "NAC", n. 5, Milano, maggio 1974, p. 6.
[698] Lorenza Trucchi, *Le ultime mostre della stagione*, "Momento sera", Roma, 17 luglio 1974.
[699] Filiberto Menna, *Le sculture all'aperto*, "Capitolium", a. L, n. 12, Roma, dicembre 1975, p. 9.
[700] *Ibidem*.

percettivo della lettura totale, nonché l'importanza della partecipazione attiva e stimolante tra lo spettatore e l'opera".[701]

Un'ulteriore esempio dei sorprendenti risultati raggiunti dall'esperienza romana anche dal punto di vista del coinvolgimento emotivo della collettività è rappresentato dall'esposizione di Attilio Pierelli (fig. 188), che nel 1973 viola la rigida disposizione triangolare di Piazza Margana con la qualità specchiante delle sue sculture d'acciaio inossidabile: "ha costruito un 'Solarium' – si legge su "Capitolium" – dal cui interno si può vedere riflessa, come su di un 'grande angolare' l'intera piazza. L'operazione, di estremo interesse di per sé e di sicura presa emotiva sullo spettatore anche perché coadiuvata dal suono, ha alla base un discorso sulla 'comunicazione' che Pierelli svolge, ponendo dialetticamente sullo stesso piano il prodotto industriale e l'uomo e la natura".[702]

## 4. 2. Per una "rinascita" della città: il caso Roma

### 4. 2. 1. Impacchettare la città

Negli anni in cui Piazza Margana è animata dalla ciclicità delle esposizioni scultoree, a Roma l'associazione Incontri Internazionali d'Arte, nata nel 1970 per iniziativa della collezionista e mecenate Graziella Lonardi Buontempo e coordinata da Bruno Corà e Achille Bonito Oliva, s'impegna nella diffusione delle ultime ricerche dell'arte contemporanea, assumendo, sin dalla promozione delle prime iniziative, una vocazione internazionale e interdisciplinare.[703] È in questo senso rappresentativa *Contemporanea*,

[701] Italo Mussa, *Lorenzetti: estro per nuovi materiali*, "Capitolium", a. XLVI, n. 12, Roma, dicembre 1971, pp. 25-26.

[702] Giovanna Dalla Chiesa, *Sculture in Piazza Margana*, "Capitolium", a. XLVIII, n. 10-11, Roma, ottobre-novembre 1973, p. 62.

[703] Gli Incontri Internazionali d'Arte, attivi dal 1970, nel 1971 aprono uno spazio espositivo a Palazzo Taverna. L'associazione, avvalendosi di una rete di relazioni che comprende Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Filiberto Menna e Bonito Oliva, programma costantemente mostre, dibattiti, performance e incontri di grande prestigio, ai quali partecipano artisti di fama internazionale, tra cui Andy Warhol, Joseph Beuys, Richard Serra, Robert Rauschenberg e Cy Twombly. La prima mostra promossa dall'Associazione è *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, curata nel 1970 da Achille Bonito Oliva nella sede pubblica del Palazzo delle Esposizioni a Roma. Subito dopo, nel luglio del 1971 l'associazione si costituisce formalmente. L'attività di Palazzo Taverna inizia nel 1971, quando lo stesso Bonito Oliva, con la rassegna *Informazioni sulla presenza italiana,* ripropone in mostre della durata di un solo giorno gli artisti da lui presentati alla VII Biennale di Parigi. Questo genere di esposizioni, inaugurato da Plinio De Martiis alla

l'esposizione-evento del 1973 ideata da Bonito Oliva e conclusasi all'inizio del 1974 con l'impacchettamento delle Mura Aureliane ad opera dall'artista bulgaro Christo, già noto per i suoi imballaggi a scala monumentale e ambientale.

Christo Javacheff, nato a Gabrovo nel 1935, si era formato all'Accademia di Belle Arti di Sofia, per recarsi in seguito prima a Praga, da dove era riuscito a sfuggire al blocco dei paesi sovietici, poi a Vienna, città in cui era stato allievo dello scultore Fritz Wotruba, a Ginevra ed infine, nel 1958, a Parigi. In Francia era rapidamente passato dalla realizzazione di ritratti di grande mimetismo e di pitture astratte all'*empaquetage* di piccoli oggetti e addirittura di modelli vivi con l'utilizzo di tela o plastica, fortemente ispirato dall'*Enigma di Isidore Ducasse* (1920) di Man Ray.

Inoltre nel 1962, con *Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain*, aveva attuato un primo sconfinamento nello spazio cittadino ostruendo la parigina rue Visconti con una pila di barili di petrolio in segno di protesta contro la recente costruzione del muro di Berlino.

L'appropriarsi di oggetti della contemporaneità negando il processo rappresentativo e l'utilizzo della tecnica dell'imballaggio, con l'alone di mistero che essa era in grado di trasferire su bottiglie, mobili, veicoli e persone, gli avevano consentito nel 1963 l'accesso al gruppo dei Nouveaux Réalistes, animato da Pierre Restany, e avevano rappresentato l'avvio di una ricerca che di lì a poco avrebbe definitivamente trasferito all'ambiente urbano e naturale.

Nel 1964, chiamato dal gallerista Leo Castelli, aveva lasciato la Francia per trasferirsi negli Stati Uniti insieme alla moglie Jeanne-Claude Denat de Guillebon, conosciuta a Parigi l'anno stesso del suo arrivo. A New York i due avevano avviato un sodalizio artistico, oltre che di vita, che li aveva portati a realizzare i primi interventi ambientali di grande formato, a cominciare dai quali saranno presto annoverati fra i maggiori rappresentanti della Land Art: con tessuto sintetico e corde avevano ricoperto un tratto di scogliera in Australia, nei pressi di Sidney (*Wrapped Coast - Little Bay*, 1969); avevano steso un telo di nylon lungo una valle delle Montagne Rocciose in Colorado (*Valley Curtain*, 1970-1972) e creato con

---

Tartaruga e fondato sulla connessione fra teatro e arti visive, rimane per diverso tempo una consuetudine degli Incontri Internazionali d'Arte. Cfr. Daniela Lancioni (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 settembre-2 ottobre 1995), Roma, Joyce & co., 1995; Daniela Lancioni, *Note sull'amicizia e gli affetti. Gli Incontri Internazionali d'Arte e Graziella Buontempo Lonardi*, in Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, *L' arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 200-219; Daniela Lancioni (a cura di), *Incontri... dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 26 settembre-2 novembre 2003), Roma, Académie de France à Rome, Villa Medici, 2003.

lo stesso materiale una recinsione continua che scorreva per quasi quaranta chilometri dall'interno della California all'oceano (*Running Fence*, 1972-1976).

Il primo imballaggio a scala urbana di un edificio intero risale al luglio del 1968 e riguarda la Kunsthalle di Berna. In occasione del suo cinquantesimo anniversario, il museo svizzero era stato avvolto con tessuto di polietilene fermato da corde di nylon.

I due coniugi, che autofinanziavano i loro lavori con i ricavati della vendita dei progetti, avevano così inaugurato una prassi operativa per cui Christo trasponeva l'idea in disegni, collage e modellini, mentre Jean Claude curava l'aspetto organizzativo coordinando ingegneri e operai e chiedendo i permessi necessari per la realizzazione delle opere.[704]

Sono tutte strutture volutamente effimere, che diventano il fulcro di una serie di relazioni temporanee con l'ambiente (naturale o cittadino) che le ospita, con le istituzioni che ne consentono l'allestimento e con il pubblico fruitore. Il principio, insito in esse, che David Bourdon ha definito dello "svelare occultando"[705], assume caratteristiche inedite quando viene a rapportarsi con i connotati storici del contesto urbano italiano.

Dal 1963, per circa un decennio, Christo giunge infatti in Italia in diverse occasioni. Qui realizza i suoi imballaggi cittadini tra Roma, Spoleto e Milano, per tornare ad operarvi nella recente estate del 2016 con un intervento ambientale sul Lago d'Iseo (*The Floating Piers*).[706]

La prima personale dell'artista è ospitata a Milano, nel mese di giugno del 1963, dalla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci per inaugurarne i locali di via Brera e gode della presentazione di Pierre Restany. Come nelle successive esposizioni in spazi privati, Christo mostra impacchettamenti di oggetti con fogli di plastica trasparente, carta o tela, legati con spaghi e corde. La personale desta grande scalpore e attira un pubblico numeroso, del quale fanno parte anche artisti del calibro di Marcel Duchamp e Lucio Fontana, entrambi estimatori del lavoro di Christo. Fontana acquista addirittura un'opera fra le molte vendute in questa circostanza[707], ma agli apprezzamenti si associano anche i numerosi interrogativi suscitati dai piccoli *empaquetage* in merito alla loro qualità artistica, preludio delle polemiche che investiranno i successivi interventi urbani di Christo.

---

[704]Questa modalità operativa sarà adottata dai coniugi sino al 2009, anno della morte di Jean-Claude.

[705] Cfr. David Bourdon, *Christo*, New York, Harry N. Abrams, 1970.

[706] Cfr. Wolfgang Volz (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. The floating piers. Project for lake Iseo, Italy 2014-2016*, Koln, Taschen, 2016; Germano Celant (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water projects*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 7 aprile - 18 settembre 2016), Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

[707] Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, Milano, Skira, 2001, p. 134.

Se Dino Buzzati descrive ironicamente i lavori esposti come "sintomo tipico ed estremo della disperazione dell'arte moderna"[708], acquistandone tuttavia un esemplare[709], e Giorgio Kaisserlian insiste sul carattere "sconcertante" della personale, che esibisce una gestualità primitiva e rozza[710], le parole più aspre recano la firma di Marco Valsecchi. Il critico, infatti, si riferisce a Le Noci e a Restany come "amanuensi", che, facendosi promotori di un'arte che va al di là della pittura ma è priva di scopi morali di protesta, attuano una mera provocazione intellettuale e borghese nei confronti del pubblico, "credono di scandalizzare […] invece annoiano soltanto".[711]

Guido Le Noci, che oltre ad essere un grande sostenitore dell'artista vi rimarrà legato da profonda amicizia, controbatte nell'immediato su un volantino diffuso durante la mostra: giudicando "troppo sbrigativo" e privo di "solidarietà culturale" il giudizio di Valsecchi, dichiara con fierezza di lavorare come gallerista e mercante in una direzione avanguardista che avrebbe evitato di farlo rovinosamente cadere "nel giro della cosiddetta pittura ufficiale".[712] In aggiunta, per dimostrare al critico l'abilità pittorica di Christo, si fa ritrarre dall'artista e mostra in galleria il quadro, visibile provocatoriamente solo dopo aver girato intorno a un imballaggio così ingombrante da occupare gran parte dello spazio espositivo.[713]

Nello stesso anno della mostra alla Galleria Apollinaire Christo partecipa con successo alla IV Biennale di San Marino e tiene una personale sia alla Galleria Leone di Venezia che a La Salita di Roma (fig. 3).[714] Grazie a quest'ultima, nuovamente presentata da Restany, inaugura un legame con la capitale e comincia a intessere una serie di relazioni che nel 1974 lo porteranno alla realizzazione dell'imballaggio delle Mura Aureliane.

---

[708] Dino Buzzati, *A Milano l'estrema "nouvelle vague". I pacchi di Christo*, "Giornale d'Informazione", Milano, 26 giugno 1963.

[709] Christo, in *Water Projects. Christo e Germano Celant*, in Germano Celant (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water projects*, cit., p. 29.

[710] Kaisserlian fa riferimento alla presentazione di Restany, che insisteva sul carattere gestuale delle operazioni di Christo. Cfr. Giorgio Kaisserlian, *Christo*, "Il Popolo", Roma, 16 luglio 1963; Giorgio Kaisserlian, *I pacchi di Christo o l'arte del gesto*, "Il Telegrafo", Livorno, 24 luglio 1963.

[711] Marco Valsecchi, *Alla Galleria Apollinaire Christo fra i pacchi. Stranezze per intellettuali annoiati*, "Il Giorno", Milano, 14 luglio 1963.

[712] Guido Le Noci, *Nota della Galleria Apollinaire. Lettera a Valsecchi*, novembre 1963, Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, U. A. "Christo Javacheff".

[713] Christo in *Water Projects. Christo e Germano Celant*, in Germano Celant (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water projects*, cit., p. 29.

[714] Nel 1964 esporrà alla Galleria Sperone di Torino e nuovamente alla Galleria Leone in concomitanza della Biennale di Venezia. In questo secondo caso coprirà dall'interno con del tessuto persino la vetrina della galleria veneziana. Cfr. Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, cit., pp. 146-148; P. R., *Christo*, "Il Gazzettino", Venezia, 4 settembre 1964.

Negli spazi della galleria romana di Gian Tomaso Liverani sono esposti ancora una volta piccoli imballaggi: riviste illustrate, macchine da cucire, tavoli, sedie, lampadari, un espositore girevole per cartoline, una bicicletta e addirittura il passeggino del figlio Cyril vengono occultati dal cellophane e dalla carta da pacchi, mentre il manifesto illustrato della personale mostra una donna nuda di schiena e il suo impacchettamento ad opera dell'artista.

La materia avvolgente dei pacchi, che, con le sue trasparenze, assume il compito di nascondere e rivelare gli oggetti al tempo stesso, crea all'interno della galleria, come scrive Marisa Volpi su "Avanti!", "un'atmosfera di suspance, interrogativa e drammatica" e l'operazione acquista "una certa monumentalità, una possibilità cioè di occupare lo spazio arricchendolo di significati umani".[715]

Ma una nuova rivoluzione è attuata da Christo subito dopo, quando, avvolgendo con cellophane trasparente e senza averne l'autorizzazione una statua del Parco di Villa Borghese (*Wrapped Venus*), dà vita in Italia a quello che può essere considerato il suo primo *empaquetage* pubblico (fig. 190). La scultura, che rimane imballata per ben quattro mesi perché scambiata per un intervento di restauro, rappresenta l'avvio dell'espansione del concetto di *Wrapped Monument* a una scala sempre maggiore.

Infatti devono datarsi al 1967 le prime ipotesi di impacchettamento di un ponte e di un museo, entrambe immaginate per la città di Roma, ma rimaste irrealizzate per la mancanza dei permessi necessari ed entrambe legate alla figura di Palma Bucarelli, allora direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

"Il primo ponte che avremmo voluto impacchettare è stato Ponte Sant'Angelo, anche per via degli stretti rapporti che avevamo con l'Italia tra l'inizio e la metà degli anni Sessanta – ha recentemente ricordato l'artista – Conobbi Palma Bucarelli nel 1963, quando abitavamo a Roma, dove preparavamo la mostra per Gian Tomaso Liverani alla Galleria La Salita, e rimanemmo in città per quasi tre mesi, da agosto a novembre. A quell'epoca esisteva già il progetto per *Wrapped Public Building* – un piccolo disegno del 1961 – e Palma era entusiasta al pensiero che probabilmente avremmo scelto tra gli edifici pubblici proprio un museo, così propose la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e noi pensammo di includere anche Ponte Sant'Angelo."[716] L'*empaquetage* che doveva essere destinato al più antico ponte di Roma sarà realizzato solo nel 1985 per quello più antico di Parigi, il Pont Neuf, sebbene progettato una decina d'anni prima.

---

[715] Marisa Volpi, *Christo*, "Avanti!", Roma, 10 novembre 1963.

[716] Christo, in *Water Projects. Christo e Germano Celant*, in Germano Celant (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water projects*, cit., p. 39.

Secondo il recente studio di Stefano Marson, il progetto *Ponte Sant'Angelo Wrapped*, del 1969 (fig. 191), sarà probabilmente regalato da Christo a Palma Bucarelli in occasione del suo ritorno in Italia per l'impacchettamento delle Mura Aureliane e in seguito donato dalla direttrice alla Galleria Nazionale.[717] Si tratta dell'unica opera dell'artista a oggi nelle collezioni del museo romano.[718]

Quanto all'imballaggio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, esso si sarebbe dovuto realizzare in vista dell'inaugurazione del nuovo ordinamento delle collezioni contemporanee, avvenuta, fra le proteste di studenti e artisti, nella primavera del 1968. Al 1967 si datano infatti disegni, collage, fotomontaggi e un modello in scala del progetto (figg. 192-193), esposti lo stesso anno alla John Gibson Gallery di New York anche allo scopo di venderli per autofinanziare l'impresa.[719]

Contestualmente per l'atrio della Galleria era stata ideata anche una scultura a forma di piramide tronca derivante dalla composizione di barili metallici di petrolio (fig. 194). Essa avrebbe convissuto con *l'empaquetage* dell'edificio e con una mostra dei lavori di Christo nelle sale interne del museo romano.[720]

Nessuno dei propositi andrà a buon fine e il primo imballaggio di un museo riguarderà nel 1968 la Kunsthalle di Berna, in concomitanza con il suo cinquantesimo anniversario.[721]

Il 1968 è l'anno in cui si prospetta per l'artista l'occasione di realizzare anche un nuovo impacchettamento pubblico in Italia, in una città aperta al contemporaneo come Spoleto, dove già dal mese di gennaio è invitato dall'impresaria americana Priscilla Morgan a prendere parte all'XI Festival dei Due Mondi che si sarebbe tenuto, come di consueto, in estate.

Come testimonia la lettera con cui Massimo Bogianckino, il nuovo direttore artistico del Festival, mette al corrente dell'intervento urbano Mario Vaccaro, Commissario Prefettizio del Comune di Spoleto, dai primi giorni di giugno è ufficialmente individuato il Teatro

---

[717] Stefano Marson, *Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in Giulia Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagini, memoria, materia*, vol. 2, Roma Gangemi, 2014, p. 301.

[718] Cfr. Sandra Pinto (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Milano, Electa, 2005, p. 375; Stefania Frezzotti, Carolina Italiano, Angelandreina Rorro (a cura di), Galleria Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI. Le collezioni, 1958-2008, vol. 1, Milano, Electa, 2009, p. 203.

[719] Stefano Marson, *Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, cit., p. 299.

[720] Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, cit., p. 172.

[721] Nel 1969 Christo impacchetterà il Museum of Contemporary Art di Chicago.

Nuovo, sede principale della manifestazione spoletina, come oggetto dell'*empaquetage* (fig. 195).[722]

Ma una serie di ragioni, quali la necessità di garantire aria e luce a chi vi lavora e l'infiammabilità della tela di polipropilene offerta al Festival dalle ditte Polymer e Seal[723], rendono presto necessaria un'alternativa.

Poiché in prossimità dell'inaugurazione del Festival Christo è occupato nella messa a punto di un grande imballaggio gonfio d'aria per Documenta IV a Kassel, deve occuparsene Jean-Claude, che, giunta da sola a Spoleto e accordatasi telefonicamente col marito, opta per l'impacchettamento della torre medievale dei Mulini (*Wrapped Medieval Tower*), ai margini della città, e della fontana barocca di Piazza del Mercato (*Wrapped Fountain*), in pieno centro (figg. 196-199). Entrambe le strutture vengono avvolte in un tessuto di propilene bianco cangiante alla luce del sole e fissato con corde.[724] Il curioso intervento di fusione tra antico e contemporaneo, anche se in linea con lo spirito del Festival spoletino, impressiona il grande pubblico e suscita reazioni contrastanti, com'era accaduto nell'edizione del 1962 con *Sculture nella città*. "Ma chi è sto Jesu Cristu – si vocifera per strada – C'è vinuto o ce 'llonno mandatu?"[725]

L'imballaggio della fontana viene addirittura manomesso per esigenze pratiche. Esso ricopriva infatti anche l'intera facciata dell'edificio sovrastante, il cui primo piano era abitato da un operaio comunale, costretto a squarciare il telo per garantire la circolazione dell'aria e la salute della moglie incinta.[726] Al tempo stesso è l'intervento spoletino che più si confronta con le stratificazioni storiche perché ricopre un complesso architettonico che dal Quattrocento al Settecento aveva subito una serie di rimaneggiamenti, ad opera persino di Gian Lorenzo Bernini.

Christo, bloccato a Kassel, non vedrà mai dal vivo i due imballaggi, come la moglie non potrà presenziare a Documenta. Pertanto l'esistenza di un collage della fontana imballata a

---

[722] Lettera dattiloscritta di Massimo Bogianckino a Mario Vaccaro, Roma, 5 giugno 1968, Sezione di Archivio di Stato di Spoleto, *Azienda di promozione turistica di Spoleto*, *Carteggio ammnistrativo*, busta 110, posizione T/L, fascicolo 1, 1968 (Appendice, Documento n. 5).

[723] Giancarlo Del Re, *Come Christo ha tentato di "impacchettare" Spoleto* "Il secolo XIX", Genova, 27 giugno 1968.

[724] Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, cit., pp. 146-148; P. R., *Christo*, "Il Gazzettino", Venezia, 4 settembre 1964, pp. 175-179.

[725] Gianni Toscano, Sandro Morichelli, *La città e il Festival dei due mondi. Spoleto: storia di trent'anni*, Spoleto, Edizioni Ente Rocca di Spoleto, 1987, p. 93.

[726] Giancarlo Del Re, *Come Christo ha tentato di "impacchettare" Spoleto* "Il secolo XIX", Genova, 27 giugno 1968.

firma dell'artista (fig. 198) deriva, come primo e probabilmente ultimo caso di progetto a posteriori, dalle foto scattate da Jean-Claude ad *empaquetage* ultimato.[727]

Le cronache locali registrano la presenza del materiale inutilizzato per l'impacchettamento nei magazzini comunali di Spoleto fino al mese di settembre, quando Christo avrebbe dovuto trasportarlo a Roma per l'*empaquetage* ancora in programma della Galleria Nazionale d'Arte Moderna[728], al quale aveva accennato anche Bogianckino nella lettera a Vaccaro.[729]

Prima di riapprodare a Roma nel 1974, nel 1970 Christo è a Milano per preparare una personale alla Galleria Françoise Lambert e il suo contributo per il *Festival del Nouveau Réalisme*, il decimo anniversario della fondazione del gruppo. La mostra celebrativa, sotto la supervisione di Pierre Restany, è promossa dalla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci e dal Comune di Milano nel quadro delle manifestazioni culturali per il rilancio della città. Il gallerista era riuscito a convincere e coinvolgere nell'impresa Polo Pilitteri, assessore milanese alla cultura, grazie alla mediazione di Paolo Grassi, direttore del Piccolo Teatro. Così dal 27 novembre, alla mostra retrospettiva presso la tardo barocca Rotonda della Besana, già destinata da Pilitteri a luogo espositivo, si associano per tre giorni azioni-spettacolo al centro della città, tra Piazza Duomo, via Formentini e la Galleria Vittorio Emanuele II.

La Rotonda ospita le opere di Arman, César, Christo, Gérard Descamps – anche se ormai in rotta con Restany – François Dufrêne, Raymond hains, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques Villeglé, mentre Yves Klein, venuto a mancare nel 1962, è ricordato con l'accensione di una scultura di fuoco.[730]

Contemporaneamente la Galleria Françoise Lambert espone i progetti proposti da Christo al Comune di Milano: *Arco della Pace Wrapped, Curtains for La Rotonda, Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II* e *Wrapped Monument to Leonardo da Vinci*.

I drappi in tessuto previsti per chiudere le arcate della Rotonda finiscono col non essere installati (fig. 201), così come non trova l'approvazione delle autorità l'imballaggio

[727] Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, cit., p. 176.

[728] Giancarlo Del Re, *Come Christo ha tentato di "impacchettare" Spoleto* "Il secolo XIX", Genova, 27 giugno 1968.

[729] Lettera dattiloscritta di Massimo Bogianckino a Mario Vaccaro, Roma, 5 giugno 1968, Sezione di Archivio di Stato di Spoleto, *Azienda di promozione turistica di Spoleto, Carteggio ammnistrativo*, busta 110, posizione T/L, fascicolo 1, 1968(Appendice, Documento n. 5).

[730] Cfr. Pierre Restany (a cura di), *Nouveau realisme 1960/1970. Rotonda della Besana e azioni-spettacolo nella città di Milano*, catalogo della mostra (Milano, 27 novembre 1970-25 gennaio 1971), Milano, Litouric, 1970; Renato Barilli (a cura di), *Il Nouveau Realisme dal 1970 ad oggi. Omaggio a Pierre Restany*, catalogo della mostra (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 7 novembre 2008 - 1 febbraio 2009), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008.

dell'Arco della Pace (fig. 200), perché considerato un punto di ingresso alla città troppo importante per iniziative di questo genere.[731]

L'*empaquetage* del monumento a Vittorio Emanuele II, in Piazza Duomo, realizzato in tessuto di polipropilene fissato con una fune rossa, inaugura invece il *Festival del Nouveau Réalisme* nella mattina del 27 novembre (figg. 202-203). La scelta di Christo era caduta sull'opera per il suo contenuto simbolico legato all'Unità d'Italia e per la grande visibilità del luogo, sede della storica cattedrale e di molte manifestazioni politiche nel corso degli anni Sessanta. L'impacchettamento sopravvive però solo quarantotto ore, perché, in seguito a una manifestazione di protesta di circoli patriottici che lo interpretano come un insulto nei confronti di Vittorio Emanuele, la municipalità obbliga l'artista a ripiegare su un'opera già presa in considerazione fra le proposte progettuali esposte alla Galleria Françoise Lambert, la statua di Leonardo da Vinci, in Piazza della Scala, tra il teatro del Settecento e la sede del Comune (figg. 204-205).[732] Anche quest'opera è avvolta nel tessuto di polipropilene bloccato da corde rosse e non è esente dalle polemiche, tanto che un gruppo di neofascisti gli dà fuoco reputandola offensiva dei valori italiani.

I primi due giorni di celebrazioni vedono inoltre Arman distribuire ai passanti piccole accumulazioni di rifiuti, César realizzare presso la Galleria Vittorio Emanuele II una delle sue *Espansioni* a partire da materiale plastico fuso e Niki de Saint Phalle eseguire, nell'Ottagono della stessa Galleria, tiri al bersaglio facendo esplodere bottiglie di colore contro un altare sconsacrato. Il 29 novembre in via Formentini Mimmo Rotella strappa pubblicamente manifesti fatti incollare appositamente; la sera in Piazza Duomo, dove è eretta una tribuna sulla quale troneggia l'opera di Jean Tinguely, occultata da un grande telo viola con le lettere "NR", François Dufrêne, accompagnato da una banda, declama la versione italiana del suo poema fonetico *Tombeau de Pierre Larousse*. Subito dopo Tinguely svela *La Vittoria*, un'enorme scultura dorata di forma fallica riempita di esplosivi che, una volta azionata, in circa mezz'ora si autodistrugge fra scintille e fumo, scatenando contestazioni da parte dell'autorità ecclesiastica. Martial Raysse proietta nel

[731] Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, cit., p. 201.

[732] "Invece di Vittorio Emanuele, che è un personaggio politico, prendete la statua di Leonardo in piazza della Scala – aveva affermato il sindaco – La cultura non è come la politica, nessuno se la prenderà." *Ibidem*. A proposito del monumento a Vittorio Emanuele sul "Corriere della Sera" si legge: "La gente si chiedeva: che cosa significa tutto questo? È uno scherzo? È una presa in giro? È una 'balossada' antimonarchica o addirittura antirisorgimentale? Qualcuno ha pensato ai restauri. Altri a una protezione contro l'inquinamento atmosferico. Altri addirittura a un imballo per spedire il monumento a Torino ('L'è la Fiat che l'ha compràa!'). L'altra sera ho sentito un breve dialogo tra due, appunto in piazza. Uno diceva: 'Sont andàa a vedè quella troionada'. El'altro: 'Se l'è?'. Risposta: 'L'è un giapones che l'ha fàa Gesù' (confondendo col nome Christo)". Dino Buzzati, *Polemiche per il re "impacchettato"*, "Corriere della Sera", 26 novembre 1970.

cielo e sugli edifici della piazza un raggio luminoso con immagini archetipe. Infine al ristorante Biffi, in Galleria, ha luogo l'*Ultima cena*, ideata da Daniel Spoerri come "banchetto funebre" con portate ispirate alle opere di ciascun artista coinvolto. La mostra doveva infatti decretare lo scioglimento del gruppo, anche se i componenti proseguiranno il loro lavoro seguendo le medesime direzioni di ricerca.

Gli interventi elencati, che sul "Corriere della Sera" vengono indicati come "bizzarri"[733], rendono l'idea del carattere puramente spettacolare e celebrativo assunto dall'intera manifestazione, carattere rimasto immortalato sia nelle fotografie di Ugo Mulas che nel documentario girato da Mario Carbone, con commento di Enrico Crispolti e musiche di Egisto Macchi.[734]

Le tre giornate dedicate al Nouveau Réalisme non si limitano però ad essere vissute dalla cittadinanza come una "festa", secondo le intenzioni Restany[735]. La mancata comprensione degli interventi accende infatti proteste a sfondo politico, come visto nel caso degli *empaquetage* di Christo, o relative all'eccessivo esborso economico dell'amministrazione comunale.

A questo proposito, sulle fila della rivista "L'Uomo e l'Arte", Luciano Caramel e Bruno Munari citano la manifestazione milanese come pretesto per una riflessione generale sul ruolo dell'arte nella città, e dunque sulla relazione necessaria fra operatore estetico e collettività urbana[736], che non deve ridursi, secondo quanto scrive Caramel, al "puro e semplice allargamento a un pubblico più numeroso di quello usualmente solito a frequentare le gallerie e i musei".[737] A Milano gli artisti, indipendentemente dall'ampio pubblico di riferimento, hanno semplicemente trasposto i loro consueti lavori nel più ampio sfondo cittadino "senza accrescimenti (o anche solo mutamenti) qualitativi".[738] Sono così apparsi strumentalizzati dalle istituzioni locali per operare un "maquillage alla città", una "manovra di camuffamento" dei problemi locali, che dovrebbero invece mettere a nudo, collaborando con architetti, urbanisti, sociologi e politici "per la creazione della città nuova, attraverso una risposta concreta, fondata, non velleitaria, ai bisogni comuni".[739]

---

[733] *Il re impacchettato*, "Corriere della Sera", Milano, 25 novembre 1970.
[734] Mario Carbone, *Nuovo realismo*, video, Alfa Cinematografica, 1970.
[735] Pierre Restany, *Parla il fondatore*, "Corriere della Sera", 22 novembre 1970.
[736] Cfr. AA. VV., *Arte e città*, "L'uomo e l'arte", n. 1, Milano, Edizioni L'uomo e l'arte, aprile 1971, pp. 29-32.
[737] Luciano Caramel, in *ivi*, p. 29.
[738] *Ibidem.*
[739] *Ivi*, p. 30.

Sin dal primo *empaquetage* pubblico romano le stesse operazioni di Christo si rivelano meri trasferimenti su scala ambientale, che, sebbene, nei casi analizzati, arricchiscano il loro significato attivando scambi dialettici tra passato e presente, per il loro aspetto mentale e progettuale limitano spesso la loro fruizione a un circolo elitario, incontrando l'ostilità del grande pubblico, che giunge persino ad attribuire erroneamente loro un risvolto politico. È quanto accadrà, dopo l'esperienza milanese, anche con l'imballaggio delle Mura Aureliane.

Tra i mesi di maggio e giugno del 1973 la Rotonda della Besana di Milano ospita, con un allestimento di Gae Aulenti, la mostra documentaria itinerante sulla *Valley Curtain* di Christo.[740]

Nello stesso periodo due esposizioni alle gallerie napoletane Il Centro e Modern Art Agency informano sui recenti impacchettamenti dell'artista bulgaro nell'ambiente urbano e nella natura, a proposito dei quali Filiberto Menna scrive su "Il Mattino" che, rispetto ai primi *empaquetage* di oggetti, l'operazione di Christo sembra acquisire un senso nuovo: "Al segno meno degli impaccaggi iniziali si aggiunge ora un segno più, il segno paradossalmente costruttivo di una nuova, fantastica progettazione dell'ambiente umano".[741]

Accresciuta via via la sua notorietà sul suolo italiano e guadagnatosi un favore maggiore da parte della critica, l'artista bulgaro è invitato a Roma per partecipare con un suo *empaquetage* a scala urbana alla citata mostra *Contemporanea*, organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte e inaugurata il 28 e il 29 novembre del 1973 (fig. 207).

Per il suo carattere internazionale e interdisciplinare l'esposizione è considerata uno degli eventi artistici più significativi del XX secolo. Nell'intento di storicizzare le tendenze degli ultimi vent'anni, dal 1955 al 1973, essa coinvolge dieci curatori per altrettante sezioni che offrono un vasto panorama delle ricerche sia europee che statunitensi: si spazia dalle arti visive all'architettura, all'urbanistica, al cinema, al teatro, al design, alla musica, alla danza, ai libri e ai dischi d'artista, alla poesia visiva e concreta e all'informazione alternativa.[742] La rassegna intende inoltre coinvolgere il grande pubblico, per questo

[740] La rassegna documentaria, con disegni, fotografie e il video della messa in opera del progetto (registi Albert Maysles, David Maysles ed Ellen Giffard), era stata precedentemente ospitata dallo Stedelijk Museum di Amsterdam. Dopo Milano sarà trasferita alla Galleria d'Arte Moderna di Monaco di Baviera, alla Kunsthalle di Zurigo, alla Stätische Kunsthalle di Dusseldorf, al Louisiana Museum di Humleback in Danimarca e, infine, in Norvegia alla Fondazione Sonia Henie.

[741] Filiberto Menna, *Christo al "Centro" e alla "Modern Art Agency"*, "Il Mattino", Napoli, 1 giugno 1973.

[742] Le sezioni sono dieci: *Architettura e design*, *Arte*, *Cinema*, *Fotografia*, *Informazione alternativa*, *Libri e dischi d'artista*, *Musica*, *Danza*, *Poesia visiva e concreta*, *Teatro*. *Poesia visiva* a cura di Mario Diacono; *Libri e dischi d'artista*, a cura di Michel Claura e Yvonne Lambert; *Informazione alternativa*, a cura di

assume un carattere al tempo stesso critico e didattico e si pone dichiaratamente come alternativa ai modelli offerti dalla Biennale di Venezia e da Documenta a Kassel.[743]

Ideata e coordinata, come anticipato, da Achille Bonito Oliva, che è curatore anche della sezione *Arte* e con l'associazione Incontri Internazionali aveva già organizzato sia *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* che la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971, *Contemporanea* si avvale di un illustre comitato scientifico internazionale composto da Palma Bucarelli, Giulio Carlo Argan, Rudolf Arnheim, Peter Brook, John Cage, Maurizio Calvesi, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Jerry Grotowski, Renato Guttuso, Miklós Jancsó, Jean Claude Lemagny, Nathan Lyons, Bruno Molajoli, Alberto Moravia, Man Ray e Hans Richter.

E, cosa ancora più eccezionale per un evento di tale portata critica, la mostra ha come sede un luogo non deputato, usato per la prima volta per un evento culturale, il parcheggio sotterraneo di villa Borghese, uno spazio di diecimila metri quadri appena costruito da Luigi Moretti e non ancora adibito alla sua funzione d'uso. I lavori al parcheggio, che rientravano nel Piano regolatore del 1962-65 ed erano finalizzati a consentire il raggiungimento del centro storico con la macchina, erano cominciati nel 1968 per concludersi nel 1972. Lo spazio era poi stato concesso gratuitamente in gestione agli Incontri Internazionali d'Arte dalla Società Italiana per Condotte dell'Acqua, l'impresa che aveva affidato l'incarico progettuale a Moretti.[744]

La sezione *Arte* della mostra è concepita per contare quasi un centinaio di partecipanti[745] ed è per questo suddivisa da Bonito Oliva in tre linee d'indagine – *Analitica*, *Processuale*, *Sintetica* – e in un'*Area Aperta*. La linea *Analitica* mette insieme gli artisti "che hanno lavorato su una nozione di arte intesa come processo di investigazione e puntualizzazione (messa in evidenza degli strumenti specifici)"[746]. Questa si articola nei raggruppamenti di

---

Bruno Corà, Leietta Gervasio, Paolo Medori; *Architettura e design*, a cura di Alessandro Mendini; *Fotografia*, a cura di Daniela Palazzoli; *Cinema*, a cura di Paolo Bertetto; Le sezioni di *Musica* e *Danza* sono a cura di Fabio Sargentini, che, come visto, dal *Festival Danza Volo Musica Dinamite* presso il garage de L'Attico aveva ufficialmente introdotto a Roma la nuova danza americana; *Teatro*, a cura di Giuseppe Bartolucci. Cfr. AA. VV., *Contemporanea*, catalogo della mostra, (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), Roma, Incontri internazionali d'arte ; Firenze, Centro Di, 1974.

[743] Cfr. Comunicato stampa della mostra, pubblicato in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 23 gennaio - 5 aprile 2010), Milano, Electa, 2010, pp. 86-87.

[744] Luigia Lonardelli, *Sotterranea, Contemporanea*, in Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), Roma, Iacobelli Editore, 2013, p. 94.

[745] Quarantacinque sono gli artisti europei e altrettanti quelli americani.

[746] Achille Bonito Oliva, *Contemporanea (arte 1973-1955*), in AA. VV., *Contemporanea*, cit., pp. 27-28.

"pittura primaria" (nel quale rientrano Daniel Buren, Piero Manzoni e Yves Klein), "ricerca modulare" (come quella di Sol LeWitt ed Enrico Castellani), "arte come riflessione" (esemplificata, fra gli altri da Jan Dibbets e Joseph Kosuth) e "arte del territorio" (con le ricerche di Land art di artisti come Walter De Maria e Richard Long). Il filone *Processuale* presenta gli artisti "che badano piuttosto ad evidenziare i processi formativi dell'opera d'arte. Essi, cioè, tendono a chiarire non gli strumenti ma il tragitto del lavoro, il suo percorso, le sue risultanze finali" (è il caso di Alighiero Boetti, Pino Pascali, Mario Merz, Luciano Fabro, Bruce Nauman, Richard Serra).[747] La linea *Sintetica* include gli artisti che "utilizzano il linguaggio secondo un procedimento metaforico e di rappresentazione: l'immagine come sintesi del fuori da sè".[748] A sua volta si declina in "arte come comportamento" (quella di Gino De Dominicis, Gilbert & George, Vito Acconci, Jannis Kounellis e Joseph Beuys), "arte come fluxus" (Fluxus, Giuseppe Chiari, Daniel Spoerri), "arte come evento" (Allan Kaprow), "arte come ricognizione della civiltà urbana" e "arte come ricognizione dell'oggetto" (con gli esempi di Michelangelo Pistoletto, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Mario Schifano, Jean Tinguely, Cy Twombly, Mimmo Rotella e Robert Rauschenberg).

L'*Area Aperta*, concepita da Bonito Oliva come "spazio intenzionalmente asistematico dove trovano collocazione 'cicli di informazione' […] secondo modelli dinamici, in fieri"[749], presenta infine a cadenza settimanale performance e azioni di artisti emergenti, tra cui Luigi Ontani e Marina Abramović.

Le ricerche che Bonito Oliva inserisce nel filone di "arte del territorio", all'interno della linea *Analitica* da lui individuata, trovano un proseguimento in superficie nel monumentale intervento di Christo sulle Mura Aureliane. Il critico afferma infatti che l'aspetto "catacombale" di *Contemporanea*, ovvero "d'immersione nel parcheggio sotterraneo", convive con quello di "emersione", proprio per il coinvolgimento dell'artista bulgaro, "che sbalordì tutta la città"[750], rappresentando "il momento verticale di un intervento contemporaneo che si integra nell'eternità delle Mura Aureliane".[751]

Realizzato in quattro giorni da quaranta operai, dal 30 gennaio del 1974, giorno della sua presentazione, al mese di marzo, per quaranta giorni l'*empaquetage* dal titolo *Wrapped*

[747] *Ivi*, p. 28.
[748] *Ivi*, pp. 28-29.
[749] *Ivi*, p. 30
[750] Francesca Pola, *"Inevitabile… Irreversibile… Incontenibile" intervista ad Achille Bonito Oliva*, in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, cit., p.92.
[751] *Ivi*, p. 96.

*Roman Wall* ricopre il tratto di 250 metri delle Mura Aureliane che si trova tra l'imbocco di Via Veneto e Villa Borghese ed include anche Porta Pinciana (figg. 208-210).

Guido Le Noci aveva contribuito alla riuscita dell'iniziativa presentando all'esposizione *Contemporanea* i lavori preparatori di Christo.[752] Come dimostra una lettera indirizzata a Bonito Oliva, l'artista desiderava infatti vedere tra la documentazione in mostra anche le fotografie, i collage e i disegni relativi alle opere *Valley Curtain, Wrapped Coast* e *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II* e presenti in quel momento in Italia, a Milano, in possesso di Gae Aulenti, Guido Le Noci e Giorgio Marconi dello Studio Marconi.[753]

Il gallerista aveva inoltre procurato la stoffa di polipropilene e le corde con cui realizzare l'imballaggio, finanziato, come consuetudine, con la vendita dei progetti, mentre Carlo Pietrangeli, Sovrintendente dei Musei, Monumenti, Gallerie e Scavi del Comune di Roma e Graziella Lonardi Buontempo avevano giocato un ruolo determinante nella concessione dei permessi.[754]

L'impacchettamento delle Mura Aureliane riesce così ad "invadere" per la prima volta un monumento storico romano tanto esteso. Ma l'opera ambientale si scontra anche in questo caso con l'avversione di una parte dell'opinione pubblica. Com'era già accaduto a Milano, nella prima settimana di febbraio, il tessuto subisce due tentativi d'incendio che la stampa identifica come un sabotaggio di matrice fascista.[755]

Tuttavia l'avvenuta realizzazione dell'*empaquetage* dimostra a questa data una grande apertura delle amministrazioni romane verso interventi a scala urbana che vanno oltre le mostre di scultura e che si intende mettere in relazione con la sacralità delle testimonianze storiche locali.

---

[752] Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, cit., p. 229.

[753] Nel dettaglio Christo indica 2 fotografie a colori e un collage originale di *Valley Curtain*; una fotografia in bianco e nero e un collage originale di *Wrapped Coast*; una fotografia in bianco e nero e un disegno originale di *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele*. Gli sarebbe inoltre piaciuto vedere la proiezione del film *Valley Curtain*. Sul catalogo di *Contemporanea* sono pubblicate le foto di *Wrapped Coast* (1969) e *Valley Curtain* (1971-72). Cfr. Lettera di Christo ad Achille Bonito Oliva, 23 agosto 1973, ripubblicata in Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, cit., p.62.

[754] Luigia Lonardelli, *Sotterranea, Contemporanea*, in Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, cit., nota 57, p. 103.

[755] Cfr. *Capolavoro alle fiamme*, "Il Giornale di Italia", 6-7 febbraio 1974; *Un altro attentato al "pacco" di Christo*, "Il Globo", 7 febbraio 1974; *Piromani contro il "pacco"*, "Il Tempo", 7 febbraio 1974; *Volevano bruciare il "pacco"di Christo*, "Paese Sera", 7 febbraio 1974; *Molotov contro le mura impacchettate*, "Il Messaggero", 7 febbraio 1974; *Incendiato l'art-imballo*, "L'Unità", 7 febbraio 1974; *Qualcuno ha dato fuoco alle mura impacchettate*, "Il Corriere della Sera", 7 febbraio 1974.

## 4. 2. 2. Per un nuovo protagonismo. L'*Estate romana*

Sul finire degli anni Settanta la Capitale offre un'ulteriore prova della disponibilità ad accogliere fra le testimonianze materiali di un passato glorioso le pratiche del contemporaneo: gli spazi storici della città vengono resi vivi e attuali da una serie di iniziative culturali nate in seno all'*Estate romana*, la manifestazione ideata nel 1976 e avviata l'anno successivo dal giovane architetto comunista Renato Nicolini[756], assessore alla Cultura del Comune di Roma durante le illuminate amministrazioni di sinistra di Giulio Carlo Argan, Luigi Petroselli e Ugo Vetere.[757]

L'*Estate romana* vede dunque il suo nascere nel momento in cui, su scala nazionale, le "giunte rosse" conquistano il potere.[758] Sono i cosiddetti "anni di piombo", durante i quali la tensione politica degli estremismi di destra e di sinistra sfocia nel progressivo moltiplicarsi delle vittime del terrorismo. Il solo 1977 si chiude infatti con più di duemila attentati, trentadue persone gambizzate e circa dodici morti.[759] A tre mesi dall'inaugurazione della manifestazione romana la città è sconvolta dall'uccisione a ponte

[756] Renato Nicolini (Roma 1 marzo 1942 - 4 agosto 2012), intellettuale poliedrico, ricoprì i ruoli di architetto, urbanista, politico, docente universitario e drammaturgo. Conseguì la laurea in architettura nel 1969 presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", con una tesi dal titolo *Realizzazione di una struttura espositiva nel luogo del Monumento a Vittorio Emanuele II*, di cui fu relatore Ludovico Quaroni. Dal 1973 al 1976 fu caporedattore della rivista "Controspazio", diretta da Paolo Portoghesi e fra i progetti di concorso a cui partecipò come architetto si ricorda quello vinto nel 1981 per la ristrutturazione delle Halles di Parigi, con Franco Purini come capogruppo. Dal 1988 fu inoltre professore ordinario di Composizione architettonica e progettazione urbana presso l'Università "Mediterranea" di Reggio Calabria. La passione per la politica lo portò ad essere nominato assessore alla Cultura del Comune di Roma (1976 – 1985), deputato al Parlamento italiano per ben tre legislature (1983 – 1994) e assessore all'Identità del Comune di Napoli (1994 – 1997). L'amore per l'arte teatrale lo vide invece debuttare in diversi spettacoli, tra cui *Udunda Indinina* con Leo De Berardinis (1981), e scrivere commedie quali *Addio D'Artagnan!*, portato in scena allo Stabile dell'Aquila con la regia di Mario Missiroli (1987), e *Tre veleni rimesta e l'antidoto avrai*, rappresentato a Villa Medici per la regia di Beppe Navello (1989). Nel 1985 ottenne dal ministro della cultura francese Jack Lang la nomina di "Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République française". Seguirono le cariche di direttore artistico di Volterrateatro (1988 – 1989), di commissario del Teatro Stabile dell'Aquila (1996 – 2000), di vicepresidente della Fondazione Festival dei Due Mondi di Spoleto (1990 – 1998) e di presidente dell'Azienda Autonoma Palaexpò (1998 – 2000).

[757] Renato Nicolini fu nominato assessore della giunta Argan nell'agosto del 1976. Il suo mandato prevedeva inizialmente le deleghe, perse progressivamente dal 1976 al 1981, alla Cultura, allo Sport, al Giardino Zoologico, ai Parchi e Giardini, al Turismo, alle Affissioni e Pubblicità. I diversi assessorati erano consuetudinariamente accorpati perché considerati di scarso rilievo e fu proprio questo fattore a garantire a Nicolini una grande libertà d'azione. Negli anni della giunta di Ugo Vetere (1981-1985) mantenne il solo Assessorato alla Cultura.

[758] Le città di Roma, Milano, Venezia, Napoli, Torino e Firenze sono governate per la prima volta dalla Sinistra.

[759] Luca Mancini, *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana*, video Rai, disponibile su http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/meraviglioso-urbano/667/default.aspx
(ultimo accesso 14/02/2018).

Garibaldi, da parte di agenti in borghese, della studentessa diciottenne Giorgiana Masi, divenuta simbolo della sfida al divieto di manifestare, e l'anno successivo si assisterà al rapimento e all'omicidio dell'ex Presidente del Consiglio Aldo Moro.

La giunta capitolina elabora allora attraverso l'*Estate romana* la propria strategia per fronteggiare lo svuotamento delle piazze determinato dagli episodi di violenza urbana. Di pari passo corre l'esigenza di restituire il nucleo antico della città non solo alla popolazione locale che rifugge la vita sociale, ma anche agli abitanti delle periferie.

Negli anni Settanta della speculazione e dell'abusivismo edilizio a Roma, come in molte altre città italiane ed europee, è infatti in atto un processo di terziarizzazione e gentrificazione del centro storico per cui la concentrazione in esso delle funzioni di servizio politiche, economiche e culturali va determinando uno spopolamento continuo a favore della periferia. In quest'ultima, lontana dallo scontro sociale, sono dunque in piena fase di costruzione sia i grandi complessi residenziali per i cedi medi che i fabbricati più economici dell'edilizia popolare.[760]

Alle speculazioni è inoltre direttamente legata la mancanza di impulsi alla progettazione, constatazione che nel 1978, allo scopo di intervenire direttamente sul nucleo antico di Roma, porta l'architetto Piero Sartogo a concepire la mostra *Roma interrotta*, promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte e allestita nella cornice storica dei Mercati Traianei. Oltre allo stesso Sartogo, undici architetti di fama internazionale presentano i loro progetti per la città dopo essersi confrontati con la *Nuova Pianta di Roma* del 1748 di Giovanni Battista Nolli.[761]

"È più facile progettare la città del futuro che quella del passato. Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettarla (male)", scrive provocatoriamente Giulio Carlo Argan nella presentazione in catalogo, precisando come tale iniziativa, che guardando al passato si proietta verso un futuro più creativo, non voglia presentare una vera e propria proposta urbanistica, bensì "una serie di esercizi ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria".[762]

---

[760] Cfr. Francesco Bartolini, *Roma, anni Settanta. Vedute di fine secolo*, in Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, cit., pp. 24-31.

[761] Insieme a Piero Sartogo partecipano alla mostra Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi e Robert Krier. Cfr. Giulio Carlo Argan, Christian Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), Roma, Incontri internazionali d'arte-Officina, 1978.

[762] Giulio Carlo Argan, *Presentazione*, in *ivi*, pp. 11-12.

Quanto è annunciato nelle intenzioni di *Roma interrotta* trova rispondenza negli intenti dell'*Estate romana* e, più in generale, dell'amministrazione arganiana.

Argan, eletto sindaco di Roma nel 1976 dopo il mandato di Clelio Darida – dunque primo intellettuale, e per di più primo non democristiano, alla guida della giunta capitolina – difendeva la progettualità reputandola uno strumento di trasformazione sociale. A suo parere infatti, come ha ricordato l'architetto Franco Purini, figure quali quelle dell'artista, dell'architetto e dell'operatore erano tenute a prendere parte a progetti culturali dalla forte dimensione sociale, perciò trasformativi della condizione della metropoli.[763] Ed ecco che Argan promuove l'idea di Nicolini di dar vita a un evento di natura temporanea che fosse l'espressione della politica culturale urbana della Capitale e che si orientasse verso il superamento della separazione fra centro e periferia, fortemente auspicato dal critico d'arte negli anni del suo mandato alla guida della città. Inoltre, se da una parte Argan, attraverso l'istituzione dell'Assessorato al Centro Storico, manifestava una rinnovata attenzione per l'antico nucleo abitativo romano, per il quale si andavano realizzando progetti di restauro e di pedonalizzazione al fine di vivificarlo e collegarlo alla città moderna, dall'altra proseguiva la linea della riqualificazione urbana creando un secondo assessorato speciale, dedicato al risanamento delle borgate abusive dell'edilizia popolare.

Con il favore del critico, la nascita dell'esperimento culturale dell'*Estate romana* si lega alla realtà giovanile che ruota intorno agli ambienti intellettuali non elitari delle cantine, dei cineclub e delle radio libere, queste ultime espressione di una rivoluzione delle tecniche di comunicazione in grado di fornire una risposta creativa agli episodi della violenza urbana.[764]

Nel 1976, lo stesso anno in cui viene nominato assessore alla Cultura, Nicolini ha soli trentacinque anni e fra gli interlocutori con cui dar vita alla manifestazione capitolina sceglie l'altrettanto giovane Bruno Restuccia, allora ventiquattrenne e direttore dei due cineclub romani il Politecnico e il Filmstudio, e il più anziano Enzo Fiorenza, presidente della Sezione Romana dell'Aiace, l'Associazione Italiana dei Cinema d'Essai.

Così l'*Estate romana* fa il suo esordio all'insegna del cinema, inaugurando il 25 agosto 1977 una rassegna di film all'interno di un luogo carico di storia al centro della città, la Basilica di Massenzio (fig. 211), nonostante Fiorenza avesse inizialmente individuato le

[763] Franco Purini, in Luca Mancini, *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana*, cit.

[764] Nascono in questi anni radio libere quali Radio Alice a Bologna e Radio Città Futura a Roma.

Terme di Caracalla come luogo ideale per l'installazione di un grande schermo una volta conclusa la stagione dell'Opera.[765]

Collaborano col Comune alla realizzazione della rassegna cinematografica l'Aiace e i tre cineclub romani L'Occhio L'Orecchio La Bocca, Politecnico e Filmstudio, questi ultimi in grave crisi di pubblico anche a causa della concorrenza della televisione e pertanto intenzionati a portare il cinema dalle salette d'essai a una platea più vasta.

L'evento, che dal suo avvio prende il nome di "Massenzio", dal luogo che lo ospita, nelle parole di Nicolini, diviene una sorta di "grande cineclub"[766], che alla prima edizione assume dal tema scelto il titolo *Cinema Epico*. Non essendo riusciti ad ottenere *Carosello napoletano* di Ettore Giannini, si comincia con la proiezione di *Senso* di Luchino Visconti, fornito dalla Cineteca Nazionale, alla quale assistono gratuitamente alcune centinaia di spettatori. Per il giorno successivo è previsto, invece, un ingresso a pagamento e più di quattromila persone presenziano alla maratona dei film della saga *Il Pianeta delle Scimmie*.[767] In quest'occasione Nicolini ricorda di aver notato fra il pubblico alcuni ragazzi che, mentre si rollavano uno spinello, assistevano allo spettacolo accanto ad una famiglia che aveva addirittura portato con sé della pasta e un fiasco di vino.[768] I due gruppi di "massenzienti" – come cominciano ad essere definiti gli spettatori delle rassegne cinematografiche a "Massenzio"– rappresentavano anime diverse della città. Se si pensa che la Basilica, così come le Terme di Caracalla, era già stata usata quale sede dei concerti estivi dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, adesso uno spazio che aveva a lungo ospitato un pubblico d'élite si apre ad accoglierne per la prima volta uno più generico, dimostrando un approccio originale alla divulgazione cinematografica in un momento storico in cui sono in atto una crisi di produzione nazionale di genere e la chiusura di moltissime sale.

Per questo motivo i programmi delle diverse edizioni della rassegna sono i più eterogenei e sovvertono coraggiosamente ogni gerarchia, con "la presunzione di essere 'un'opera' in sé"[769]: le maratone cinematografiche di film sia popolari che d'autore, italiani e stranieri,

---

[765] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2011, p. 96.

[766] *Ivi*, p. 112; Renato Nicolini, in Luca Mancini, *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana*, cit.

[767] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., p. 100.

[768] *Ivi*, p. 101.

[769] Gianni Romoli, *Ricordi*, in AA.VV., *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 50.

includono ad esempio le pellicole della Hollywood classica e di quella più recente, i capolavori di Hitchcock e di Gance e il cinema italiano da Sordi a Dario Argento a Totò.[770] Ciò fa di "Massenzio" contemporaneamente un luogo archeologico e di condivisione culturale.

L'allestimento della Basilica come spazio di proiezioni prevede l'installazione fra le testimonianze storiche di strutture provvisorie, quali teli bianchi per i video, sedie e panche.

Da un solo schermo della serata inaugurale, con l'aumento dell'affluenza e il successo della critica si passa già dalla prima edizione del 1977 al *multiscreen*, ovvero alla proiezione contemporanea di film diversi su più schermi, per garantire la possibilità di fruire liberamente delle immagini proposte.

La Basilica di Massenzio diviene immediatamente il simbolo dell'*Estate romana*, al punto da riproporre il nome dell'ultimo imperatore pagano come titolo delle rassegne cinematografiche successive, le quali per altri due anni manterranno la medesima sede fino a spostarsi dal 1980, grazie al grande successo di pubblico, nelle aree storiche più capienti di Via della Consolazione (fig. 212), del Colosseo e del Circo Massimo.

Gli interventi temporanei di modificazione degli spazi urbani per adibirli ad usi e a forme di aggregazione alternativi rientrano in una logica dell'effimero di derivazione rinascimentale e barocca, che ha alla base la ricerca della spettacolarizzazione.[771] Per realizzare tali progetti provvisori Nicolini e i suoi collaboratori si avvalgono di professionalità e strumenti derivati da altre discipline, tra cui soprattutto l'architettura, non a caso lo stesso assessore romano è un architetto.

Lo è anche il milanese Aldo Rossi, con cui Nicolini e i suoi collaboratori condividono la concezione dell'effimero come azione trasformativa dello spazio, in particolare dello spazio storico, e strumento che consente di mettere in relazione persone e luoghi.

"Attraverso architetture temporanee che permettevano di utilizzare parti di città in maniera insolita – ricorda infatti Bruno Restuccia – la nostra intenzione era quella di disegnare un immaginario collettivo in modo da incoraggiare un processo democratico di riappropriazione dei luoghi del centro della città, in un momento caratterizzato al contrario

[770] Roberto Silvestri, *I sette magnifici Massenzio*, in *ivi*, pp. 61-65.

[771] Il termine "effimero", cioè di breve durata, inizialmente usato in ambito medico in riferimento agli stati febbrili, in epoca rinascimentale e barocca passa specificatamente all'ambito delle feste che ricorrevano ad apparati effimeri quali effetti di luce, fuochi d'artificio, costruzione di archi onorari e facciate posticce. Ripreso tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, ha cominciato ad indicare manifestazioni culturali di breve durata e dal carattere spettacolare promosse dagli Assessorati alla Cultura nell'ambito di una politica di valorizzazione dei centri storici. http://www.treccani.it/vocabolario/effimero/ (ultimo accesso 14/02/2018).

da una forte spinta centrifuga verso le periferie. La nostra idea era quella di ritrovare la centralità di Roma […] e l'architettura era lo strumento con cui far funzionare questo sistema di relazioni".[772]

Sulla stessa linea Aldo Rossi considera l'effimero "una ricerca di messaggi alternativi, una singolare trasformazione dell'oggetto e del luogo nel loro confronto", manifestando la necessità per le nuove costruzioni provvisorie di "riscoprire l'architettura della città antica"[773]. Significativo è in questo senso il suo *Teatro del mondo*, una vera e propria architettura effimera consistente in un edificio galleggiante che richiama in chiave postmoderna i teatri natanti del Cinquecento veneto. Realizzato nel 1979 per i settori Teatro e Architettura della Biennale di Venezia – diretti rispettivamente da Maurizio Scaparro e da Paolo Portoghesi – e in occasione della mostra *Venezia e lo spazio scenico*, tenuta nel veneziano Palazzo Grassi, il teatro galleggiante viene ancorato alla Punta della Dogana, sul Canal Grande, dove può confrontarsi con Piazza San Marco. L'anno successivo rientra fra le installazioni della Biennale[774], per poi venire trasportato via mare al Festival Teatrale di Dubrovnik, in Croazia, ed essere definitivamente smontato nel 1981.

Nicolini preferisce riferirsi all'effimero di cui si serve l'*Estate romana* utilizzando le terminologie "meraviglioso urbano" e "urbanistica dell'immateriale". Spiega infatti che quest'ultima è attenta ai valori simbolici e relazionali dei luoghi, oltre che al loro aspetto fisico, mentre l'espressione "urbanistica dell'effimero" fa più che altro riferimento a una pratica che esiste a Roma almeno dalle feste barocche seicentesche e indica esclusivamente una volontà di comunicare alle masse, come testimonia persino l'uso che aveva fatto il fascismo delle fiere-esposizioni al Circo Massimo alla fine degli anni Trenta.[775]

D'accordo con Rossi, Nicolini constata inoltre che l'architettura della città non è cambiata molto nel tempo, si sono piuttosto modificate le esperienze e la violenza vissute in essa. Pertanto egli eleva le pratiche temporanee a "ciò che è oltre l'architettura, ciò che non può

[772] Bruno Restuccia, in Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 152-153.

[773] Aldo Rossi, *Il teatro del Mondo*, in Manlio Brusatin, Alberto Prandi (a cura di), *Aldo Rossi, Teatro del mondo*, Venezia, Cluva, 1982, pp. 13-14.

[774] Nel 1980 a Venezia si tiene la prima edizione della Biennale di Architettura, intitolata *La presenza del passato* e rimasta celebre per la realizzazione della *Strada Novissima*, allestita da Costantino Dardi e luogo d'espressione degli architetti postmoderni di fama internazionale, chiamati a disegnare venti facciate contigue. Tra essi si ricordano Frank Gehry, Rem Koolhaas, Charles Moore, Hans Hollein e Franco Purini.

[775] Renato Nicolini, *L'architettura dell'immateriale*, in AA.VV., *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, cit., pp. 24-25.

essere ridotto all'architettura", ovvero a un insieme di mezzi in grado di interpretare i sentimenti e le contraddizioni della vita urbana.[776]

Più recentemente anche Lucio Altarelli ha posto l'accento sulla "strategia dell'effimero" attuata dall'*Estate romana*, definendola "architettura della modificazione" e constatando come essa sia tutt'ora in grado di spezzare l'immobilismo a cui i centri storici sono condannati per effetto di rigidi strumenti di tutela e conservazione.[777]

Il ricorso all'effimero per riconquistare e valorizzare lo spazio urbano si fa più consistente negli anni successivi all'inaugurazione dell'*Estate romana*, quando la manifestazione, a partire dal centro storico, coinvolge la città intera e, oltre al cinema, comincia a includere eventi teatrali, musicali e d'arte visiva. Pensiamo ad esempio, come si vedrà, al *Parco centrale* di Franco Purini e alla mostra *Avanguardia-Transavanguardia* curata da Achille Bonito Oliva.

Come nel caso della prima rassegna cinematografica presso la Basilica di Massenzio, anche gli spettacoli successivi – siano essi decentrati in periferia o concepiti per utilizzare i ruderi e gli scorci del centro storico come quinte monumentali – sono il risultato di una contaminazione fra le pratiche della "cultura alta" e della "cultura bassa" perché destinati ad una platea vasta che rappresenta tutte le diverse estrazioni sociali, dall'élite socio-culturale del centro della città ai cittadini della distante periferia.

Ed è proprio questo pubblico misto, con la sua varietà di motivazioni e di codici di lettura, il vero protagonista e il soggetto attivo dello spettacolo, il quale è invece relegato ad un ruolo secondario. "Una serata a Massenzio – racconta infatti Nicolini – era diversa per lo spettatore abituato ai filmclub, che godeva di ogni sottigliezza cult, e per gli spettatori nuovi, che costruivano i nuovi, differenziati riti del grande cineclub di massa".[778]

Contro la tradizionale divisione classista dell'accesso al sapere, l'*Estate romana* va dunque sin dal suo nascere nella direzione di una divulgazione culturale di massa, intendendo rispondere a un bisogno di cultura e di aggregazione derivato dallo spirito sessantottino della partecipazione politica e delle rivolte giovanili.

Come chiarisce lo stesso Nicolini nel corso di un dibattito del 1982 dedicato proprio ai temi dell'effimero e della cultura di massa, il carattere apparentemente leggero degli

---

[776] Renato Nicolini, *Il meraviglioso urbano*, in Renato Nicolini, Franco Purini (a cura di), *L'effimero teatrale. Parco centrale, meraviglioso urbano*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 67.

[777] Cfr. Lucio Altarelli, *Light city. La città in allestimento*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 116-120. Il volume indaga i diversi aspetti dell'allestimento attraverso i quali la città storica si confronta con i linguaggi della contemporaneità. Sono individuati sette nuclei tematici: "allestimento come *lightness*", "allestimento come trasparenza", "allestimento come trasversalità", "allestimento come modificazione", "allestimento come linguaggio", "allestimento come sistema di oggetti" e "allestimento come smaterializzazione".

[778] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., p. 112.

spettacoli romani è il risultato della ricerca di una nuova dimensione culturale e politica in un momento storico in cui si manifestano diverse espressioni della democrazia diretta, basti ricordare la creazione dei comitati di quartiere.

Durante la stessa tavola rotonda, che coinvolge intellettuali di area comunista ma di diverso orientamento culturale, i difensori dell'effimero come "evento metropolitano di massa"[779] capovolgono l'accezione negativa che la cultura alta conferisce al concetto di consumo culturale.[780] Fra essi vi è il sociologo Alberto Abruzzese, che, considerando l'effimero molto lontano dall'essere associato al superfluo, si dimostra contrario all'opposizione tra cultura e divertimento: "L''effimero' – dichiara – è semplicemente un aggettivo (ma potremmo trovarne altri più felici) che però tenta di dar conto di quella che è la caratteristica odierna dei beni culturali: un tessuto culturale estremamente di bisogni che riguardano la propria vita privata e la propria vita associativa, ma che non vedono minimamente distinti gli aspetti concettuali, astratti, ideologici dagli aspetti ludici, materiali, psicologici, immaginari dei bisogni personali".[781]

Sin dall'avvio dell'*Estate romana* i dibattiti intorno alla politica culturale dell'effimero determinano rigide associazioni fra i concetti di "temporaneo" con il "superfluo" e di "permanente" con il "necessario". Le accuse fanno infatti soprattutto leva sul carattere provvisorio e apparentemente superficiale della manifestazione, contrapposto all'urgenza di interventi pubblici volti al miglioramento delle infrastrutture cittadine. Insistono, dunque, sullo sperpero di risorse pubbliche e addirittura sulla presunta volontà del Partito Comunista di accaparrarsi consensi elettorali.

Nicolini e Purini dimostrano invece più volte di convenire nella concezione della "strategia dell'effimero" come "strategia del profondo", in quanto capace di radicarsi nella memoria e perciò ambire a farsi modello a disposizione degli enti pubblici.[782] E di fatto i ricordi impressi nella mente di chi ha vissuto i nove anni della felice stagione culturale dell'*Estate romana* alla guida di Nicolini sono la prova dell'intramontabilità dell'effimero.

Franco Purini è – insieme a Laura Thermes, Duccio Staderini, Costantino Dardi, Ugo Colombari e Giuseppe De Boni – fra gli architetti coinvolti dall'assessore romano nella

---

[779] Alberto Abruzzese, *Massenzio/Now*, in AA.VV., *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, cit., p. 18.

[780] Cfr. *Tavola rotonda. Effimero e cultura di massa*, in AA. VV., *Il Pci e la cultura di massa*, Roma, Savelli, 1982, pp. 103-128.

[781] Alberto Abruzzese, in *ivi*, p. 105.

[782] Cfr. Renato Nicolini, *Ricordi d'egotismo*, in Renato Nicolini, Franco Purini (a cura di), *L'effimero teatrale. Parco centrale, meraviglioso urbano*, cit., p. 75; Franco Purini, *La lunga estate del 1979*, in AA.VV., *L'Estate Romana di Renato Nicolini. Mostra internazionale di pittura e grafica*, catalogo della mostra (Roma 21-26 giugno 2013), Roma, Gangemi, 2013, p. 16; Renato Nicolini, in Luca Mancini, *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana*, cit.

realizzazione di strutture temporanee per la manifestazione capitolina, la quale dal 1977 vede moltiplicarsi, anno dopo anno, le iniziative culturali. Il programma del 1979 conta ad esempio ben cinque eventi[783], che, mettendo gli spettatori nella condizione di scegliere, preludono, come ha notato Cecilia Guida, a dinamiche fruitive tipiche della tarda era elettronica, quando la categoria omogenea del pubblico ottocentesco cederà definitivamente il passo ai pubblici differenziati e settoriali della neotelevisione.[784]

Fra le proposte più interessanti del 1979 rientra *Parco centrale*, affidata proprio allo studio romano Purini-Thermes, con la quale per la prima volta l'*Estate romana* supera la cerchia delle Mura Aureliane per coinvolgere la città intera. Tale decentramento delle attività culturali non presuppone l'abbandono del centro cittadino – dove la Basilica di Massenzio continua ad ospitare le rassegne cinematografiche[785] – ma un rovesciamento della sua centralità che mira alla riscoperta delle periferie emarginate e all'instaurazione di un nuovo equilibrio tra queste e il cuore di Roma.

"La Basilica di Massenzio – spiega infatti Purini – non è soltanto un luogo centrale, è assieme ai contigui Fori e al Campidoglio il luogo centrale per eccellenza. La fortuna della rassegna cinematografica di Massenzio è diventata di fatto la metafora di una 'totalità' e 'unitarietà' di Roma. Ed è proprio questa centralità che *Parco centrale* (scusate il bisticcio) ha voluto mettere in crisi".[786]

Il titolo dell'iniziativa, che inizialmente doveva chiamarsi "meraviglioso urbano", è voluto da Bruno Restuccia, Giancarlo Guastini e Alberto Abruzzese[787] e tiene conto della trasformazione della città in metropoli. I riferimenti sono infatti al testo *Angelus Novus* di Walter Benjamin, che nella sezione dedicata allo studio di Parigi reca il titolo *Parco Centrale*, e al Central Park di New York, anch'essa grande metropoli al pari della città francese.[788]

---

[783] *Parco centrale* in quattro distinte aree della periferia romana; *Festival Internazionale dei Poeti* a Castel Porziano; *Visioni* alla Basilica di Massenzio; *Circo in piazza* in Via Giulia; *Ballo non solo* a Villa Ada.

[784] Cecilia Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano, Angeli, 2012, p. 113, nota 135.

[785] L'edizione di "Massenzio" dell'estate 1979 è l'ultima all'interno del monumento storico. Col ciclo intitolato *Visioni*, inaugurato dalla proiezione di *Via col Vento*, riscuote maggior successo di *Doppio gioco dell'immaginario*, dell'anno precedente. Cfr. Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., pp.131-132.

[786] Franco Purini, *Il progetto di Parco centrale*, in Renato Nicolini, Franco Purini (a cura di), *L'effimero teatrale. Parco centrale, meraviglioso urbano*, cit., p. 15.

[787] Bruno Restuccia, Giancarlo Guastini e Alberto Abruzzese sono tutti membri del cineclub Politecnico, che dalla sua fondazione si era posto l'obiettivo di legare il cinema al teatro, all'arte e all'architettura.

[788] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., p. 140.

Per l'occasione il centro di Roma viene perimetrato da un quadrilatero ideale ai cui poli si realizzano "quattro 'città' dello spettacolo", concepite come effimere[789]: la "Città della Musica" al Mattatoio abbandonato a Testaccio; la "Città della Danza" fra le testimonianze archeologiche del Parco della Caffarella, sull'Appia Antica; la "Città del Teatro" presso il quartiere Prati, in un'area rimasta libera in seguito alle demolizioni di due blocchi fatiscenti di case popolari; la "Città della Televisione" nel parco della neoclassica Villa Torlonia, dove ogni giorno vengono trasmesse le riprese di quanto accade nei primi tre spazi.

Contribuiscono con Purini e Thermes alla realizzazione degli allestimenti effimeri i neolaureati De Boni e Colombari[790], Staderini ed esperti di cinema e teatro.

A Villa Torlonia lo spazio di postproduzione video, con i suoi strumenti all'avanguardia, viene ricavato, per contrasto, nel teatro della dimora storica, ridotto quasi a un rudere; mentre i televisori a circuito chiuso che avrebbero mandato in onda i filmati vengono installati su un ponte metallico costruito tra gli alberi della villa. I tubolari di ferro, materiali d'edilizia provvisori di cui si serve l'architettura dell'effimero, vengono utilizzati anche per la realizzazione del *Teatrino Scientifico* di Via Sabotino, nel quartiere Prati.[791] Quest'ultimo, che condivide l'anno di creazione con il *Teatro del mondo* di Aldo Rossi, è concepito in modo che il pubblico possa assistere allo spettacolo dall'alto, scardinando così la fruizione tradizionale.

Nella recente pubblicazione che ricostruisce l'esperienza dell'*Estate romana* includendo le preziose testimonianze dirette dei suoi protagonisti Federica Fava ha letto sia la manifestazione capitolina che il teatro natante di Aldo Rossi come "gli estremi di un fenomeno del postmoderno italiano", per cui al ragionamento sul tempo, richiamato dalla dimensione dell'effimero, corrisponde una riflessione politica sull'architettura e sulla città.[792]

Come nota anche Purini, l'apertura alla condizione postmoderna, teorizzata in quegli anni da Jean-Francois Lyotard, è particolarmente evidente nell'edizione del 1979 dell'*Estate*

---

[789] *Ivi*, p. 141.

[790] Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, tra le energie giovani *dell'Estate romana*, sono collaboratori sin dal 1975 e lavorano per la manifestazione capitolina a partire dal 1979, affiancati inizialmente da Franco Purini e Costantino Dardi. Dal 1981 la loro attività di progettazione effimera per gli eventi romani diviene autonoma. Nel 1993 fondano lo studio professionale Ugo Colombari – Giuseppe De Boni Architetti Associati. Cfr. http://www.colombarideboni.com/

[791] Il *Teatrino Scientifico* è stato ricostruito e ospitato a Roma nel piazzale del MAXXI da giugno ad ottobre del 2017 come parte del progetto *L'effimero in scena. Omaggio al Teatrino Scientifico dell'Estate Romana*, che ha celebrato la manifestazione a quarant'anni dalla sua nascita.

[792] Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, cit., p. 12.

*romana*, che sembra accoglierne i nuovi umori e realizzarla prima che essa, col 1980, divenga un fenomeno noto ai più.[793]

Al recupero del potenziale della periferia, che, come visto, non esclude il confronto con le testimonianze storiche, l'*Estate romana* del 1979 associa l'inaugurazione del *Circo in piazza* e del *Festival Internazionale dei Poeti*. Il primo evento, che si ripeterà annualmente fino al 1984, gioca sul contrasto tra le ironiche azioni teatrali e uno spazio cittadino storicamente connotato come luogo del potere, la Via Giulia, tracciata ai primi del Cinquecento da Bramante e collegata alla parallela via della Lungara da Ponte Sisto. Il Festival Internazionale dei Poeti è invece l'unica iniziativa dell'*Estate romana* realizzata fuori dal territorio della Capitale, a Castel Porziano, sulla spiaggia vicino al Lido di Ostia. Organizzata dal gruppo Beat '72 e replicata per cinque edizioni, per tre giorni, e con alcune tensioni, vede esibirsi su un palco appositamente costruito sulle dune del litorale romano poeti internazionali e non, ma anche gente comune, nella convinzione che tutti possano proclamarsi artisti.

L'estate del 1979 si chiude con le dimissioni, nel mese di settembre, del sindaco Argan, sostituito da Luigi Petroselli, che in soli due anni compie un'intensa attività di risanamento delle borgate e libera il centro storico dal traffico intorno al Colosseo e ai Fori imperiali, secondo un progetto di ricostituzione dell'area archeologica pedonale già proposto da Benevolo e appoggiato da Argan.[794] Come il suo predecessore, Petroselli si dimostra un grande sostenitore dell'E*state romana* e dell'idea, insita in essa, di una cultura condivisa, in merito alla quale Argan si era espresso nei termini di "avanguardia a livello popolare".[795]

Come anticipato, con Petroselli sindaco, nel 1980, la rassegna cinematografica, intitolata *Massenzio 80*, abbandona per la prima volta gli spazi della Basilica. La significativa risposta di pubblico, che aveva stupito persino gli organizzatori della manifestazione, e il terremoto in Irpinia dell'inverno precedente, a causa del quale il soprintendente Adriano La Regina aveva dovuto disporre la chiusura del monumento per verificarne le condizioni statiche, determinano il trasferimento degli spettacoli su Via della Consolazione. In autunno la strada, che collegava Via dei Fori Imperiali con Piazza della Consolazione e separava il Campidoglio dai Fori, viene demolita e riconquistata dalla popolazione come area chiusa al traffico (figg. 45-46).

---

[793] Franco Purini, in *ivi*, p. 164.

[794] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 1. Luigi Petroselli muore improvvisamente nel 1981. Gli succede Ugo Vetere, il cui mandato si conclude nel 1985 insieme a quello di Nicolini come assessore alla Cultura.

[795] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 28-29.

Rispetto ai primi spettacoli, da questo momento l'allestimento effimero si fa più complesso. Costantino Dardi lavora all'edizione del 1980 insieme a Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, prevedendo lungo il tragitto pedonale tre sale cinematografiche con offerte culturali diversificate, alle quali fanno da sfondo le architetture del Foro Romano.
L'anno successivo *Massenzio 81* assume invece come scenografia le vestigia storiche del Colosseo e installa le sue architetture provvisorie nella piazza antistante con l'Arco di Costantino, anch'essa pedonalizzata per volontà del sindaco perché aveva finito per ridurre l'anfiteatro romano in una rotatoria per il traffico automobilistico. Ancora una volta al centro della città non è posto il traffico ma la cultura e questa edizione della rassegna cinematografica si rivela una delle più suggestive.
Il 10 giugno, di fronte a un pubblico internazionale[796] e con l'accompagnamento dell'Orchestra del Teatro dell'Opera, diretta da Carmine Coppola, viene proiettato il *Napoleon* di Abel Gance, film muto del 1927, appena restaurato a Londra grazie al finanziamento del regista Francis Ford Coppola, figlio del direttore d'orchestra.
L'allestimento, al quale Colombari e De Boni lavorano in autonomia, copre con tre sale cinematografiche un'area ancora più vasta delle precedenti e si rivela un sorprendente esempio di architettura dell'effimero. Un maxischermo centrale copre completamente l'Arco di Costantino, al tempo in restauro, e, grazie a un meccanismo estensibile studiato appositamente, triplica la sua grandezza nell'ultima parte del film per rendere ancora più spettacolare la scena della battaglia campale. Come ricorda Nicolini, la progettazione di questo espediente tecnico aveva assicurato il prestito del film all'*Estate romana* piuttosto che alla Biennale di Venezia per la quale era stato richiesto dal direttore Carlo Lizzani.[797]
Inoltre ai piedi del Tempio di Venere gli architetti prevedono un'area dei servizi – tra cui la biglietteria, un bar e un ristorante con cibi precotti – organizzata in spazi quadrangolari. Sul Colosseo vengono proiettate dinamiche luci colorate nelle gradazioni dal violetto al rosa, secondo "un'esplicita volontà di desacralizzazione dell'immagine", che, nel racconto di Nicolini, si accompagna ad un "effettivo rispetto del luogo".[798] Infine un cono di luce ricostruisce nel vuoto del selciato la *Meta Sudans*, l'antica fontana romana che alcuni anni dopo sarà riportata alla luce dagli scavi.
Tale utilizzo dello spazio antico scatena consensi e opposizioni. Se una parte della stampa legge positivamente il riscatto della zona archeologica attraverso la pedonalizzazione per

[796] Ospiti d'eccezione dalla Francia sono Danielle Mitterrand, la moglie del Presidente, e Jack Lang, il Ministro della cultura.
[797] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 189.
[798] *Ivi*, p. 180.

ospitare occasioni di svago e cultura; un'altra reputa il paesaggio urbano deturpato dalle strutture effimere e muove accuse di occupazione abusiva dei luoghi storici, "promossi a contenitore di velleità artistico-amministrative" piuttosto che salvaguardati.[799]

Il primo maggio dello stesso anno anche Piazza del Popolo, liberata per la prima volta dal traffico delle automobili, accoglie l'effimero, ospitando il *Festival Barocco*. Nel 1981 ricorre infatti il centenario della morte del Bernini e Nicolini rompe la retorica delle manifestazioni dei lavoratori per celebrare con una festa popolare i quattro elementi naturali: bande musicali rappresentano la terra; decine di mongolfiere rimandano all'elemento dell'aria; il fuoco è richiamato dai fuochi d'artificio; una cascata dal Pincio, che ripristina una fontana inattiva, evoca l'acqua. Contemporaneamente è installata una segnaletica dei luoghi berniniani e una multivisione anima la scalinata di Piazza di Spagna.

Dal 1982 al 1984 ben tre rassegne cinematografiche dell'*Estate romana* si trasferiscono al Circo Massimo.[800] Il più grande edificio per lo spettacolo dell'antichità, voluto dall'imperatore Traiano e da anni reso inaccessibile dalla sterpaglia, viene adesso riscoperto dai romani, che lo portano a nuova vita. Colombari e De Boni vi realizzano allestimenti via via più elaborati e costosi, ultimati con il contributo del Teatro di Roma, che fornisce attrezzature e materiali.[801] Nel 1984, con *Massenzioland*, le due sale adibite alle proiezioni vengono collegate da un viale sul quale trovano posto locali e botteghe artigianali con gli ingressi decorati dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti. Per evitare la polvere si utilizza dell'asfalto, che avendo suscitato grande scandalo viene immediatamente rimosso alla fine della rassegna per restituire il luogo all'archeologia.[802]

Mentre gli spazi del Circo Massimo vengono dedicati al cinema all'aperto, seguendo il modello di *Parco Centrale* Roma assiste all'allestimento di nuove città temporanee: il Parco dei Daini per il teatro, Campo Boario per il video e il Foro Italico per la musica.

Con la ripetizione dei medesimi schemi e delle medesime attività negli anni Ottanta l'*Estate romana* comincia a perdere la propria carica sperimentale. Gradualmente fagocitata dalla retorica postmodernista, si andrà trasformando in puro spettacolo per un turismo culturale conformista. Franco Purini reputa infatti l'attuale stagione dell'*Estate romana* come una "festa popolare" per un pubblico vasto che non manifesta alcun interesse culturale. A suo parere essa "ha perso quasi tutti gli elementi di quella tradizione iniziata

---

[799] Cfr. Daniela Fuina, Francesca Margotti, Antonio Simbolotti (a cura di), *La capitale a Roma. Città e arredo urbano.1945-1990*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 ottobre-28 novembre 1991), Roma, Carte segrete, 1991, p. 128.

[800] *Massenzio al Massimo* (1982), *Massenzio 7* (1983) e *Massenzioland* (1984).

[801] Cfr. Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, cit., pp. 110-112.

[802] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., pp. 213-214.

nel 1979" ed è diventata marginale "l'idea che la realtà metropolitana dovesse diventare il luogo di una continua ma anche conflittuale scoperta del nuovo".[803]

Nonostante la progressiva perdita di sperimentalismo riscontrata a partire dagli anni Ottanta, degna di nota, per l'originalità della proposta, rimane la mostra *Avanguardia-Transavanguardia*, a cura di Achille Bonito Oliva, organizzata nell'ambito delle iniziative dell'*Estate romana* del 1982 (fig. 213). Da aprile a luglio, le Mura Aureliane, che erano state impacchettate da Christo quasi un decennio prima, diventano sede espositiva. L'allestimento di Costantino Dardi prevede strutture provvisorie che corrono da Porta Metronia a Porta Latina: impalcature metalliche che fuoriescono dall'apertura delle arcate delle mura sostengono cubi bianchi entro i quali sono contenute le opere. Ne deriva l'immagine di un accampamento di barbari al quale sono affidati i compiti di esaltare, per contrasto, la modernità dei lavori e di focalizzare l'attenzione degli spettatori sul patrimonio storico rappresentato dalle Mura Aureliane.[804]

Dardi utilizza gli impianti effimeri con la consapevolezza che, per il loro essere reversibili e antimonumentali, si adattano facilmente ai contesti archeologici.[805]

Nel 1985, con la perdita delle elezioni da parte del Partito Comunista, si conclude il mandato di Ugo Vetere e di Nicolini rispettivamente come sindaco e assessore alla Cultura del Comune di Roma. Malgrado la sconfitta, l'edizione dell'*Estate romana* era già stata organizzata. *Massenzio 9* lascia però la città storica e si sposta fra le architetture moderne dell'Eur, il quartiere realizzato durante il periodo fascista in vista dell'Esposizione Universale di Roma che si sarebbe dovuta tenere nel 1942. Per promuovere la conoscenza dei nuovi spazi del quartiere Colombari e De Boni adibiscono il piazzale antistante il Palazzo dei Congressi di Adalberto Libera a sala per le proiezioni cinematografiche. L'effimero che invita a riscoprire spazi moderni apre dunque una nuova fase della manifestazione capitolina.

Durante i nove anni consecutivi dell'assessorato nicoliniano l'*Estate romana,* con i suoi eventi culturali dal carattere spettacolare e aggregativo, allestiti fuori dalle sedi tradizionali e in luoghi monumentali della città, inaugura dunque una nuova modalità d'azione creativa nel centro storico. Questa si serve di linguaggi diversi che vanno dai più tradizionali, quali le arti visive, l'architettura, il teatro, la musica e la poesia, ai più innovativi, come il cinema. Il loro uso spesso simultaneo mira a riscoprire e a rivivere i luoghi connotati

[803] Franco Purini, in Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, cit., p. 165.
[804] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., p. 183.
[805] Cfr. Costantino Dardi, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, "Metamorfosi", n. 1-2, aprile-maggio 1985, pp. 111-113.

storicamente per renderli, come ha recentemente osservato Purini, "un grande testo narrativo" o, in parole del nostro tempo, "un palinsesto straordinario da decifrare, una sorta di ipertesto".[806]

Si compie così contemporaneamente un'operazione di democratizzazione della cultura e dello spazio pubblico.

L'*Estate romana*, mentre porta gli spazi storici all'attenzione di un pubblico massificato, li modifica, nel rispetto delle preesistenze, per un tempo prestabilito, contrastando l'immobilismo a cui li relegano i rigidi strumenti di tutela e conservazione. Essi si aprono così a usi altri e a relazioni inedite, divenendo persino luoghi "neutrali" dal punto di vista politico.

Quest'ultimo è il valore principale che lo stesso Nicolini riconosce all'iniziativa capitolina: "Il merito maggiore della mia Estate Romana – scrive – è stato quello di essere sfuggita alla logica della militarizzazione. Anziché soggiacere alla 'necessità' del coprifuoco, alla spirale della paura e della diffidenza, il Comune di Roma invitava ad uscire la sera!"[807]

La manifestazione s'impone ben presto come modello da emulare sulla scena culturale sia nazionale che internazionale. Il successo di "Massenzio" porta ad esempio le amministrazioni pubbliche a supportare la nascita di iniziative di divulgazione cinematografica, quali gli Incontri Cinematografici di Salsomaggiore, Cinema Giovani a Torino e il Bergamo Film Meeting. O ancora Jack Lang, il ministro della Cultura francese, giunto in Italia nel 1981, trae ispirazione dall'idea di cultura come bene comune insita nell'*Estate romana* per l'istituzione della Notte bianca parigina.[808]

[806] Franco Purini, in Luca Mancini, *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana*, cit.
[807] Renato Nicolini, *Estate Romana - un effimero lungo nove anni*, cit., p. 46.
[808] *Ivi*, pp. 33-34.

# CAPITOLO V

# SEGNI CONTRASTANTI DAL MERIDIONE

## 5. 1. “Accendere” un dialogo. Storia di un tentativo etneo

Anche nell’Italia meridionale degli anni Settanta le pratiche artistiche fuori dagli spazi ufficializzati di fruizione si dimostrano sempre più attente al dato sociale e disposte a confrontarsi con specifiche problematiche economiche ed urbanistiche, quali l’imperante speculazione edilizia, la salvaguardia dei centri storici e le connessioni tra la città moderna e il suo nucleo più antico. Amministrazioni o circoli culturali d’avanguardia tentano allora un dialogo con gli artisti che qualche volta prevede la collaborazione con diverse figure professionali, come quelle di architetti, urbanisti e sociologi, e che presenta esiti differenti determinati dalle specificità locali.

Si illustrano di seguito i casi di Zafferana Etnea, Gibellina e Matera, che nelle loro eccezionalità rimangono accomunati dalla fiducia riposta nelle capacità trasformative dell’arte al servizio della città.

L’iniziativa che apre il decennio è *Interventi sulla città e sul paesaggio*, che include momenti espositivi e di dibatto e si svolge a Zafferana Etnea, cittadina alle pendici dell’Etna, dal 27 al 30 settembre 1970, in occasione della quarta edizione del Premio Letterario Brancati.

La manifestazione culturale, tutt’ora annualmente in corso, era stata fondata nel 1967, dunque in un momento di esplosione delle contestazioni politiche, da un gruppo di intellettuali di spicco, con il concorso del Comune etneo, rappresentato dal giovane sindaco Alfio Coco, e della Regione Sicilia, per onorare la memoria dello scrittore locale Vitaliano Brancati. Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Dacia Maraini, Vanni Ronsisvalle e Leonardo Sciascia si erano incontrati periodicamente per dar vita ad un evento letterario che avrebbe dovuto affrontare le problematiche della cultura europea, care a Brancati, e prevedere un convegno dedicato ogni anno a un tema culturale di stretta attualità. Le prime due edizioni si erano così incentrate sui *Premi letterari in Italia* – analizzati nelle loro motivazioni artistiche, etiche, politiche, sociologiche e commerciali –

e sulla *Funzione della critica teatrale*, ma si erano anche svolte all'insegna delle tensioni all'interno dello stesso gruppo degli organizzatori. Nel 1968, l'anno d'avvio del Premio, i giurati si erano infatti trovati in disaccordo sull'intellettuale da decretare vincitore: la proposta della Maraini di premiare Aldo Braibanti, al centro di un processo per plagio, non era stata accolta dagli altri membri della giuria e Sciascia aveva manifestato la volontà di devolvere piuttosto la somma in palio, senza assegnare il premio, agli abitanti del Belice, appena colpiti dal terremoto.[809] Fra accese polemiche era allora stata premiata Elsa Morante, Sciascia, in segno di protesta, aveva dato le dimissioni ed era stata persino istituita una giuria popolare da affiancare a quella tecnica.[810]

Come diverse altre, anche l'edizione del 1970, dedicata agli interventi artistici nel contesto urbano e paesaggistico, non è esente da contrasti.

Le redini dell'evento *Interventi sulla città e sul paesaggio*, collaterale alla manifestazione letteraria, sono tenute dall'architetto Paolo Portoghesi e dalla critica d'arte Lara Vinca Masini, organizzatori sia del convegno che della mostra ad esso connessa, la quale vede gli artisti invitati operare nel centro cittadino.[811]

Per il paese siciliano sono anni segnati da profonde problematiche economiche e sociali, in parte determinate da un crescente abbandono dell'attività agricola, ragione che porta l'amministrazione locale a puntare sullo sviluppo turistico della zona seguendo il modello della vicina Taormina. In questo senso il sindaco Alfio Coco vede nel coinvolgimento di artisti e architetti una possibilità di riscatto di Zafferana attraverso la cultura, che avrebbe sostituito la vocazione agricola della città con quella turistica.

---

[809] Cfr. Paragrafo 5. 2.

[810] Per la storia del Premio Letterario Brancati cfr. Teresa Cunsolo, *La storia del premio-convegno 'Brancati-Zafferana' dalla fondazione al 1996*, in Rita Verdirame (a cura di), *Atti del premio-convegno Brancati-Zafferana, 1997-2002*, Catania, Università di Catania. Facoltà di lettere e filosofia, 2003, pp. 9-13. In particolare per le prime due edizioni del Premio cfr. Dattiloscritto del sindaco Alfio Coco, *Convegno e Premio Letterario Brancati-Zafferana – Anno 1970. Relazione*, Zafferana Etnea, 22 agosto 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

[811] La consultazione dell'Archivio storico del Premio Brancati, presso la Biblioteca comunale di Zafferana Etnea – contenente ritagli stampa, carteggi di artisti e architetti con l'allora sindaco Alfio Coco, telegrammi di adesione e bilanci di spesa – mi ha consentito di risalire ai nomi delle personalità coinvolte nell'iniziativa. Oltre ai già citati Paolo Portoghesi e Lara Vinca Masini, presenziano gli architetti Vittoriano Viganò, Virgilio Vercelloni, Franco Vaccari, Maurizio Sacripanti, Aldo Loris Rossi, Raffaella Crespi, Gino Valle, Leonardo Ricci, Marcello D' Olivo e Mario Galvagni. Tra gli artisti, accanto a Ugo La Pietra, Paolo Masi e Lanfranco Baldi, figurano Sara Campesan, Massimo e Maurizio Nannucci, Pietro Gentili, Franco Vaccari, Getulio Alviani, Gabriele De Vecchi, Gianni Colombo, Mario Bassi, Vittorio Tolu, Giancarlo Zen, Marcello Morandini (architetto e scultore), Attilio Lunardi, Marina Apollonio (artista e figlia di Umbro Apollonio), Domenico Spinosa e Germano Olivotto. Fra i giornalisti invitati si ricordano Antonio Donat Cattin, Lorenza Trucchi, Vanni Ronsisvalle e Jole Tognelli. Viene coinvolto anche Giulio Carlo Argan, che si trova però a declinare l'invito a causa di incombenze accademiche.

Della situazione politico-sociale si discute durante il convegno intitolato *Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio*, che ha luogo per tutta la durata della manifestazione e, come attesta il comunicato stampa, coinvolge, in un'ottica interdisciplinare, artisti, architetti, urbanisti, scrittori e sociologi.[812]

L'amministrazione si augura di poter valutare idee nuove che contribuiscano a formulare un piano regolatore in grado di salvare Zafferana dagli sfruttamenti a fini puramente speculativi.[813] Pertanto, sul particolare tema della trasformazione e dell'interpretazione dell'ambiente urbano e del paesaggio, gli architetti e gli urbanisti sono chiamati ad esprimersi soprattutto a livello progettuale, mentre occorre che gli artisti intervengano direttamente con opere realizzate mediante l'impiego di materiali forniti dall'organizzazione.[814]

Ma il 29 settembre, a conclusione dei dibattiti, alcuni degli operatori coinvolti firmano un documento nel quale dichiarano apertamente di rifiutare l'interpretazione del loro ruolo come "avallo tecnico a iniziative locali" o "intervento decorativo in senso evasivo nell'ambiente urbano" e rivendicano piuttosto il valore dell'attività artistica come "atto conoscitivo e di partecipazione critica alla vita della società". Contro le attese dell'amministrazione siciliana, artisti, architetti e urbanisti attestano dunque che né la creazione di opere puramente decorative né lo sviluppo turistico della zona consentono di risolvere in maniera efficace la situazione economica e sociale, è invece preferibile inquadrare gli interventi artistici e architettonici nell'ambito dei problemi specifici del territorio.[815]

In questo senso opera infatti Ugo La Pietra, che assomma in sé i ruoli di artista e architetto e si avvale dell'aiuto di Maurizio Nannucci, artista concettuale fortemente interessato al rapporto opera-architettura-paesaggio urbano, e Getulio Alviani, protagonista della corrente dell'arte programmata. I tre, presenti l'anno prima con i loro ambienti

---

[812] Comunicato n. 2 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 26 settembre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea (Appendice, Documento n. 7).

[813] Dattiloscritto di apertura del convegno *Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea (Appendice, Documento n. 8).

[814] Comunicato n. 2 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 26 settembre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea (Appendice, Documento n. 7).

[815] *Documento degli artisti e degli architetti che hanno partecipato al dibattito indetto nell'ambito del convegno-premio Brancati-Zafferana sul tema 'Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio'*, Zafferana Etnea, 29 settembre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea. Fra i firmatari vi sono Lara Vinca Masini, gli architetti Paolo Portoghesi, Raffaella Crespi, Vittoriano Viganò, Aldo Loris Rossi, Virgilio Vercelloni, Maurizio Sacripanti, Franco Vaccari, Dario Sanfilippo, Mario Galvagni e gli artisti Ugo La Pietra, Luciano Ori e Maurizio Nannucci.

all'esperienza marchigiana di *Al di là della pittura*[816], realizzano per Zafferana Etnea l'installazione *Segnali di fuoco* (figg. 214-16), costituita da dieci copertoni in fiamme disposti lungo l'asse viario che divide il nucleo antico della città da quello di più recente costruzione a evidenziare il netto contrasto, sia dal punto di vista morfologico che d'uso, tra i due tessuti urbani.[817]

L'operazione rientra fra gli interventi estetici a scala urbana sperimentati da La Pietra a partire dall'esperienza di *Campo Urbano* in nome del "Sistema disequilibrante" da lui formulato nel 1967 per spiegare le contraddizioni interne alla società.[818] Gli "elementi-segnale" rappresentati dai copertoni infuocati esprimono infatti, innanzitutto, dissenso verso quanto proposto agli operatori invitati alla manifestazione. L'uso del fuoco, inoltre, è volutamente e fortemente provocatorio per il suo riferimento all'identità del luogo, di una città come Zafferana, i cui abitanti vivono sotto la costante minaccia della lava.[819] In questo senso esso esprime la volontà dell'artista di incidere sulla sensibilità dei cittadini siciliani.[820]

Il gesto di La Pietra, Nannucci e Alviani fa infatti precipitare gli eventi: una telefonata anonima informa della presenza di una bomba ad orologeria nella sede comunale, per cui i congressisti rientrano allarmati in albergo, mentre un gruppo di "picchiatori-fascisti" giunge da Catania per distruggere tutte le opere e cercare i responsabili della provocazione. La Pietra, rifugiatosi per tutta la notte in una cascina alla periferia del paese, riparte l'indomani per Milano, portando fortunatamente con sé alcune preziose fotografie dell'evento scattate di persona.

Si era dunque trattato, come conferma lo stesso artista, di uno dei suoi interventi urbani "disequilibranti" più riusciti. [821]

La distruzione immediata delle opere non ha purtroppo consentito la realizzazione di un catalogo dell'iniziativa e la carenza di testimonianze fotografiche, materiali e scritte rende *Interventi sulla città e sul paesaggio* un evento ancora in parte da ricostruire.

---

[816] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 3. 2.

[817] Ugo La Pietra, 1970, ripubblicato in Ugo La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Genova, Masnata, 1971 p. 44; Ugo La Pietra, *La riappropriazione dell'ambiente. Interventi e analisi 1967-1976*, Milano, Edizioni Studioinpiu, 1977, p. 25; Ugo La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea, 1983, p. 90.

[818] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 5.

[819] Cfr. Appendice, Intervista a Ugo La Pietra, Milano, 5 marzo 2017.

[820] Cfr. Alessandra Pioselli, *Intervista a Ugo La Pietra*, in Marilisa Di Giovanni (a cura di), *Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 200, p. 119.

[821] Cfr. Ugo La Pietra, *Arte e città. Zafferana*, in AA. VV., *Arte e città*, "L'uomo e l'arte", n. 1, Milano, Edizioni L'uomo e l'arte, aprile 1971, pp. 30-31; Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, Imola, Manfredi, 2017, pp. 48-49.

Oltre a qualche documentazione fotografica dell'intervento *Segnali di fuoco*, rimangono poche immagini delle *Cromointerferenze riflesse* dei fiorentini Paolo Masi e Lanfranco Baldi (figg. 217-224), pervenuteci anche grazie alla raccolta di fotografie autoprodotta dagli stessi artisti in un'edizione a tiratura limitata (fig. 219).[822]

Allora membri del gruppo di ricerca estetica Centro F/Uno, insieme a Maurizio Nannucci e Arturo Lecci, e superate le esperienze nell'ambito dell'Informale e dell'astrattismo concreto, Masi e Baldi avevano progettato insieme a Firenze l'installazione per Zafferana. Essa è costituita dai triangoli di specchi di Masi, disposti a terra nella piazza centrale, di fronte al Duomo, sui quali interferisce visivamente un largo telo bicolore di Baldi[823], che dal palazzo comunale sovrastante scende fino alla piazza. Le fotografie ci restituiscono le immagini riflesse negli specchi triangolari, che catturano i particolari delle architetture circostanti e l'immagine mutevole del cielo e del passaggio dei cittadini.[824]

Gli stessi artisti, secondo quanto testimonia una lettera di Baldi indirizzata al sindaco, avevano concepito per l'occasione un ulteriore lavoro comprendente un impianto elettrico, degli amplificatori e trombe esponenziali[825], con molta probabilità non realizzato.[826]

La fase ideativa all'origine delle loro installazioni non è tuttavia condivisa dalla maggioranza degli artisti presenti a Zafferana, che Masi descrive intenti a lavorare su opere improvvisate o quantomeno pensate solo una volta giunti sul posto. Fra queste cita un neon collocato su una striscia di lava ormai solidificata, a volerle restituire l'originario colore

[822] La progettazione della raccolta, concepita come un contenitore di schede-catalogo, si avvale delle competenze di grafico di Baldi.

[823] Il telo era bianco e di un colore primario, probabilmente il rosso.

[824] In contraddizione con la testimonianza di La Pietra, per cui si rimanda all'intervista in appendice a questo lavoro, Masi ricorda che i triangoli specchianti, così come il telo di Baldi, vengono salvati dalla furia distruttiva provocata dall'installazione dell'architetto, che con i suoi pneumatici infuocati era riuscito ad annullare visivamente gli altri lavori esposti. Nell'immediato di quella violenza il Comune diede agli artisti la possibilità di lasciare velocemente il paese e di imballare e spedire le opere. "Ripartimmo senza instaurare un vero rapporto con la città", afferma Masi. Gli specchi triangolari rimangono infatti a lungo nel suo studio e dopo l'esperienza etnea l'artista porterà avanti – insieme ad altri lavori sulla pittura, la scultura e l'oggetto in genere – la sperimentazione avviata con elementi specchianti, che assumeranno la forma di tondi e, per la loro vocazione ambientale, continueranno ad essere esposti in spazi aperti come le piazze o l'esterno di edifici storici e musei. A questo proposito ne cita l'installazione nella milanese Piazza San Babila e all'Archiginnasio, nel centro storico di Bologna. Attualmente le forme circolari, in plexiglas specchiante, prevedono al di sopra tondi più piccoli di plexiglas fluorescente, con effetti di diffusione del colore su tutto lo spazio espositivo. Per il mese di maggio del 2018 è prevista la disposizione dei tondi specchianti negli spazi del MAGA (Museo Arte Gallarate). Da una conversazione telefonica di chi scrive con Paolo Masi, 9 febbraio 2018.

[825] Lettera manoscritta di Lanfranco Baldi al sindaco Alfio Coco, 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea (Appendice, Documento n. 9).

[826] Da una conversazione telefonica di chi scrive con Paolo Masi, 9 febbraio 2018.

rosso, e un'installazione costituita da chiodi intorno ai quali uno spago forma una figura geometrica.[827]

Le cronache dell'epoca ricordano poi altri due interventi posti davanti la Chiesa Madre e di cui non sono nominati gli autori: "uno strano castelletto di mattoni nel cortile delle scuole elementari" e "figurazioni astratte a base di fil di ferro".[828]

La Pietra, infine, menziona diversi progetti ideati dagli architetti (ma mai realizzati) legati alla fisicità del luogo perché allusivi alle bocche dell'Etna[829] e accenna a una serie di lavori evasivi, "riproducenti, a scala maggiore, quelle operazioni generalmente condotte nelle gallerie, cioè in luoghi con un 'significato' e una fisicità del tutto differente da quella in cui gli artisti si trovavano ad operare".[830] Ciò testimonia la profonda differenza di atteggiamento all'interno del gruppo di invitati, nonché le contraddizioni tra le posizioni dei congressisti.

Le *Cromointerferenze riflesse*, come dichiara apertamente Masi, non rappresentano infatti un intervento di contestazione, bensì decorativo, sebbene appositamente concepito in una prospettiva di operatività urbana, di verifica della possibilità di uscire dai luoghi deputati. Coerentemente, insieme a Baldi, egli non figura tra i firmatari del documento disposto a chiusura dei dibattiti. [831]

Solo qualche mese dopo la conclusione dell'esperienza siciliana Lara Vinca Masini chiarisce a più riprese su "NAC" che questa intendeva rappresentare su scala nazionale, e tenendo conto delle specificità economico-sociali, "un pretesto, un dato campionale, una proposta di carattere sperimentale" in merito a un aspetto del rapporto arte-società, ma senza pretese di risposte risolutive o decisionali, tanto che la stessa reputa inutile il documento prodotto alla fine dei lavori.[832]

Sicuramente *Interventi sulla città e sul paesaggio* voleva differenziarsi nettamente dalla "pletora di manifestazioni alla moda" che negli ultimi anni avevano invaso i centri cittadini[833], anche perché, come precisa persino l'artista Franco Vaccari sulla stessa rivista, rispetto ad analoghe e fiorenti iniziative, a Zafferana il tentativo di dialogo tra artisti,

---

[827] Da una conversazione telefonica di chi scrive con Paolo Masi, 9 febbraio 2018.

[828] *1970. 27, 28, 29 e 30 settembre. Il premio non viene assegnato*, nota dattiloscritta, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

[829] Cfr. Appendice, Intervista a Ugo La Pietra, Milano, 5 marzo 2017.

[830] Cfr. Ugo La Pietra, *Zafferana*, in AA. VV., *Arte e città*, "L'uomo e l'arte", cit., pp. 30-31.

[831] Da una conversazione telefonica di chi scrive con Paolo Masi, 9 febbraio 2018.

[832] Lara Vinca Masini, *A Zafferana Etnea. Interventi sulla città e sul paesaggio*, "NAC", n. 2, novembre 1970, p. 10.

[833] Lara Vinca Masini, *Postille a Zafferana. Critici + artisti + architetti*, "NAC", n. 3, dicembre 1970, pp. 8-9.

architetti e organizzatori aveva avuto come piattaforma comune di lavoro la realtà locale.[834]

Questo risulta in sostanza il grande merito della manifestazione, l'essersi rivelata un'occasione di dialogo interdisciplinare a partire dalla constatazione dei problemi del territorio, sui quali si tenta di ragionare attraverso il coinvolgimento artistico fuori dai luoghi deputati e a diretto contatto con la popolazione.

Non doveva essere un caso che per l'assegnazione del Premio Brancati dello stesso anno si volesse ricorrere per la prima volta nella storia dei premi letterari non più a una giuria tecnica di esperti bensì esclusivamente a una giuria popolare formata da centoventuno cittadini estratti a sorte dagli schedari anagrafici del Comune. Questa viene effettivamente costituita dai rappresentanti di tutte le categorie sociali del paese etneo[835], ai quali i dieci componenti del comitato tecnico, con Pier Paolo Pasolini come presidente[836], segnalano altrettante opere letterarie. Vota però solo un esiguo numero di cittadini e per il mancato raggiungimento di un quorum sufficiente si decide di non assegnare il premio.[837]

I malumori generati dall'evento letterario fanno così da controcanto alle violente reazioni causate dalle operazioni artistiche e restituiscono l'immagine di una cittadina non ancora pronta a coinvolgere attivamente la sua popolazione in iniziative culturali di una tale portata innovatrice.

---

[834] Franco Vaccari, in *ivi*, p. 9.

[835] Contadini, studenti dai sedici anni in su, operai, artigiani, commercianti, piccoli proprietari terrieri, professionisti, casalinghe e pensionati. Cfr. Comunicato n. 1 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 24 settembre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea (Appendice, Documento n. 6); *Premio letterario "Brancati-Zafferana etnea"*, servizio per la Stampa Italiana all'Estero, 1 ottobre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea; *Notizie*, "L'Unità", 28 agosto 1970; *Popolare la giuria del premio Brancati*, "Giornale di Sicilia", Palermo, 24 settembre 1970; *Estratti dall'anagrafe i giudici del premio Brancati-Zafferana*, "La Gazzetta del Mezzogiormo", Bari, 27 settembre 1970; *Giuria popolare in un premio letterario*, "Il Piccolo", Trieste, 27 settembre 1970.

[836] Pier Paolo Pasolini era succeduto come presidente del Premio-convegno al dimissionario Alberto Moravia, che aveva contestato la 'giuria popolare' estratta a sorte pur rimanendo tra i rappresentanti della giuria tecnica insieme a Ugo Martegani, Vanni Ronsisvalle, Jole Tognelli, Vincenzo Consolo, Antonio Corsaro, Dacia Maraini, Ennio Lauricella ed Enzo Siciliano.

[837] Cfr. *Premio Brancati-Zafferana 1970. Verbale n. 2*, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

## 5. 2. Gibellina, un esperimento di "successo"

Ancora nel territorio siciliano, ma sul versante occidentale dell'isola, dalla seconda metà degli anni Settanta l'arte contemporanea viene sperimentalmente a connotare una città al suo nascere, o meglio rinascere, e a confrontarsi, al tempo stesso, con ciò che resta del vecchio nucleo urbano.

Le vicende relative alla fondazione di Gibellina nuova nel segno dell'arte, in seguito alla distruzione della città storica, sono strettamente legate alle teorizzazioni di Pietro Consagra sull'urgente creazione di una città per una società estetica, alternativa a quella tecnologica e industriale. Lo scultore, che nel 1962 aveva esposto i suoi *Colloqui* nel centro storico di Spoleto[838], sarà guida e parte attiva dell'"esperimento Gibellina" e contemporaneamente, ancora nel meridione d'Italia, si confronterà con l'antico tessuto cittadino di Matera.

La storia della rinascita della cittadina siciliana, le cui origini risalivano all'epoca pre-ellenica, ha inizio sin dalla notte tra il 14 e il 15 gennaio del 1968, quando, tra i venti di protesta, la Valle del Belice, in provincia di Trapani, viene colpita da un devastante terremoto che causa numerose vittime, lascia quasi centomila superstiti senza abitazione e, insieme a Gibellina, che allora contava quasi seimila abitanti, rade completamente al suolo sette paesi.[839] Da quel momento il borgo viene convenzionalmente chiamato Gibellina vecchia per distinguerlo dalla città di nuova fondazione fatta sorgere a circa venti chilometri di distanza.

Promotore della ricostruzione è il neosindaco del paese distrutto, l'avvocato Ludovico Corrao, figura illuminata di politico e intellettuale. Grazie a lui Gibellina nuova, non possedendo una stratificazione di secolare memoria, identifica il suo *genius loci* nella cultura, concepita come strumento promotore di conoscenza e sviluppo. Il sindaco, infatti, in una provincia del sud e in un momento di arretratezza e speculazioni mafiose, prevede con coraggio l'intervento di artisti e architetti all'interno del nucleo urbano affidando la conduzione di quello che da lì a poco diverrà un vero e proprio "laboratorio di estetica urbana"[840] a Consagra, che era nato a Mazara del Vallo, a pochi chilometri dalla terremotata Valle del Belice.

Prima della catastrofe naturale la stratificazione storica della Valle del Belice era testimoniata soltanto da alcune chiese e da un castello. Si trattava di un'area povera e

[838] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 2.

[839] Oltre a Gibellina il terremoto aveva distrutto Partanna, Salemi, Santa Ninfa, Santa Margherita, Poggioreale, Salaparuta e Montevago.

[840] Marcello Fabbri, Antonella Greco, *L'arte nella città*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 56.

profondamente legata a un contesto rurale, con una popolazione costituita soprattutto da braccianti agricoli a disposizione dei grandi feudatari.[841] Ma era anche la sede delle lotte civili contro la mafia e il latifondo, che avevano visto la gente del Belice rivendicare la gestione dei terreni agricoli e delle acque, un attivismo che dopo il terremoto verrà recuperato per avviare il necessario trasferimento di Gibellina nuova in zona Salinella, località più ricca di terre coltivate rispetto a quella individuata dalle prime disposizioni statali, oltre che ben collegata alla stazione ferroviaria di Salemi e alla rete autostradale che unisce Palermo a Trapani e a Mazara del Vallo.

Le ripetute e violente scosse sismiche cancellano quasi ogni traccia di quella civiltà, i superstiti vengono immediatamente trasferiti nelle invivibili baraccopoli tra i ruderi della città vecchia e la contrada Rampinzeri e, con la legge n. 241 del 18 marzo 1968, è istituito un Ispettorato per le zone terremotate. Ad aprile l'Istituto per lo sviluppo dell'edilizia sociale (I.S.E.S.), ente statale controllato dal Ministero dei Lavori pubblici, viene incaricato di progettare la ricostruzione di Gibellina, affidata all'urbanista Marcello Fabbri. I lavori cominciano nel 1971 per vedere completata l'urbanizzazione primaria sei anni dopo, mentre i primi trasferimenti, con l'affidamento delle case, avverranno solo nel 1982.

A poco o a nulla era dunque valso l'appello lanciato dagli artisti e dagli uomini di cultura italiani, tra cui Leonardo Sciascia, Carlo Levi, Cesare Zavattini e Renato Guttuso, affinché si ponesse fine alla tragedia ancora in corso dopo il sisma, quella delle baracche, dove si viveva in condizioni di inedia, promiscuità, annientamento psicologico, morale e fisico che assimilavano i luoghi della catastrofe ai lager nazisti.[842]

Fabbri, nel cui pensiero rimane centrale l'esperienza maturata a Matera, dove era accorso negli anni Cinquanta al richiamo di Olivetti[843], lavora al progetto di Gibellina nuova sin dal 1969. Abbandonata ben presto l'idea di puntare a una forma urbana "chiusa" e rigida, fissata in maniera definitiva, sulla spinta dell'urbanizzazione crescente ne dilata lo schema, prevedendo anche una spina centrale lungo la quale si sarebbero distribuite le architetture più importanti, veri e propri "oggetti 'estetici'".[844] Nel tentativo di creare a una "città senza periferie", con grandi spazi aperti, predilige "forme urbane flessibili espansibili nel tempo", ad evocare una "grande farfalla" adattata alle dolci flessuosità della morfologia

[841] Cfr. Antonino Cusumano, *Gibellina nella memoria. Spazi urbani, luoghi del lavoro e percorsi rituali*, in Aurelio Pes, Tanino Bonifacio (a cura di), *Gibellina dalla A alla Z. Catalogo della collezione del Museo d'arte contemporanea di Gibellina*, Gibellina, Museo d'arte contemporanea, 2003.

[842] *1970: un appello di solidarietà*, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, Palermo, Edizioni La Palma, 1981, p. 29.

[843] Cfr. Paragrafo 5. 3.

[844] Marcello Fabbri, Antonella Greco, *L' arte nella città*, cit., p. 55.

territoriale e assimilabile ad una grande ed "essenziale" opera di Land art.[845] Rifacendosi alle esperienze maturate sull'impianto urbanistico dei Sassi materani, Fabbri sceglie inoltre per Gibellina nuova un'immagine fondata sulla coesione urbana e sociale, esigenza di vitale importanza dopo la frammentazione distruttiva operata dal sisma e un richiamo, seppur con spazi molto più distesi, alla prossimità a cui la popolazione era abituata a vivere.

In quest'impostazione urbanistica Giuseppe La Monica ha però riscontrato un potenziale riferimento a modelli di città-giardino inglesi e scandinavi destinati alla classe media, lontani quindi dalla realtà rurale a cui era abituata la popolazione siciliana.[846]

Durante il lento procedere dell'urbanizzazione risultano significative le denunce pubbliche mosse da Corrao contro le inadempienze statali, in quanto indice di un effettivo e preoccupante disinteresse verso il patrimonio materiale e umano della vecchia Gibellina.[847] Eccezion fatta per la costruzione di poche case e ritardati interventi di consolidamento architettonico, non solo non era stata spesa la cifra di cinquecento milioni di lire affidata alle Sovrintendenze di Sicilia e all'Ispettorato Zone Terremotate per la programmazione e la realizzazione di interventi di recupero e restauro di beni culturali danneggiati, ma la Valle del Belice aveva persino dovuto assistere a dispendiose distruzioni di edifici storici, come le chiese, perché pericolanti, e alla disattenzione statale verso gli sviluppi economici della zona, tradizionalmente legati alle botteghe artigiane e alla piccola industria. Beffa ancora più grande, se il Friuli è citato come esempio positivo per aver goduto, in seguito al terremoto, di un ingente finanziamento destinato al restauro del patrimonio antico, alla ricostruzione delle case e al ripristino delle attività produttive e commerciali, una norma aveva imposto per il Belice il divieto di eseguire interventi artistici nelle opere di edilizia pubblica, in deroga alla legge del 2% obbligatoria per tutta la nazione. Insomma una vera e propria "manifestazione politica razziale ed antisiciliana", conclude il sindaco.[848]

Dal momento che la costruzione di Gibellina nuova appare "episodica e casuale, senza una chiara visione del recupero delle radici culturali"[849], Corrao stesso si fa carico di ristabilire la memoria della vecchia città, dunque l'identità dei suoi abitanti, in continuo e sofferto

---

[845] Marcello Fabbri, *La Farfalla* Gibellina, in Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, pp. 22-30.

[846] La Monica cita in particolare il manuale-repertorio di Ebenezer Howard del 1962 intitolato *L'idea della città giardino*, in cui alcune planimetrie illustrative rivelano un'impressionante somiglianza con il nuovo insediamento di Gibellina. Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p.10.

[847] Ludovico Corrao, *L'arte non è superflua*, relazione tenuta a un convegno pubblico a Gibellina il 15 gennaio 1979, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., pp. 44-49.

[848] *Ivi*, p.45.

[849] *Ivi*, p. 44.

pellegrinaggio nei luoghi delle macerie e dei ricordi. Un tentativo di riappropriazione delle radici storiche e culturali gibellinesi passa attraverso la toponomastica stradale utilizzata per la città di nuova fondazione, con riferimenti alla storia e alle tradizioni culturali e mitologiche siciliane. Un altro riguarda il disegno di un museo urbano *en plen air*, che prevede il coinvolgimento degli artisti non per "costruire un bell'arredo della città, non per donare le proprie opere o venderle per costruire le case", precisa il sindaco, ma perché questi, "come architetti", si impegnino insieme alla popolazione locale a ridisegnare il volto di Gibellina [850] laddove il piano statale, per rispondere all'emergenza abitativa, è intento a costruire una fredda città-dormitorio. Del resto l'unica architettura di rilievo della città storica era la Chiesa Madre e le case erano piccole, povere e prive di arte. Per una popolazione che si era trasferita a valle e doveva uscire dalla condizione economica di agricoltura povera per rapportarsi alle nuove forme della vita contemporanea, come il pubblico impiego e il commercio, la soluzione migliore non poteva che essere quella di offrire la molteplicità e il dinamismo dei linguaggi che allora animavano la realtà culturale e artistica nazionale. Prospettiva che, secondo Corrao, "fu molto più facile da comprendere per gli abitanti di Gibellina che non ai grandi Saloni della cultura italiana".[851]

La campagna di progettazione di edifici, piazze e sculture per la città nuova è effettivamente lanciata nel 1976, anche se la maggior parte delle opere è realizzata nel corso degli anni Ottanta.

Artisti e architetti godono quindi sia del supporto tecnico degli artigiani del paese, delle imprese locali e degli stessi cittadini che del sostegno di intellettuali come il siciliano Leonardo Sciascia.

Fra le realizzazioni architettoniche avviate negli anni Settanta si ricordano il Municipio di Giuseppe e Alberto Samonà e il Centro Commerciale e Culturale di Vittorio Gregotti, a cui seguono nel decennio successivo il Sistema delle piazze di Franco Purini e Laura Thermes e la Chiesa Madre di Ludovico Quaroni.

Dei numerosi artisti coinvolti da Corrao Pietro Consagra, scelto per la vocazione architettonica e urbanistica della sua scultura, è chiamato per primo, già nel 1970, a lavorare al progetto di un teatro per la nuova città e a condurre i lavori dell'esperimento siciliano. Condivideva con il sindaco il sogno di una società estetica creata dagli artisti e perciò lontana da quello che egli definiva il rischio dell'"abbruttimento", caratteristico, a suo parere, di molte realtà contemporanee.

---

[850] Ludovico Corrao, *Le arti per la rifondazione di Gibellina*, in Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008, p. 9.

[851] *Ivi*, pp. 9-10.

Lo scultore aveva cominciato a maturare tale ambizione durante il soggiorno compiuto tra il 1967 e il 1968 negli Stati Uniti, dove aveva insegnato alla School of Arts di Minneapolis. I valori soggettivi e la carica emotiva che animavano gli edifici degli architetti americani, tra cui quelli progettati da Sullivan, avevano determinato in lui l'esigenza di un'architettura basata sull'intensità della comunicazione estetica: "A Minneapolis – ha ricordato – capii che la città è un tema plastico affascinante. In Italia non me ne rendevo conto, tale è la severità della storia nella realtà creativa dell'opera originale. In America l'architettura era diventata sogno, evocazione della provenienza".[852]

In reazione all'esperienza statunitense, e in pieno clima sessantottino, Consagra aveva allora scritto il saggio *La Città Frontale*, dato alle stampe nel 1969 (figg. 225-227).[853] Qui, mentre affrontava il tema dello spessore nell'ambito della frontalità, sosteneva l'urgenza di una città ideale, democratica e progettata interamente da artisti, che doveva porsi contro il funzionalismo, il tecnicismo e la standardizzazione, ritenuti regressivi e abusati dagli architetti, contro i quali, come si constaterà anche nell'analisi dell'esperienza materana, continueranno a scagliarsi negli anni le sue maggiori polemiche.

Egli accusa in primo luogo gli architetti di trascurare "l'individuo che 'guarda'" a favore "dell'individuo che 'usa'" il grande oggetto "edificio"[854] , rendendo quest'ultimo il vero "nemico della città attuale".[855] "Ho sentito involutivo il funzionalismo economico, strutturale, politico dell'architettura – afferma appunto lo scultore – da cui si può uscire solo con il richiamo all'arte delle immagini. Penso che sia il momento che gli artisti vengano coinvolti per salvare la città dall'abbruttimento. Ho voluto rendermi disponibile".[856]

*La Città Frontale* diviene dunque un'ipotesi di progettazione urbanistica volta a superare il razionalismo architettonico e le funzioni pratiche delle costruzioni per migliorare quelle estetiche e garantire così un rapporto più diretto tra l'edificio e il fruitore esterno. A questo fine la città ideale concepita da Consagra assume come caratteristica principale la bidimensionalità, forma dell'accoglienza e della comunicazione, in alternativa alla tridimensionalità e alla disposizione centrale, simboli del potere.[857] Gli edifici sono

[852] Pietro Consagra, *Vita mia*, Milano, Feltrinelli economica, 1980, p. 115.
[853] Pietro Consagra, *La Città Frontale*, Bari, De Donato, 1969.
[854] Pietro Consagra, *La magia della materia*, in Giuseppe Appella, *Colloquio con Consagra*, Roma, Edizioni della Cometa, 1981, pp. 7-19, ripubblicato in Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di) *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 16 dicembre 2007-30 marzo 2008), Milano, Skira, 2007, p. 391.
[855] Pietro Consagra, *La Città Frontale*, cit., p. 114.
[856] Pietro Consagra, *La magia della materia*, cit.
[857] Pietro Consagra, *La Città Frontale*, cit. p. 114.

pertanto bifrontali, cioè dotati di due opposte e identiche facciate trasparenti che lo spettatore può osservare da prospettive differenti stimolando le proprie capacità immaginative. Anche gli spazi interni, con i loro "piani curvi continui", sostitutivi della tradizionale suddivisione in piani e stanze, e i diversi livelli creati dalle pendenze, favoriscono un comportamento creativo sia in chi vi abita, che può assumere insolite posizioni oblique, sia in chi vi passa davanti, che può godere dei contorni movimentati delle facciate a vetri e usufruire da più punti di vista dell'immediata, totale visione che la bifrontalità assicura. Nella città ideale tali edifici si disporrebbero in ordine sfalsato e risulterebbero compenetrati in prospettiva l'uno nell'altro per garantire una convivenza all'insegna della creatività.

La bifrontalità, la trasparenza e la struttura portante di un "piano curvo continuo" erano del resto diretti e immediati discendenti della scultura di Consagra, di cui, come dichiara lo stesso artista, la "città frontale" viene a rappresentare "un'estensione provocatoria".[858]

Trattare la città come tema plastico porta lo scultore a riassumere il progetto sin dal 1968 in modelli a scala ridotta in acciaio inox di *Edifici frontali*, concepiti come sculture abitabili con due facciate trasparenti "a piano curvo continuo" e raggruppati in *Tris*, l'unità minima della "città frontale" (fig. 228).[859]

L'incarico affidato da Corrao diviene quindi per Consagra l'occasione ideale per realizzare nella sua terra d'origine una "città frontale" quale sede di una società estetica. "Io che sono di quelle parti – ha dichiarato – dovevo accorrere prima di ogni altro artista e così ho fatto".[860]

Da allora egli istaura un legame così profondo con Gibellina da sceglierla persino come luogo del suo seppellimento.

Nel 1972 risultano già ultimati due progetti per la città, il *Teatro frontale* (fig. 229) e il *Meeting*, spazio multifunzionale contemporaneamente stazione degli autobus, luogo di incontri ed eventi culturali.

L'anno successivo Giovanni Carandente cura a Palermo una personale dell'artista nelle diverse sedi del Palazzo dei Normanni, dove sono esposte le sculture realizzate tra il 1947 e il 1972, e della Galleria d'Arte Moderna, dove si presentano pitture, studi per le opere plastiche e lavori grafici. Straordinariamente la mostra palermitana prevede anche

[858] *Ivi*, p. 15.

[859] I *Tris* si distinguono in *Tris trasparenti* e *Tris tamburati*. I primi sono degli spaccati di edifici frontali che ben evidenziano il concetto di "piano curvo continuo", i secondi hanno una forma compiuta che rende visibile il profilo "a nastro", il prevalente sviluppo frontale e lo spessore minimo.

[860] Pietro Consagra, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 54.

l'allestimento, presso una baracca del Villaggio Rampizieri di Gibellina, di un'intera ala dedicata alle ipotesi di edifici delineate ne *La Città Frontale*[861], per cui gli *Edifici frontali* del 1968, il progetto per il teatro comunale e quello per il *Meeting* prefigurano, sotto gli occhi dei terremotati ospitati nelle baracche, la possibilità di una città diversa in grado di "oltrepassare le soluzioni pratiche" dell'edilizia, perché la costruzione della casa, quell'"estraniante oggetto utile delle necessità impellenti", seppur urgente, non deve precedere "il diritto di tutti a fantasticare".[862]

"In questo modo Consagra - scrive Calvesi nel recensire la mostra sul "Corriere della Sera" - ha potuto sottolineare la destinazione del suo messaggio ed affermare un principio che non è affatto esteriormente estetico […] l'impulso estetico e dell'immaginazione è un impulso primario, non può essere tacitato neanche nei momenti in cui si chiamano a raccolta le forze contro le maggiori catastrofi, perché di queste forze è un legante, un sostegno di libertà e speranza".[863]

Sia il teatro che il *Meeting* rispondono all'idea di bifrontalità architettonica portata avanti dallo scultore. Il progetto per il teatro comunale (figg. 229-230) – sostitutivo del precedente di Giuseppe e Alberto Samonà, realizzato più tardi a Sciacca, e la cui costruzione inizierà solo nel 1984 rimanendo purtroppo un'opera incompleta per mancanza di finanziamenti – prevede infatti un palcoscenico centrale con il pubblico disposto intorno in modo che i giochi di trasparenza consentano agli spettatori di osservarsi e assistere contemporaneamente agli spettacoli. Definito lo schema progettuale, per rendere agibile la costruzione Consagra si rivolge a un gruppo di giovani architetti e ingegneri, oltre che a un regista, che sarebbero intervenuti in veste di collaboratori, condizione che aveva determinato il rifiuto ad operare da parte dei primi architetti interpellati[864] dimostrando un'incomunicabilità fra settori professionali che si acutizzerà, come vedremo, nel corso degli anni Ottanta e nel merito dello stesso cantiere gibellinese.

Quanto al *Meeting* (fig. 231), nella sua costruzione in calcestruzzo, ferro e vetro, iniziata nel 1976 e conclusa nel 1984, l'artista si avvale dell'ausilio tecnico dell'architetto Alberto

---

[861] Giovanni Carandente (a cura di), *Mostra di Pietro Consagra*, catalogo della mostra (Palermo, Gibellina, 24 febbraio- 24 aprile 1973), Palermo, Nuovo sud, 1973.

[862] Pietro Consagra, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 53; Pietro Consagra, intervista a cura di Gabriella di Milia, Milano, giugno 2004, in Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, cit. p. 78.

[863] Maurizio Calvesi, *Consagra, l'utopia della città frontale*, "Corriere della Sera", 4 marzo 1973, ripubblicato in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 40.

[864] Pietro Consagra, *Non deve dirmelo Togliatti come fare le sculture*, intervista a cura di Umberto Allemandi, "Bolaffi Arte", a. IV, n. 29, Torino, aprile-maggio 1973, pp. 64-69, ripubblicato in Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di) *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, cit., p. 389; Pietro Consagra, *Vita mia*, cit., p. 115.

Zanmatti, che aveva con molta probabilità incontrato a Spoleto nel 1962, dell'ingegnere Valenzi e dell'architetto Bianchi.[865] I lavori sono eseguiti in un cantiere della Valle del Belice e con l'aiuto di operai locali, come accade per la realizzazione della *Stella del Belice* e dei cancelli per il cimitero, i successivi interventi gibellinesi di Consagra.

"Con il *Meeting* di Gibellina mi confermo scultore interessato a partecipare direttamente ai problemi dell'architettura"[866], dichiara fiero l'artista, reputando l'opera la più affine al concetto di frontalità da lui teorizzato: "Come opera d'arte privilegia in prima istanza l'osservatore. L'ho visto crescere con l'ansia dell'imprevisto e con le emozioni del sorprendente, nel suo profilo a nastro, nelle due facciate trasparenti, proiettate su due fronti paralleli. La visione leggera, il sentimento espressivo dell'immagine di questo edificio, favoriscono una concreta verifica di un colloquio umano diretto e intenso, che si determina in uno spazio differente, che si differenzia da quello centrale".[867]

La *Stella del Belice* (1981-1982), in acciaio inox, rientra nell'idea di frontalità pur non essendo inserita fra le ipotesi del testo *La Città Frontale* (fig. 232). È collocata a cavallo dell'autostrada e con i suoi ventisei metri d'altezza rappresenta la porta ideale di Gibellina, il passaggio dalla città vecchia a quella nuova per cominciare il percorso nella recente memoria delle installazioni artistiche. Richiamando le luminarie delle feste popolari trattiene comunque in sé un riferimento alla tradizione siciliana e come simbolo archetipico comunica un messaggio di speranza che la rende sintesi delle dimensioni temporali di passato, presente e futuro.

I due cancelli in ferro per il cimitero (1977), che consentono un altro tipo di ingresso, tra i morti, sono dominati dalla linea curva e diversificati nelle forme e nei titoli – *Riferimento all'unicità* (fig. 233) e *Riferimento all'irripetibile* (fig. 234) – perché portavoce, nonostante la loro destinazione, di un significato "meraviglioso", quello, spiega lo scultore, "di essere unici e irripetibili in tutta l'immensità di individui dell'esistenza passata e futura".[868]

Per la città di recente fondazione Consagra realizzerà infine più tardi il portale d'ingresso all'Orto Botanico (1994), con due forme scultoree in marmo travertino, billiemi grigio e pietra lavica che s'incontrano ad evocare un arco.

Da luogo senza memorie Gibellina comincia così ad affidare all'arte, "con la sua essenza storica e fantastica"[869], la sua nuova immagine.

---

[865] Pietro Consagra, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 54.

[866] *Ibidem.*

[867] Pietro Consagra, intervista a cura di Gabriella di Milia, Milano, giugno 2004, in Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, cit. p. 78.

[868] Pietro Consagra, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 54.

[869] Pietro Consagra, *La stella di Gibellina*, "I siciliani", Catania, aprile 1980.

Alcuni degli artisti che operano nella città sin dagli anni Settanta concepiscono significativamente i loro interventi a partire dagli stimoli offerti da un passato nazionale illustre o da quanto rimane dell'antico nucleo gibellinese. Mirko Basaldella riproduce infatti in bronzo l'etrusco *Sarcofago degli Sposi* (1979), collocato nel cimitero come figura insieme del mito e della memoria (fig. 235). E Nanda Vigo, artista e architetto, si rapporta alle rovine della città vecchia per creare le sue *Tracce antropomorfe* (1978), una "proposta di recupero" delle memorie locali finalizzata a colmare il "vuoto sradicato" di Gibellina. Compiendo quello che ha definito un "viaggio archeologico", la Vigo riesuma dalle macerie degli edifici del centro storico i reperti ritenuti più validi e li riassembla nel nuovo insediamento urbano per ricostruire basamenti, pareti, una pavimentazione e un'arcata di tipo normanno (figg. 236-237).[870]

Alla fine del decennio anche Mauro Staccioli idea una sua opera, dal titolo *Per Gibellina* (1979), realizzata a partire dai primi anni Ottanta, ma non ultimata, su una delle vie principali della città nuova. È un grande triangolo di cemento apparentemente instabile che, come a voler rievocare a undici anni di distanza la ferita inferta dal terremoto, penetra all'interno di un terrapieno, originariamente concepito come rivestito da ceramica locale (fig. 238).[871] L'opera è emblematica di una nuova fase della sua ricerca, che alla fine degli anni Settanta si distacca da un approccio prevalentemente socio-politico, dall'essere segno conflittuale, per avviare una riflessione legata alla condizione psicologica dell'uomo e al concetto di equilibrio, mantenendo l'imponenza delle dimensioni. Si spiega così l'utilizzo che a partire da questi anni Staccioli fa delle forme triangolari, poliedri che contengono in sé una potenziale instabilità.

Consagra, Mirko, Vigo e Staccioli sono solo alcuni degli artisti chiamati a confrontarsi con gli spazi della città nuova. Fra gli altri non si possono non menzionare anche Carla Accardi e Giulio Turcato, che tra il 1947 e il 1951 avevano condiviso con Consagra l'esperienza del gruppo astrattista Forma 1 e che a Gibellina lasciano rispettivamente cinque grandi pannelli maiolicati e le coloratissime sculture metalliche intitolate *Libertà*; Mimmo Rotella realizza *Città del Sole* e *Omaggio a Campanella*, opere in travertino poi dipinte con smalti colorati; Nino Franchina costruisce *Labirinto*, in cemento; Ettore Colla realizza le sculture in ferro *Ellittica* e *Meridiana*; Giuseppe Uncini colloca il *Sacrario ai Caduti*, in tufo e pietra lavica, e Andrea Cascella una scultura-fontana in travertino.

[870] Nanda Vigo, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., pp. 77-78.

[871] Cfr. Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

Emilio Isgrò e Alberto Burri sono gli artisti che all'inizio degli anni Ottanta si relazionano al vecchio e distrutto nucleo cittadino operando sul posto con modalità e forme differenti. Il primo attraverso il teatro, inaugurando una prassi che si ripeterà negli anni col coinvolgimento di numerosi artisti in veste di scenografi, il secondo con un lavoro di Land art. Entrambi tentano di riallacciare i fili della memoria e contemporaneamente, come nota Elisabetta Cristallini, di "superare il dramma della catastrofe, non negandola, né facendola dimenticare", piuttosto "sublimandola" in opera d'arte.[872]

Il siciliano Emilio Isgrò, artista concettuale e poeta visivo, coinvolto per il tramite di Nanda Vigo, aveva già realizzato per Gibellina nuova l'installazione *La freccia indica l'ombra di una freccia* (1979), titolo che è anche la scritta che costituisce l'opera, posta a terra accanto a due grandi frecce di ferro identiche al punto da non riuscire a stabilire quale sia l'ombra dell'altra. Il lavoro insinua un dubbio sul linguaggio corrispondente alle perplessità sulle capacità del mondo di organizzarsi e che lo stesso artista definisce provocatoriamente "difficile". Del resto, come spiega, non è didatticamente corretto, nel rispetto del destinatario del messaggio, "dare alla gente cosiddetta 'semplice' le cose più facili".[873]

Il rapporto di Isgrò col paese distrutto è determinato dalle Orestiadi di Gibellina, un ciclo di spettacoli teatrali, musicali e culturali che dal 1983 si svolge fra le rovine della città vecchia. Inaugurando la manifestazione, tra il 1983 e il 1985 l'artista porta in scena, col finanziamento del Teatro Massimo di Palermo e gli spettacolari allestimenti scenografici di Arnaldo Pomodoro, la trilogia dell'*Orestea* di Eschilo, da lui tradotta in dialetto siciliano per la regia di Filippo Crivelli.[874] Fra le macchine sceniche di Pomodoro degni di menzione sono il *Ventaglio*, che si apriva meccanicamente come fondale di *Villa Eumenidi* (fig. 239), lo spettacolo conclusivo dell'*Orestea*, e il grande *Aratro* del 1986 per *La tragedia di Didone regina di Cartagine* di Cristopher Maelowe (fig. 240).[875] Confrontandosi con i ruderi della città storica lo stesso Consagra nel 1988 realizzerà come scenografia per l'*Oedipus rex* l'installazione *La città di Tebe*, rappresentata come un'altra

[872] Elisabetta Cristallini, *Gibellina, identità e memoria di una città*, in Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, cit. p. 34.

[873] Emilio Isgrò, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 72.

[874] *Agamennuni* (1983), *Cuèfuri* (1984) e *Villa Eumenidi* (1985) i titoli dei tre spettacoli.

[875] L'*Aratro*, strumento tipico della realtà rurale gibellinese, una volta conclusa la funzione di oggetto scenico è stato esposto all'aperto a tracciare il limite estremo della città.

delle sue "città frontali"[876], e Mimmo Paladino ideerà per *La Sposa di Messina*, nel 1990, la sua *Montagna di Sale*.[877]

Con gli spettacoli teatrali messi in scena tra le macerie di Gibellina vecchia si assiste dunque alla rappresentazione della tragedia nel luogo della tragedia. Insomma laddove la catastrofe naturale aveva fatto *tabula rasa* ci si riallaccia alla memoria di una cultura millenaria, quella dei miti del Mediterraneo.

Dinnanzi alle rovine su cui prende vita il teatro si colloca l'opera di Alberto Burri, l'unico artista fra quelli invitati da Corrao a rifiutarsi categoricamente di concepire un suo intervento per la città di recente fondazione, preferendo piuttosto rapportarsi alla storia del luogo. Coinvolto nel cantiere siciliano da Zanmatti e giunto a Gibellina nel 1981, Burri si emoziona a tal punto alla vista delle macerie della città vecchia da volervi realizzare uno dei suoi *Cretti*, espressione delle potenzialità e dell'energia creatrice della materia a cui lavorava già dai primi anni Settanta.

"Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti – ha ricordato – il quale era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando andai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito, andiamo a vedere dove sorgeva il vecchio paese'. Era quasi a venti chilometri. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere e subito mi venne l'idea: ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un problema per tutti, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento. Ecco fatto!"[878]

Con Zanmatti come progettista e direttore dei lavori, tra il 1985 ed il 1989 comincia a prendere forma il *Grande Cretto* di ottomila metri quadrati, una delle più grandi opere di Land art al mondo, ultimata solo nel 2015 (fig. 241).[879]

Il compattamento dei detriti della città storica distrutta in reti metalliche avviene una volta tracciate le linee principali delle vecchie strade, dalle quali si ricavano come crepe altre

[876] Dei quarantotto elementi bianchi che costituivano l'allestimento scenografico, sedici sono oggi collocati sulla piazza principale della città.

[877] La *Montagna di sale* di Paladino è stata riprodotta in cemento nel 1966 ed è sita in maniera permanente presso il Baglio Di Stefano di Gibellina, sede del Museo della Trame del Mediterraneo e della Fondazione Orestiadi.

[878] Stefano Zorzi, *Parola di Burri*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, p. 59.

[879] I lavori furono interrotti nel 1989 per mancanza di finanziamenti, inizialmente derivati da quelli stanziati per la costruzione di strade e muretti e dalla generosità dell'industriale Pesenti, proprietario di Italcementi. Cfr. Federica Chezzi, *Il grande Cretto II. Come nasce il Cretto. Colloquio con Alberto Zanmatti*, in Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, cit. pp. 87-90.

vie, rimandando idealmente all'originario impianto urbanistico della città. Un'enorme colata di cemento bianco è infine distesa come un sudario sulle macerie. Ne deriva un labirinto della memoria percorribile, luogo di pellegrinaggio dei vecchi abitanti del paese in ricordo dei loro morti e della vita passata, e al tempo stesso figurazione del terremoto, per via dei cretti spontanei previsti da Burri che si modificano con gli anni rendendo il *Grande Cretto* depositario della dimensione del tempo. Non solo opera di Land art, quindi, tale perché agisce sul paesaggio, ma anche architettonica, per l'aspetto di labirinto, e urbanistica, perché interviene sulla città.

Come ha constatato Antonella Greco, col *Cretto* di Burri come "spazio scenico dilatato" e con le esperienze teatrali gibellinesi, a cominciare da quella di Isgrò, l'intera città si fa teatro, portando a compimento quel percorso che dalla seconda metà degli anni Sessanta vede la teatralizzazione connotare il fare artistico tradizionale, il quale, con i suoi sconfinamenti, si lega sempre meno all'oggetto e sempre più al processo.[880]

Se si escludono la ricostruzione, peraltro ideale, del tracciato viario gibellinese attraverso il *Grande Cretto*, le *Tracce antropomorfe* di Nanda Vigo, la toponomastica e gli spettacoli teatrali legati alla storia e alle tradizioni culturali e mitologiche siciliane, non viene recuperato molto altro del patrimonio materiale e culturale dell'antico nucleo cittadino. E in effetti far ritrovare agli abitanti di Gibellina i propri dèi[881], per citare Calvino, nelle intenzioni di Corrao significa puntare, attraverso l'arte, più "sulla memoria del futuro" che sulla "memoria del passato".[882]

Così nella nuova città siciliana si assiste a quella che Fabbri definisce una "ricostruzione della *civitas*", riconoscendo la genialità delle intuizioni del sindaco e di Consagra. Se l'urbanista esalta la capacità del paesaggio gibellinese di colloquiare con "i fermenti contemporanei e le loro dialettiche"[883], una parte del dibattito sorto intorno all'esperimento siciliano insiste invece negativamente sul carattere autonomo delle opere d'arte, non legate tra loro e con il luogo da una progettazione unitaria.

---

[880] Fra le diverse esperienze di teatralizzazione dell'arte Antonella Greco cita a titolo d'esempio il *Teatro delle mostre* del 1968, lo stesso anno del terremoto. Cfr. Antonella Greco, *Arte e architettura, dalla crisi al teatro*, in Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, cit. pp. 50-72.

[881] "Una città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stirpi superstiti succedersi nelle sue case, vedere cambiare le sue case pietra per pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi". Italo Calvino, *Deve ritrovare i suoi dèi*, "Nuova società", n. 67, 15 novembre 1975, pp. 36-37.

[882] Ludovico Corrao, *Le arti per la rifondazione di Gibellina*, in Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, cit., p. 9.

[883] Marcello Fabbri, *La Farfalla* Gibellina, in Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, cit., pp. 29-30.

Secondo Crispolti infatti il *Grande Cretto* di Burri, con la sua "consistenza emotivo-memoriale", che ha un fondamento antropologico, rappresenta l'unica opera effettivamente connessa all'intero progetto di Gibellina nuova in quanto "sintesi della memoria delle vecchie rovine" e indice della delocalizzazione del nuovo insediamento.[884] Per il critico essa appare decisamente più radicata e motivata rispetto agli interventi plastici della città di recente costruzione, caratterizzati invece da una "fortuità ambientale" – determinata dalla mancanza di una partecipazione progettuale degli artisti alla costituzione dello schema urbanistico – che fa loro assumere una vocazione prevalentemente decorativa. Del resto la costruzione delocalizzata di Gibellina nuova rappresentava una doppia sfida, urbanistico-architettonica da una parte e plastico-ambientale dall'altra.[885] A Gibellina le opere scultoree annullavano dunque quel destino urbano dialettico indicato da Crispolti come necessario nel testo *Urgenza della città*.[886] Lo stesso *Meeting* è considerato sofferente "di un ideologismo formale […] non troppo proficuo"[887], coerentemente con la constatazione che nello stesso volume il critico aveva fatto in merito alla "città frontale" di Consagra, reputata una pura "astrazione urbanistica" in netta contrapposizione al "realismo operativo" di Somaini.[888]

Per il critico un ruolo determinante nel fallimento dell'esperienza siciliana è giocato anche dalla mancanza di un effettivo dialogo con il contesto sociale.

Questi temi ricorrono nelle critiche mosse nei confronti dell'esperimento Gibellina già dai primi anni Ottanta.

Anche Purini, ad esempio, all'inizio del decennio contesta la mancanza di pianificazione delle opere rispetto all'impianto urbanistico, identifica le sculture come "un insieme di oggetti 'casualmente' disposti" e ne attribuisce le ragioni alla necessità di lavorare su due codici spaziali autonomi, opere e tessuto edilizio, che "forse – sostiene – trovano il loro reciproco coinvolgimento proprio nella loro 'incomunicabilità'".[889]

Inoltre, sebbene la proposta di Corrao si ispirasse al principio di integrazione delle arti, a vent'anni dal terremoto sulla stampa nazionale si accende un dibattito tra artisti e architetti che dimostra la loro incapacità di pervenire a un confronto costruttivo sui temi del risanamento e della riqualificazione urbana di Gibellina attraverso l'arte. In questo

[884] Enrico Crispolti, *Lo scotto dell'utopia*, in Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, cit., p. 12.

[885] *Ivi*, p. 11.

[886] Cfr. Capitolo III, paragrafo 3. 2. 1.

[887] Enrico Crispolti, *Lo scotto dell'utopia*, cit., pp. 11-12.

[888] Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1972, p. 107.

[889] Franco Purini, *Opere d'arte e spazio pubblico*, ottobre 1980, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., p. 97.

"dialogo tra sordi", come lo definisce Dorfles[890], sono coinvolti, tra gli altri, insieme alla figura preponderante di Consagra, gli artisti Andrea Cascella e Arnaldo Pomodoro e gli architetti Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi e Federico Zeri.[891] Questi ultimi, nell'evidente costituirsi di una dicotomia tra "utile" e "superfluo"[892], constatano negli interventi artistici gibellinesi una disconnessione tra l'arte contemporanea e le necessità primarie della popolazione e fanno di Corrao e del progettista Consagra i bersagli delle loro invettive.

"A Gibellina il difetto è nel manico, è nella progettazione della città – scrive Portoghesi – Una città si costruisce sui bisogni e sui desideri della gente e non in base a problemi quantitativi e a principi intellettuali".[893]

Dalle critiche degli architetti deriva dunque l'immagine di un tracciato urbano imposto dall'alto e perciò vissuto con disagio. Zeri definisce infatti le opere d'arte "orrende" e "atto di violenza contro le tradizioni, la cultura il tessuto sociale".[894]

Dal canto suo Gregotti considera ininfluente l'aiuto dell'arte per la città: "Quando gli artisti vogliono fare gli architetti – dichiara – combinano disastri".[895]

Il dibattito sfocia così in un'evidente impossibilità di dialogo tra artisti e architetti, almeno per quanto riguarda le figure coinvolte sulla stampa nazionale. "Il massimo che gli architetti ci concedono è di mettere una nostra scultura nella hall di un edificio, e anche questa la digeriscono a stento", attesta Pomodoro[896]; Cascella accenna ai rapporti stretti degli architetti "con il potere e con il grosso capitale"[897] e Consagra, accusato di portare avanti la propria ricerca plastica in una dimensione distante dal contesto specifico, rimprovera ancora una volta agli architetti la perdita di ogni "rispetto per la visione", ribadendo l'urgenza di un coinvolgimento attivo degli artisti nella progettazione urbanistica e architettonica.[898]

---

[890] Gillo Dorfles, *Se il dialogo è fra sordi*, "Corriere della Sera", 7 febbraio 1988.

[891] Per un approfondimento sui termini di questi dibattiti cfr. Davide Lacagnina, *"Se il dialogo è tra sordi". Una prospettiva storica sulle ragioni del 'contendere'*, in Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, cit., pp. 21-30.

[892] Corrao intitola infatti un suo intervento *L'arte non è superflua*. Cfr. Ludovico Corrao, *L'arte non è superflua*, relazione tenuta a un convegno pubblico a Gibellina il 15 gennaio 1979, in Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, cit., pp. 44-49.

[893] Paolo Portoghesi, in Daniela Pasti, *Monumenti al terremoto*, "Il Venerdì di Repubblica", 8 gennaio 1988.

[894] Federico Zeri, *La piovra culturale*, "La Stampa", 6 febbraio 1988.

[895] Vittorio Gregotti in Daniela Pasti, *Monumenti al terremoto*, "Il Venerdì di Repubblica", 8 gennaio 1988.

[896] Arnaldo Pomodoro, in Daniela Pasti, *L'architettura sotto accusa*, "Il Venerdì di Repubblica", 29 gennaio 1988.

[897] Andrea Cascella, in *ivi*.

[898] Pietro Consagra, in *ivi*; Pietro Consagra, *Che l'architetto lavori con noi*, "Corriere della Sera", 14 febbraio 1988.

L’incapacità di comunicazione fra tutta una schiera di architetti e artisti è dunque uno degli aspetti con cui si scontra l’utopia gibellinese che affida all’arte il compito di connotare un tessuto cittadino al suo nascere per costruire nuove memorie e quello di farsi depositaria di una parte della memoria storica locale. L’altro è il malgoverno, che Corrao denunciava già dall’avvio del suo progetto e che ha lasciato incompiuta la ricostruzione della città e di alcuni interventi artistici che oggi versano nell’incuria. Attualmente i fondi esigui e il continuo spopolamento della città, in cui i superstiti del sisma non si sono mai integrati del tutto, rende le piazze e le vie come avvolte in un’atmosfera metafisica, molto lontana dalla realtà aggregante della Gibellina distrutta.
Tuttavia per impulso di Corrao dagli anni Ottanta in poi sono sorte realtà culturalmente attive come il Festival *Orestiadi di Gibellina* e la Fondazione omonima, il Museo delle trame mediterranee, il Museo d’arte contemporanea e il Museo Belice/EpiCentro della memoria viva, poli d’attrazione turistica e mediatori del rapporto tra l’arte e la comunità locale.

## 5. 3. Per una nuova unione di artisti e architetti: Matera

Alla fine degli anni Settanta la città di Matera diviene la sede di una riflessione sulle responsabilità dell’artista nella salvaguardia del centro storico.
Il pretesto è rappresentato, nel 1978, dalla collocazione nell’antico nucleo abitativo lucano delle opere di Pietro Consagra, invitato ad esporre dal Circolo Culturale La Scaletta.
Matera, situata all’estremo occidentale dell’altopiano murgico, presenta oggi un centro storico fra i più antichi al mondo, caratterizzato da una continuità di vita a partire dalle epoche preistoriche. Esso coincide con i Sassi, l’articolato sistema abitativo sviluppatosi dalle grotte naturali e poi scavate nella roccia calcarenitica – comunemente denominata tufo – simbolo dell’innata capacità d’adattamento dell’uomo all’ambiente naturale. Nel tempo i Sassi hanno accolto costruzioni medievali, rinascimentali, barocche e d’epoca moderna per trasformarsi in un insieme stratificato che costituisce un *unicum*.
Vale la pena ripercorrere l’iter normativo legato al risanamento e alla salvaguardia dei Sassi per contestualizzare l’operato de La Scaletta e le riflessioni di Consagra sulla rivitalizzazione del centro storico materano.

L'equilibrio che nel corso dei millenni aveva legato la popolazione lucana all'ambiente rupestre cominciò ad incrinarsi dal Settecento e si fece più precario nei primi decenni del Novecento, quando l'improvviso incremento demografico e la mancanza di nuove strutture abitative portarono al progressivo ampliamento delle grotte dei Sassi, alla trasformazione di cisterne e chiese rupestri in alloggi e persino allo sviluppo di forme di coabitazione col bestiame in grotte-stalla.

Raggiunte le circa ventimila unità in un ambiente che poteva ospitarne appena seimila, la popolazione si trovò a vivere in condizioni igieniche sempre più drammatiche: mancava un sistema fognario adeguato, scarseggiava persino l'acqua corrente, aumentò il rischio di epidemie e la mortalità infantile divenne quattro volte superiore alla media nazionale.

Tale degrado igienico-sociale fu portato al centro dell'attenzione nazionale nel secondo dopoguerra, con la denuncia operata da Carlo Levi nel romanzo autobiografico *Cristo si è fermato a Eboli*, dove i Sassi furono ritratti come veri e propri gironi danteschi.[899]

Il risveglio della coscienza intellettuale italiana avviato da Levi fu dimostrato dalle successive visite al capoluogo lucano da parte del leader del Partito Comunista Italiano Palmiro Togliatti, nel 1948, e del presidente del Consiglio Alcide De Gasperi, nel 1950. Il capo del Governo, profondamente colpito dalle condizioni di indigenza in cui versava la popolazione dei Sassi, sollecitò nell'immediato il ministro lucano Emilio Colombo allo studio di un apposito disegno di legge, che si concretizzò l'anno successivo e che il 17 maggio 1952 portò alla promulgazione della *Legge speciale per il risanamento dei Sassi* (n. 619). La normativa imponeva ai due terzi dei materani di lasciare le case dichiarate inabitabili, mentre lo Stato assumeva a suo carico la spesa per il risanamento ambientale

[899] *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato da Einaudi nel 1945, racconta l'esperienza del confino in Lucania a cui era stato condannato Levi dal regime fascista tra il 1935 e il 1936. Di seguito un estratto: "... arrivai ad una strada che da un solo lato era fiancheggiata da vecchie case e dall'altro costeggiava un precipizio. In quel precipizio è Matera. Ma di lassù dove ero io non se ne vedeva quasi nulla, per l'eccessiva ripidezza della costa, che scendeva quasi a picco. Vedevo soltanto, affacciandomi, delle terrazze e dei sentieri, che coprivano all'occhio le case sottostanti. Di faccia c'era un monte pelato e brullo, di un brutto color grigiastro, senza segno di coltivazioni né un solo albero: soltanto terra e pietre battute dal sole. In fondo scorreva un torrentaccio, la Gravina, con poca acqua sporca ed impaludata tra i sassi del greto. Il fiume e il monte avevano un'aria cupa e cattiva, che faceva stringere il cuore. La forma di quel burrone era strana: come quella di due mezzi imbuti affiancati, separati da un piccolo sperone e riuniti in basso da un apice comune, dove si vedeva, di lassù, una chiesa bianca: S. Maria de Idris, che pareva ficcata nella terra. Questi coni rovesciati, questi imbuti si chiamano Sassi, Sasso Caveoso e Sasso Barisano. Hanno la forma con cui a scuola immaginavo l'inferno di Dante. E cominciai anche io a scendere per una specie di mulattiera, di girone in girone, verso il fondo." Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945, pp. 78-79.

dei quartieri Sasso Caveoso e Sasso Barisano e per la costruzione, in zone periferiche rispetto al centro cittadino, di sette borghi e due rioni nei quali trasferire gli sfollati.[900]

Il programma di risanamento e costruzione si serviva dei dati raccolti dall'indagine sul campo attuata dall'ente UNRRA-CASAS[901], di cui era vicepresidente Adriano Olivetti, anch'egli giunto a Matera negli anni Cinquanta. All'epoca anche presidente dell'Istituto Nazionale dell'Urbanistica (INU), Olivetti aveva istituito insieme al sociologo tedesco Friedrich Friedmann la Commissione per lo studio della città e dell'agro di Matera, composta da un gruppo di intellettuali esperti in diverse discipline quali storia, demografia, economia, urbanistica, paleoetnologia e sociologia[902] allo scopo di conoscere le condizioni di vita degli abitanti dei Sassi.[903]

Riprendendo, secondo quanto aveva rivelato l'inchiesta, il modello di coesione sociale presente negli antichi rioni in tufo, e grazie ai finanziamenti provenienti dal Piano Marshall, furono costruiti i nuovi quartieri sul piano e fuori città.[904]

Nel 1953 un gruppo di architetti, tra cui Federico Gorio e Ludovico Quaroni, realizzò il primo borgo, La Martella, dove furono alloggiate le prime cinquanta famiglie.

Il doloroso spopolamento dei Sassi proseguì per un ventennio e portò a un notevole sviluppo urbanistico verso la cosiddetta città del piano, secondo quanto previsto dal Piano Regolatore ideato nel 1956 dall'urbanista Luigi Piccinato.

I sette borghi e i due rioni annunciati dalla legge speciale furono ultimati solo nel 1965[905] e accolsero ad ondate successive gli sfollati, i quali si trovarono a cedere le vecchie case al demanio e a pagare un irrisorio canone d'affitto per le nuove, mentre il degrado continuava a caratterizzare i Sassi.

I fondi stanziati nel 1952 non erano infatti risultati sufficienti a completare il programma di salvaguardia ambientale, che non fu ultimato neanche in seguito al successivo

---

[900] Michele Valente, *Evoluzione socio-economica dei Sassi di Matera nel XX secolo*, Potenza, Consiglio regionale della Basilicata, 2007, pp. 91-101.

[901] L'ente UNRRA-CASAS (United Nation Relief Rehabilitation Administration, alias Amministrazione delle Nazioni Unite per la Riabilitazione e il Soccorso dei Paesi Liberati – Comitato di Assistenza ai Senza Tetto) era stata voluto dall'ONU per supportare la ricostruzione postbellica.

[902] Fra gli altri si ricordano Eleonora Bracco per la paleoetnologia, Francesco Saverio Nitti per la storia, Rocco Lazzarone per la demografia e l'igiene, Giuseppe Isnardi per la geografia e Ludovico Quaroni per l'urbanistica.

[903] Sul ruolo di Adriano Olivetti nella cultura architettonica e urbanistica italiana tra gli anni Trenta e Cinquanta Cfr. Carlo Olmo, *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.

[904] Federico Bilò e Ettore Vadini, *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2013.

[905] I sette borghi sono quelli di La Martella, Agna, Lanera, Piccianello, Platani, Venusio e Villalongo, mentre i due rioni prendono i nomi di Serra Venerdì e Spine Bianche.

finanziamento previsto dalla legge del 21 marzo 1958 (n. 299) e assorbito quasi completamente dalla costruzione di nuovi alloggi. Fu allora necessario un terzo intervento legislativo, datato 28 febbraio 1967 (legge n. 126), che, sebbene contribuì all'esodo progressivo dei lucani non risolvendo il problema della riutilizzazione delle antiche abitazioni, fece per la prima volta riferimento alla necessità di bandire un concorso per la sistemazione e conservazione dei Sassi, in virtù del loro interesse storico, archeologico, artistico, paesistico ed etnografico.[906] Lo sgombero totale degli alloggi era ormai stato compiuto e questi erano stati bloccati per evitare occupazioni abusive.

Fortunatamente il pericolo della totale cancellazione fisica dei Sassi fu scongiurato all'inizio degli anni Settanta, per effetto del clima culturale più sensibile alle tematiche della salvaguardia dei centri storici.[907]

L'inizio di un cambiamento rilevante rispetto alla politica incentrata sull'abbandono dei Sassi e tendente a una loro museificazione è datato 1971. Nel mese di giugno l'Amministrazione comunale di Tricarico, in provincia di Matera, affidò al gruppo veneziano di urbanistica Il Politecnico, coordinato dal sociologo Aldo Musacchio, il compito di svolgere un'indagine socioeconomica per indicare le linee guida del recupero dei vecchi rioni scavati nel tufo. Ne derivò il *Rapporto su Matera*, che insisteva sull'importanza di inserirli all'interno di un progetto di sviluppo sia economico che urbanistico della città.[908]

Con la legge del 29 novembre 1971 (n. 1043) i Sassi furono finalmente dichiarati "bene culturale" e si annunciò pubblicamente il concorso d'idee per il restauro a cui si faceva cenno quattro anni prima. Questo, aperto a livello internazionale, si svolse tra il 1974 e il 1977, ma la commissione appositamente nominata per esaminare i quindici progetti pervenuti non individuò alcun vincitore, riconducendo così all'Amministrazione Comunale la gestione della problematica relativa alla conservazione dei rioni antichi.[909] Il finanziamento stanziato dalla legge n. 1043 fu allora eliminato dagli impegni di bilancio dello Stato e bisognerà attendere la seconda metà degli anni Ottanta per avere un provvedimento finalizzato all'effettivo recupero dei Sassi.

---

[906] Michele Valente, *Evoluzione socio-economica dei Sassi di Matera nel XX secolo*, cit., pp. 103-109.

[907] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 1.

[908] AA. VV., *Una città meridionale fra sviluppo e sottosviluppo. Rapporto su Matera*, Matera, Comune di Matera, 1971.

[909] Leonardo Sacco, *Matera contemporanea - cultura e società*, Matera, Basilicata Editrice, 1982, pp. 164-213.

Venuti meno gli obiettivi del concorso, i materani più sensibili al problema furono assaliti dalla paura di incorrere in "progetti irrispettosi dello spirito autentico dei luoghi" e quindi in "irreversibili trasformazioni" che avrebbero portato all'abbattimento dei Sassi.[910]

Proprio in questo clima di timori e incertezze si distingue l'attività del Circolo Culturale La Scaletta, costituitosi a Matera nel 1959 come gruppo per la ricerca e lo studio del patrimonio etnografico, storico e culturale del territorio. Tra le diverse attività promosse esso si era imposto all'attenzione nazionale per la campagna di ricognizione delle chiese scavate nella pietra calcarenite nell'area tra i Sassi e il territorio circostante, svolta autonomamente dal 1961 al 1966 e confluita in una pubblicazione. Nel 1967 aveva inoltre realizzato come unico promotore finanziario il restauro architettonico e delle pitture murali delle chiese rupestri di Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci, nel Sasso Barisano.

Dimostrata così una grande sensibilità nei confronti del patrimonio materano, La Scaletta s'impegna attivamente nella battaglia per il risanamento degli antichi rioni e nel 1978 espone nei suoi locali di Via Sette Dolori, presso il Sasso Barisano, i quindici progetti presentati al concorso internazionale per il restauro urbanistico-ambientale dei Sassi.[911] L'esposizione può essere letta come un tentativo di informazione dell'intera comunità materana, invitata alla visita, e si rivela un'occasione per tenere vivo il dibattito sul destino dell'antico nucleo urbano anche a livello istituzionale. È appunto inaugurata il 14 gennaio dal Ministro per i beni culturali e ambientali Mario Pedini e dall'onorevole Emilio Colombo, che su sollecitazione di De Gasperi aveva lavorato alla legge speciale del 1952 ed era da poco presidente del Parlamento europeo. In questa circostanza Colombo precisa che sin dagli anni Cinquanta il risanamento dei rioni non era stato concepito come fatto esclusivamente edilizio ed era sconnesso dalla realtà sociale dei Sassi, i quali, a suo parere, dovevano rimanere vitali piuttosto che essere ridotti alla museificazione.[912] Opinione condivisa dal sindaco di Matera Francesco Padula, anch'egli presente all'inaugurazione e sostenitore di una rivitalizzazione rispettosa dell'esistente, persino in termini di usi e tradizioni popolari, e non finalizzata – questione non meno importante – a rendite fondiarie o immobiliari.[913]

---

[910] Stefania Zuliani, *Consagra e l'architettura*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 11, Roma, Edizioni della Cometa, 2013, p. 151.

[911] Comune di Matera, *Concorso internazionale per il restauro urbanistico-ambientale dei rioni Sassi di Matera. Mostra dei progetti*, catalogo della mostra (Matera, 14 gennaio al 30 giugno 1978), Matera, 1978.

[912] Gianni Spinelli, *Forse il futuro dei Sassi di Matera è cominciato davvero*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 15 gennaio 1978; Alessandro M. Caprettini, *I "Sassi" un patrimonio che Matera non perderà*, "Il Popolo", 15 gennaio 1978.

[913] Alessandro M. Caprettini*, I "Sassi" un patrimonio che Matera non perderà*, "Il Popolo", 15 gennaio 1978.

La mostra nei locali de La Scaletta è organizzata contestualmente all'invito rivolto dallo stesso circolo culturale a Pietro Consagra per l'esposizione delle sue sculture fra i Sassi.
La presenza a Matera dell'artista, già noto a livello nazionale e internazionale, avrebbe catalizzato l'attenzione mediatica italiana (e non solo) sulla città e sulle problematiche del suo centro storico.
Giunto a visitare gli antichi rioni e la mostra dei progetti presso la sede del circolo, Consagra accoglie la proposta con quello spirito di denuncia che aveva già manifestato altrove nei confronti dell'insensibilità ambientale degli architetti: "Un colpo al cuore mi aspettava – ha ricordato – girando arrivammo al Circolo della Scaletta dove erano esposti, per un concorso internazionale promosso dagli enti locali, progetti per il risanamento e la ristrutturazione dei Sassi, per adattare l'antica città alle necessità e alle urgenze della vita moderna: scale mobili, calotte di plastica, unità moltiplicabili con moduli in cemento, ecc. il ritorno ai Sassi certamente era suggerito dalla insufficienza di case della città nuova, ma si capiva, dalla passione dei miei amici, che si faceva strada il rimorso per aver abbandonato il vecchio sito al suono di un flauto ingannevole che prometteva abitazioni in un contesto dignitoso. Alla vista di quei progetti, volevo ora fare la mostra motivandola come protesta a quell'interventismo forsennato".[914]
L'esposizione, dal titolo *Consagra a Matera*, si tiene tra i mesi di giugno e settembre del 1978 (figg. 242-243). A cura di Giuseppe Appella, è promossa da La Scaletta e patrocinata dal Comune di Matera e dall'Assessorato al Turismo della Regione Basilicata. Diventa dunque per lo scultore una nuova occasione per riflettere sul ruolo dell'artista nella città e, nel caso specifico, come garante della tutela del centro storico.
Sulla Murgia e fra due grandi anfiteatri naturali costituiti dai Sassi Barisano e Cavernoso Consagra presenta undici enormi *Ferri* neri realizzati appositamente: opere bidimensionali, che, con il loro gioco di pieni e vuoti, inquadrano l'antico borgo disabitato e dalle rocce chiare, stabilendo con esso un "colloquio" immediato (figg. 244-245).[915]
La mostra è completata da un'antologica (1944-78) di bronzetti, disegni, grafica e multipli dell'artista esposti presso la sede del Circolo La Scaletta. Inoltre contemporaneamente lo scultore espone a Charleston, nella Carolina del Sud, in occasione dello Spoleto Festival Usa – filiazione della manifestazione spoletina – quattro opere bifrontali in ferro verniciato

[914] Pietro Consagra, *Un luogo senza cultura dell'oggetto è un deserto*, in Giuseppe Appella (a cura di), *Consagra in Lucania*, Roma, Edizioni Della Cometa, 1987, p. 8.
[915] Le opere sono collocate in prossimità delle Chiese Rupestri presso il Piazzale Belvedere, in Via D'Addozio, nella Piazzetta della Madonna della Virtù, in Piazza S. Pietro Caveoso, in Via Bruno Buozzi, e in Piazza Pascoli.

e traforato, volte ad accogliere idealmente al loro interno lo spazio urbano circostante (fig. 246).[916]

Gli undici *Ferri* esposti a Matera, com'è precisato nel comunicato stampa della mostra, rappresentano una "proposta di responsabilizzazione dell'artista ai temi della città"[917], proposta che viene motivata da Consagra nella polemica *Lettera ai materani* scritta contestualmente.

Nella lettera, datata 15 giugno 1978 e pubblicata nel catalogo dell'esposizione, lo scultore evidenzia infatti le responsabilità degli architetti nella progettazione delle città e sollecita i cittadini di Matera alla promozione di un "Fronte dell'Arte" come istituzione attiva in grado di risolvere il problema dei Sassi operando nella direzione di un uso creativo della realtà urbana.[918]

Nello specifico Consagra accusa gli architetti di collaborazionismo con le classi dirigenti. Piuttosto che dimostrarsi professionisti dediti alla cura del bene collettivo, essi modificano i paesaggi in cui agiscono e si rivelano "nemici della sensibilità umana, distruttori assurdi, bisonti della progettazione".[919] Pertanto Matera, come ha dimostrato il concorso internazionale, diviene un esempio di città storica che rischia di essere segnata da quella speculazione edilizia che ha già colpito diverse realtà urbane italiane. Per rimanere nella stessa regione è il caso di Potenza, che lo scultore descrive come "l'agglomerato urbano più dequalificante che gente civile abbia realizzato", un "insieme costrittivo e tetro" in cui ogni edificio "non vale una lira per chi lo guarda e infine per chi lo usa è umiliante averlo pagato e subirlo".[920] In questo senso l'abbandono dei Sassi ha rappresentato una fortuna perché ha scongiurato l'intervento di quelle "mani interessate"[921], private e pubbliche, che hanno agito sulla parte alta della città, segnandola irreversibilmente con "la bruttezza invadente" delle ingombranti costruzioni funzionaliste.[922]

---

[916] Due di esse, *Ferro bifrontale arancione* e *Ferro bifrontale bianco*, del 1977, di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dal 2005 si trovano in deposito presso il Rettorato di Santa Maria in Gradi dell'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. Cfr.: Elisabetta Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo: saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008, p. 9.

[917] Comunicato stampa n. 1, *Nei Sassi di Matera 11 grandi sculture di Pietro Consagra*, Archivio storico del Circolo Culturale La Scaletta, Volume quattro, p. 78, disponibile su http://www.circololascaletta.it/ (ultimo accesso 14/02/2018).

[918] Pietro Consagra, *Lettera ai materani*, in Giuseppe Appella (a cura di), *Consagra a Matera*, catalogo della mostra (Matera, 18 giugno – 30 settembre 1978), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978, pp. 5-12.

[919] *Ivi*, p. 6.

[20] *Ibidem*.

[921] *Ivi*, p. 5.

[922] *Ivi*, p. 9.

Il rischio della speculazione nel centro storico può dunque essere evitato dalla popolazione lucana operando una "scelta qualitativa di urbanesimo"[923], ovvero tornando a vivere nei Sassi e rivolgendosi agli artisti come guida per il loro risanamento. Poiché la stessa città di Matera rappresenta un'"opera d'arte", gli artisti, rispetto agli architetti, hanno maturato una maggiore esperienza nell' "usare con cautela le materie, lo spazio, i piani e le forme esistenti che dovranno essere protetti nella loro integrità e spirito".[924] Spetta perciò ad essi, uniti in un "Fronte dell'Arte" e animati da obiettivi comuni, porsi a capo dei tecnici e degli artigiani in difesa del bello, perché "la fantasia è gratis" e "il bello non è superfluo ma necessità".[925]

In sostanza, nelle parole di Consagra, un'armonizzazione di valori storici e contemporanei può essere garantita solo dall'arte. Motivata così la necessaria partecipazione degli artisti alle decisioni inerenti la tutela del patrimonio artistico e del paesaggio, lo scultore siciliano conclude la lettera proponendosi come membro del "Fronte dell'Arte". Questo viene effettivamente costituito qualche mese dopo, il 20 ottobre 1978, con la sottoscrizione della *Carta di Matera*. Oltre a Consagra vi aderiscono Agostino Bonalumi, Eugenio Carmi, Andrea Cascella, Enrico Castellani, Dadamaino, Piero Dorazio, Nino Franchina, Mario Nigro, Achille Perilli, Concetto Pozzati, Mimmo Rotella, Giuseppe Santomaso e Giulio Turcato.

A maggio dell'anno successivo il "Fronte dell'Arte", insieme alla *Carta di Matera* da esso promossa, vengono presentati ufficialmente a Venezia da Consagra, Dorazio e Santomaso presso l'Università Internazionale dell'Arte, diretta da Giovanni Carandente.

La *Carta di Matera*, in dieci punti[926], ribadisce i concetti espressi nella lettera di Consagra e soprattutto il fondamentale coinvolgimento dell'artista presso le sedi decisionali, precisando che tale partecipazione deve riguardare la stesura dei piani regolatori, il restauro dei centri storici e l'allestimento di manifestazioni artistiche nazionali e internazionali, al fine di creare una "città umanizzata".[927] Nel merito specifico del restauro della città antica, concepita come un'opera d'arte, esso deve avvenire nel rispetto delle tipologie storiche, deve cioè essere di tipo conservativo. Ancora una volta si osserva che, contrariamente agli architetti, i quali danneggiano i centri cittadini con integrazioni che rendono "il visibile inaccettabile, un ingombro", l'artista, facendo convivere la grazia del

[923] *Ivi*, p. 10.
[924] *Ivi*, p. 12.
[925] *Ivi*, p. 11.
[926] *Fronte dell'Arte. "Carta di Matera"*, in Giuseppe Appella (a cura di), *Consagra in Lucania*, cit., pp. 99-100.
[927] *Ivi*, p. 99.

passato con i nuovi materiali, quali il ferro e il cemento armato, può invece "compiere la magia" e "rendere il visibile necessario".[928]

È insomma riproposto il concetto per cui solo l'artista può garantire l'esistenza di un punto d'incontro tra l'urbanistica e l'estetica.

La mostra di Consagra a Matera scatena reazioni contrastanti. Lorenza Trucchi è tra coloro che reputano pienamente riuscito l'intervento provocatorio dell'artista sul paesaggio lucano e ne comprendono l'importanza culturale.[929] La critica constata l'opposizione delle proposte di Consagra a quelle sino allora avanzate nel territorio in esame dagli architetti, che lei stessa, condividendo le posizioni dello scultore, descrive come figure professionali legate "a un concetto consumistico del benessere a base di utilitarie ed elettrodomestici", ovvero spesso favorevoli all'adozione di strategie complesse che coniugano utopia e profitto senza tener conto delle aspirazioni della popolazione.[930]

Interessante è il contributo di Flavio Caroli sul "Corriere della Sera". Nel recensire la mostra egli si chiede con perplessità se i Sassi, considerato il loro carattere arcaico-pastorale, avrebbero mai potuto godere di un piano di recupero del centro storico come quello attuato nella realtà borghese e "moderna" di Bologna, ad opera, come visto, dell'architetto e assessore all'Edilizia popolare Pier Luigi Cervellati.[931] In merito all'esposizione il critico riporta poi riflessioni di tipo sia formale che antropologico-politico. Da una parte egli apprezza l'armonizzazione creatasi fra opera contemporanea e contesto storico per cui Consagra "ha avuto il merito di intuire che anche l'architettura lucana è 'astratta'", proiettando così nel futuro la cultura arcaica. Dall'altra constata però la mancanza della piena comprensione dell'intervento dell'artista a livello locale a causa del forte "salto fra la sua civiltà figurativa e la cultura locale". Soprattutto i giovani stentavano a comprendere questo "innesto disorientante, perfino violento".[932]

A mostra conclusa lo storico materano Leonardo Sacco commenta invece sulla "Gazzetta del Mezzogiorno" la *Lettera ai materani*, considerando generica la polemica in essa contenuta ed evidenziandone le inesattezze dovute a una carenza di informazioni. Sommario risulta ad esempio il collegamento stabilito da Consagra tra l'abbandono dei Sassi e il comportamento urbanistico nazionale rappresentato da città come la citata

---

[928] *Ivi*, p. 100.

[929] Cfr. Lorenza Trucchi, *Consagra trai i Sassi*, "Il Giornale", 21 luglio 1978; Mario Rivelli, *Sculture di Consagra tra i "Sassi" di Matera: un appello a farli "vivere"*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 3 luglio 1978; Vanni Scheiwiller, *Sassi pietrificati*, "L'Europeo", 14 luglio 1978.

[930] Lorenza Trucchi, *Consagra tra i Sassi*, "Il Giornale", 21 luglio 1978.

[931] Cfr. Capitolo II, paragrafo 2. 1.

[932] Flavio Caroli, *Consagra intorno ai "Sassi"*, "Corriere della Sera", 16 luglio 1978.

Potenza. Inoltre lo scultore avrebbe dovuto essere a conoscenza dei diversi tentativi materani di opposizione all'"edilizia dissennata" come della mancanza di interessi speculativi. In più non era mai stato posto l'invito al ritorno ai Sassi a cui accennava lo scultore e l'altopiano, con le nuove costruzioni, continuava ad esercitare un fascino maggiore rispetto agli antichi rioni. Infine Sacco insiste più volte sulla netta distinzione operata da Consagra fra artisti e architetti, reputandola insensata nonché causa certa di limitazione del numero degli aderenti al "Fronte dell'Arte". A suo parere sarebbe stato più ragionevole individuare chi propendeva o meno per un risanamento autentico rispettoso delle preesistenze. E soprattutto, piuttosto che dilungarsi in "estetismi ingiustificati", si sarebbe rivelata più utile una stretta collaborazione fra gli artisti e i materani da tempo impegnati nella battaglia per la salvaguardia dei Sassi.[933]

Mentre Sacco rimprovera a Consagra un "estetismo" fine a se stesso, per l'artista la proposta per la città di Matera sembra essere una nuova occasione ideale per giungere alla creazione della società estetica teorizzata nel saggio *La Città Frontale*.

L'esposizione dei *Ferri* nei Sassi e sulla Murgia è da principio funzionale all'instaurazione di un "colloquio" con la città e le sue problematiche. Facendo della scultura un mezzo di denuncia, a Matera Consagra, come nell'approccio alla città di Gibellina, dà un'ulteriore dimostrazione dell'impegno etico e sociale sul quale la sua arte si basava sin dal 1947, quando, quasi trentenne, aveva fondato "Forma 1", il primo gruppo astrattista italiano d'avanguardia del secondo dopoguerra, insieme a Carla Accardi, Giulio Turcato, Ugo Attardi, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli e Antonio Sanfilippo. Essi si dichiaravano infatti "formalisti e marxisti", ovvero impegnati nel doppio fronte del rinnovamento dell'arte e della società italiana.[934]

Nel 1987, dunque quasi un decennio dopo la mostra *Consagra a Matera*, il Circolo Culturale La Scaletta, che, come visto, si era distinto nell'attività di sensibilizzazione dell'opinione pubblica per il risanamento e la rivitalizzazione dei Sassi, rinnova l'esperienza, forte dell'inserimento tutto sommato riuscito delle ricerche artistiche più recenti in un antico ambiente rupestre. Si avvia così, con un'esposizione dedicata a Fausto

[933] Leonardo Sacco, *Quei "falsi problemi" che pesano sui Sassi*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 1 ottobre 1978; Leonardo Sacco, *Il vero "disguido" della "Carta di Matera"*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 30 gennaio 1979.

[934] Manifesto di Forma 1, in "Forma 1", Roma, 15 marzo 1947, riprodotto in Elisabetta Cristallini (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra, 1945-1952: lezioni e saggi*, Roma, Lithos Editrice, 1999, p. 51. Vedi anche Simonetta Lux, Elisabetta Cristallini, Antonella Greco (a cura di), *Forma 1 e i suoi artisti. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea - Ex Stabilimento Peroni, 19 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001), Roma, Gangemi Editore, 2000.

Melotti, la rassegna di scultura contemporanea dal titolo *Le Grandi Mostre nei Sassi*, che ogni anno in estate, anche con la volontà di incentivare il flusso turistico, ospita un artista diverso presso il complesso rupestre della Madonna delle Virtù e di San Nicola dei Greci. A cura di Giuseppe Appella, in sodalizio dagli anni di Gibellina con l'architetto Alberto Zanmatti, che si occupa degli allestimenti, e con il supporto, di volta in volta, di storici dell'arte internazionalmente noti, si susseguono dagli anni Ottanta ai Duemila le mostre di artisti quali Arturo Martini, Andrea Cascella, Roberto Sebastian Matta, Leoncillo, Alberto Viani, Kengiro Azuma e Francesco Somaini.[935]

Il successo della rassegna, con la spinta culturale che ne è derivata, ha fatto da catalizzatore all'istituzione di un luogo espositivo stabile. È nato così, nel 2006, all'interno dello storico Palazzo Pomarici (XVI-XVII sec. d.C.) il MUSMA (Museo della Scultura Contemporanea – Matera), promosso dalla Fondazione Zétema di Matera, filiazione del Circolo La Scaletta, e diretto da Giuseppe Appella. Unico museo al mondo in una grotta, Palazzo Pomarici, situato nella zona del Sasso Caveoso, custodisce una collezione di scultura italiana e internazionale dalla fine del 1800 ai nostri giorni, frutto delle donazioni di artisti, collezionisti, gallerie e critici d'arte.

Si può dunque facilmente osservare che dal momento in cui i *Ferri* di Consagra si sono confrontati con le memorie urbane dei rioni, il volto di Matera è rimasto segnato da un connubio inscindibile fra espressioni artistiche contemporanee e ambienti secolari scavati nella roccia. Matera e Gibellina appaiono così accomunate da esperienze di operatività artistica legate agli antichi nuclei cittadini che hanno condotto alla nascita e allo sviluppo di realtà museali e culturali attualmente attive nel contemporaneo con uno sguardo alla storia locale.

Infine, quanto all'aspetto legislativo della vicenda materana, come accennato, il recupero conservativo – che è contemporaneamente un recupero architettonico, urbanistico, ambientale ed economico – e il riuso dei rioni comincia effettivamente nel 1986, quando il Governo vara la legge speciale n. 771 per il ripopolamento dei Sassi.[936]

Il processo di riqualificazione si accelera poi nel 1993, con l'inserimento dei Sassi da parte dell'UNESCO nella lista dei siti Patrimonio Mondiale dell'Umanità e la successiva costante proliferazione di musei, strutture per l'accoglienza turistica e botteghe artigiane.

Un percorso lungo poco più di un sessantennio che nel 2014 ha condotto alla designazione di Matera come Capitale europea della cultura per il 2019.

---

[935] Per mancanza di finanziamenti non si sono tenute le mostre del 1997 e 2013. La rassegna è tutt'ora in essere.

[936] Michele Valente, *Evoluzione socio-economica dei Sassi di Matera nel XX secolo*, cit., pp. 111-118.

# CONCLUSIONI

A conclusione dell'analisi delle selezionate ed eterogenee esperienze di operatività contemporanea nei centri storici italiani tra gli anni Sessanta e Settanta si può innanzitutto osservare che andò gradualmente maturando negli artisti, nei critici e nelle istituzioni la consapevolezza della capacità dell'arte contemporanea al di fuori degli spazi deputati di conferire ai luoghi storici nuove letture, determinando così una loro rivitalizzazione e il coinvolgimento attivo di un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo sia culturalmente che socialmente.

Nelle ipotesi di riappropriazione creativa della città storica, seppur con gradi di cognizione ed esiti differenti, ricorre infatti una volontà di democratizzazione dell'arte visiva e della cultura in genere che definisce l'alto valore sociale del confronto diretto fra dati storici e contemporanei.

L'esistenza di questo *fil rouge* può essere verificata sin dal 1962, dall'esperimento spoletino *Sculture nella città*, e permane negli anni anche nei casi in cui l'utilizzo di nuovi linguaggi e il crescente carattere di spettacolarizzazione che ne deriva provocano una percezione ludica dell'evento, pensiamo all'episodio comasco di *Campo Urbano*, del 1969, ma anche, un decennio dopo, agli spettacoli dell'*Estate romana*.

Constatata questa affinità di base, è possibile identificare due genealogie separate e finalità in parte divergenti per gli sconfinamenti della scultura e quelli dell'azione negli spazi storici.

La collocazione della scultura all'aperto degli antichi nuclei cittadini s'inaugura nel 1962 a Spoleto – tra l'altro non molto distante dalla cittadina umbra in cui solo due anni prima era stata emanata la *Carta di Gubbio* – mentre si assiste ad un rinnovamento graduale delle forme plastiche, che, lontane dell'essere monumento celebrativo, per instaurare un dialogo più diretto col pubblico cominciano a liberarsi dal piedistallo e a preferire nuovi materiali d'origine industriale. Questa tendenza, rimanendo pressoché immutata nei suoi propositi originari, riaffiorerà con costanza solo negli anni Settanta.

Il filone dell'azione, invece, è letto nel suo avvio, alla fine degli anni Sessanta, dagli spazi chiusi delle gallerie. Nel 1967, infatti, mentre a Roma Eliseo Mattiacci si proietta all'esterno dei locali de La Tartaruga invadendo Piazza del Popolo e le strade circostanti con il suo *Tubo* in ferro nichelato smaltato di giallo, a Torino Michelangelo Pistoletto

collega simbolicamente le tre gallerie Sperone, Stein e Il Punto facendo rotolare per le vie della città la sua *Sfera di giornali* nel corso della mostra *Con temp l'azione*, che si dimostra così un importante riferimento per l'esperienza amalfitana *Arte povera più azioni povere* dell'anno successivo. Il 1968, con i suoi venti di protesta, può essere in questo senso considerato una data chiave. Nell'anno in cui dagli antichi Arsenali della Repubblica le operazioni artistiche sconfinano in quelli aperti del centro campano, a Roma Fabio Sargentini, presa coscienza con la personale di Pino Pascali del 1966 dell'invadenza ambientale dell'opera *Il Mare*, tale da respingere il pubblico, e spinto dall'urgenza di accogliere in galleria le commistioni fra le arti, matura, un mese prima dell'inaugurazione del garage di Via Beccaria, la decisione di promuovere per la prima volta nelle vicende de L'Attico un'iniziativa oltre i suoi luoghi fisici e la concretizza scegliendo uno spazio storico, il Circo Massimo, dove ha luogo l'azione *Lavori in corso* di Mattiacci.

Quest'ultimo, come Pistoletto, aveva cominciato a confrontarsi con la dimensione urbana e il suo pubblico eterogeneo in seguito all'esperienza condivisa di Foligno, *Lo spazio dell'immagine*, che si rivela un interessante momento di conferma dello spostamento dell'attenzione dall'oggetto artistico allo spazio che lo accoglie, il quale è concepito come un "campo di forze", ovvero di relazioni, di derivazione futurista, come lo teorizzava Maurizio Calvesi e come sarà poi considerato anche da Germano Celant facendo riferimento al critico romano. E proprio l'utilizzo del termine "campo" è indicativo dell'importanza crescente attribuita alle connessioni fra il contesto espositivo, l'opera d'arte e il suo fruitore.

Seguendo dunque un percorso che dalle sperimentazioni delle gallerie conduce all'apertura più consapevole verso lo spazio esterno di *Arte povera più azioni povere*, si assiste nel 1969 a *Campo Urbano*. Se ad Amalfi gli spazi storici degli Arsenali e soprattutto il centro cittadino sono percepiti come luoghi di sperimentazione di un lavoro comunitario ed estemporaneo che determina un grande coinvolgimento della gente comune, sebbene non trapelino dichiarati intenti sociali, la manifestazione comasca si svolge in un centro urbano esplicitamente vissuto, come indica il nome stesso e stavolta anche per influenza delle teorie dell'architetto Attilio Marcolli, come un "campo", un ambiente appunto fisico e sociale insieme. E ancora con la successiva *Volterra 73* il nucleo antico della città toscana è definito dalla stampa dell'epoca un "campo di relazioni". Peraltro il sistema di connessioni in quest'ultimo caso si fa ancora più fitto, se consideriamo che rispetto alla mostra comasca quella volterrana entra persino nel merito delle problematiche socio-economiche della città. Con *Volterra 73*, che insieme alla scultura prevede azioni

collettive, affissioni murali, indagini sociologiche e videotape, si inaugura un modo di fare arte più che *nel* sociale *per* il sociale, mirando a un dialogo partecipativo che spiega l'ampliamento negli anni Settanta del concetto di artista a quello di "operatore", culturale ed estetico. Nozione, quest'ultima, in cui si identifica persino il critico, impegnato nel "campo urbano" come "animatore culturale specifico"[937], e in cui si sono effettivamente riconosciuti gli artisti interpellati nel corso delle interviste, sostenendo con fierezza le ragioni del proprio lavoro nella dimensione pubblica, seppur con qualche riserva nell'accettazione del termine "operatore".[938]

Individuate quindi le esperienze da cui si sviluppano le pratiche dell'azione e della collocazione della scultura negli antichi nuclei urbani, nel corso dello studio si è rintracciata anche, in linea generale, una loro disomogeneità di obiettivi.

Da una parte, nelle manifestazioni che lungo gli anni Settanta seguono l'esempio di Spoleto, si riscontra una vocazione prettamente turistica, per cui le amministrazioni locali, soprattutto nel periodo estivo, con l'intento di promuovere il territorio, ricorrono a uno sfruttamento ornamentale della scultura, non sempre *site-specific*, concepita *ad hoc* per lo spazio storico che va ad occupare. È ad esempio il caso delle collettive di Carrara e Parma.

Al polo opposto, contemporaneamente, dalla tendenza che deriva da *Volterra 73* matura il bisogno anche per le forme della scultura di superare una funzione puramente informativa, legata per lo più a una dimensione stagionale e turistica, per incidere nello specifico della realtà locale, in corrispondenza all'allargamento progressivo, registrato fra gli anni Sessanta e i Settanta, dell'accezione di centro storico ai fattori ambientale, economico e sociale. Le città di Rimini e soprattutto di Verbania, Fano e Suzzara, prevedendo indagini sociologiche concomitanti alle mostre di scultura, ambiscono infatti, sull'esempio di Volterra, a un modello di utilità cittadina che sia strutturale. Questa linea operativa è fortemente sostenuta da Crispolti, curatore appunto di *Volterra 73*, che la annuncia l'anno precedente con *Urgenza nella città*, il testo scritto insieme allo scultore Francesco Somaini, e ne conferma le ragioni e il valore nella sede ufficiale della Biennale di Venezia del 1976 con la sezione *Ambiente come sociale*. All'inizio del decennio il critico manifesta infatti l'esigenza di discostarsi dall'utilizzo dello spazio cittadino come mero e neutro fondale architettonico, come cornice storica, per stabilire un rapporto dialettico tra opera e contesto che tenga conto della realtà urbana ambientale, monumentale, sociale, economica

[937] Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, Bari, De Donato, 1977, p. 107.

[938] Cfr. Appendice, Intervista a Ugo La Pietra, Milano, 5 marzo 2017.

e politica del luogo.[939] A Venezia egli chiarisce poi definitivamente la netta distinzione tra il carattere autonomo del monumento tradizionale e quello auspicabilmente trasformativo della pratica artistica che approda alla dimensione urbana esterna, la quale necessita quindi di una progettazione specifica, secondo un pensiero condiviso, tra gli altri, da Nicola Carrino.[940]

Tra gli anni Sessanta e i Settanta anche Celant condanna le manifestazioni a carattere turistico, additandole come sterili imposizioni culturali mai del tutto comprese dal pubblico.[941] Ugualmente Luciano Caramel, citando il Festival del Nouveau Realisme del 1970 come pretesto per una riflessione generale sul ruolo dell'arte nella città, si schiera contro le strumentalizzazioni operate dalle amministrazioni locali nei confronti degli artisti da queste coinvolti in attività assimilabili a un vero e proprio "maquillage alla città", a una "manovra di camuffamento" dei problemi locali, i quali vanno piuttosto messi a nudo attraverso una stretta collaborazione degli stessi artisti con gli architetti, gli urbanisti, i sociologi e i politici.[942]

Alla luce delle ricerche svolte, anche nella manifestazione, in gran parte inedita, *Interventi sulla città e sul paesaggio* di Zafferana Etnea, nello stesso 1970, è possibile leggere a livello istituzionale il medesimo intento di asservimento a cui accenna Caramel. In questo caso però, come testimoniato da La Pietra e dal documento prodotto a conclusione dell'iniziativa, si assiste a uno straordinario atto di ribellione, per alcuni degli artisti coinvolti decidono di non operare o, come La Pietra, di farlo provocatoriamente, mentre altri, come Paolo Masi e Lanfranco Baldi, lavorano in una prospettiva esplicitamente decorativa, sebbene di più o meno progettata verifica dell'intervento urbano. Nella cittadina etnea la volontà dichiarata dagli organizzatori Paolo Portoghesi e Lara Vinca Masini di affrontare attraverso un dialogo interdisciplinare le problematiche socio-economiche della realtà locale e differenziarsi in questo dal pullulare di "manifestazioni alla moda" nei centri storici[943], viene in sostanza a scontrarsi con la mancata disponibilità della realtà locale a un confronto realmente costruttivo con gli operatori. Quest'episodio del sud d'Italia costituisce quindi un tentativo fallito rispetto ai casi di diversa apertura a un dialogo interdisciplinare a favore dei centri cittadini rappresentati da Gibellina e Matera.

---

939 Cfr. Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1972.

940 Cfr. Appendice, Intervista a Nicola Carrino, Roma, 16 ottobre 2017.

941 Cfr. Germano Celant, *Arte turistica*, "Casabella", a. XXIII, n. 342, Milano, novembre 1969, pp. 7-8.

942 Luciano Caramel, in AA. VV., *Arte e città*, "L'uomo e l'arte", n. 1, Milano, Edizioni L'uomo e l'arte, aprile 1971, p. 30.

943 Lara Vinca Masini, *Postille a Zafferana. Critici + artisti + architetti*, "NAC", n. 3, dicembre 1970, pp. 8-9.

La città del Belice e quella lucana, affidando all'arte le criticità dei loro antichi centri, approdano invece alla nascita e allo sviluppo di realtà museali e culturali attualmente attive nel contemporaneo, con uno sguardo alla storia locale.

Nelle due polarità individuate di impiego dell'arte a fini puramente ornamentali e del ricorso ad essa per fronteggiare le problematicità specifiche del luogo è possibile collocare anche la dimensione romana dell'effimero, concepito come azione trasformativa dello spazio storico ed esemplificato in questo studio dalle esperienze di Christo e dell'*Estate romana* nei nove anni dell'assessorato nicoliniano.

Gli impacchettamenti urbani dell'artista bulgaro vengono ad inserirsi nella prima tendenza. Christo perviene nel 1974 al monumentale imballaggio delle Mura Aureliane dopo aver dato vita a Roma, nel 1963, al suo primo *empaquetage* pubblico – creato avvolgendo con del cellophane una statua del Parco di Villa Borghese – e in seguito al progetto dell'imballaggio, mai realizzato, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, intenzione, tra l'altro, che un'inedita lettera dattiloscritta del 1968 ha confermato a quella data ancora in essere.[944] L'impacchettamento delle Mura Aureliane esprime dunque un mero trasferimento su scala ambientale del concetto di *empaquetage* elaborato dall'artista, nonostante l'operazione attivi inediti scambi dialettici tra passato e presente e riveli una grande apertura delle amministrazioni romane verso interventi a scala urbana che vanno oltre le mostre di scultura e che si intende mettere in relazione con la sacralità delle testimonianze storiche locali.

Con l'*Estate romana* Nicolini tiene invece conto della dimensione sociale cittadina, servendosi dell'effimero come strumento di riconquista e valorizzazione di un centro storico colpito dagli episodi di violenza urbana e dalla gentrificazione. Utilizzando i ruderi e gli scorci di Roma, dalla Basilica di Massenzio alle aree del Colosseo e del Circo Massimo, come quinte monumentali per eventi culturali dal carattere spettacolare e aggregativo che si servono dei linguaggi delle arti visive, dell'architettura, del teatro, della musica, della poesia e del cinema, la manifestazione capitolina fronteggia di fatto il problema locale della separazione fra centro e periferia.

Nel percorso delineato da questo studio si nota quindi che, negli anni in esame e nei limiti dei casi analizzati, le pratiche del contemporaneo concepite in rapporto ai valori storici dei centri urbani rimangono divise in una duplice tendenza. Da un lato permane un approccio ornamentale immobilizzato nei modi previsti dall'esperienza spoletina di *Sculture nella*

[944] Cfr. Lettera dattiloscritta di Massimo Bogianckino a Mario Vaccaro, Roma, 5 giugno 1968, Sezione di Archivio di Stato di Spoleto, *Azienda di promozione turistica di Spoleto*, *Carteggio ammnistrativo*, busta 110, posizione T/L, fascicolo 1, 1968 (Appendice, Documento n. 5).

*città*, dall'altro, invece, si assiste a un'evoluzione che consiste in un interesse progressivamente inclusivo dei dati ambientale, monumentale, sociale, economico e politico. Le due modalità convivono, animate dal comune proposito di democratizzazione della cultura e dello spazio pubblico che ne aveva determinato la nascita.

Considerata la complessità e la vastità del campo d'indagine, che investe problematiche d'ordine socio-politico, oltre che strettamente storico-artistico, tali riflessioni non intendono essere definitive, ma, prestandosi ad ulteriori approfondimenti e verifiche attraverso nuovi casi di studio, vogliono offrire stimoli e punti di partenza per nuovi indirizzi di indagine.

# APPENDICE

## INTERVISTA A UGO LA PIETRA

Milano, 5 marzo 2017

**Vorrei iniziare parlando dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, dal tema *Al di là della pittura*. Quali posizioni difese nel corso del convegno-dibattito *Nuove esperienze creative al di là della pittura*?**

Era il 1969 e, anche se non ricordo esattamente cosa dissi, la mia posizione s'inquadrava di certo nell'ambito di quello che qualche anno prima avevo definito "Sistema disequilibrante". Volevo far notare che il ruolo dell'artista si stava sempre più spostando verso problemi di carattere sociale e ambientale. Rispetto ad altri artisti, del calibro di Kounellis o Merz, che hanno mantenuto un ruolo molto legato al mondo delle istituzioni, cioè delle gallerie e dei musei, io rappresentavo tutta una generazione che stava cercando di trovare un ruolo al di fuori del sistema, quindi verso il sociale. Non a caso proprio tra il 1968 e il 1969 avevo compiuto tutta una serie di ricerche sulla periferia urbana in una dimensione sociale, un po' fuori dalle istituzioni. Ecco perché sia *Campo Urbano* sia la Biennale di San Benedetto del Tronto rappresentavano per me occasioni per parlare di questa proiezione verso il sociale ma anche del superamento delle discipline tradizionali attraverso la performance e le installazioni urbane. A San Benedetto del Tronto, infatti, oltre a realizzare un ambiente audiovisivo interattivo, che già anticipava molto perché ci si trovava in uno spazio entro cui si interagiva con le luci, ho collocato l'*Uomouovosfera* davanti al porto, lontano dal centro cittadino. Immergendomi in questa sfera uscivo dalle dimensioni tradizionali della galleria per entrare nella città. Identificavo questo tipo di operazioni proprio con il termine "immersioni".
Il dibattito culturale intorno a questi temi mi trovava sempre abbastanza attivo. Ci chiamavamo "operatori estetici", un brutto termine in realtà, ma che faceva comprendere il nostro ruolo più proiettato verso il sociale. Io ho mantenuto questo approccio fino ai giorni nostri.

**Quindi tuttora opera mantenendo ben saldo il principio di "Sistema disequilibrante"?**

Esatto, vorrei mantenere il ruolo che ha avuto quasi sempre l'intellettuale nella società, di osservazione e di sollecitazione rispetto alle trasformazioni a cui questa va inevitabilmente

incontro e ai problemi a me contemporanei. Poiché la società è in continua evoluzione, l'operatore, così concepito, non può essere un artista che, una volta trovata da giovane la propria formula, la ripete per tutta la vita. È invece tenuto a reagire rispetto a quello che succede al di fuori del proprio io, inteso come luogo di esperienza, di elaborazione artistica e di pensiero.

**A *Campo Urbano* l'installazione *Copro una strada, ne faccio un'altra…,* ovvero il tunnel per isolare il centro di via Vittorio Emanuele dal sistema commerciale ed eliminare ogni visione dei segnali a cui uniformiamo i nostri comportamenti, rappresenta infatti una reazione.**

Già. Questo perché ancora oggi quando nasce un'isola pedonale, cioè quando la città decide di sottrarre uno spazio, come una piazza o una strada dal sistema dei flussi del traffico, si crea un vuoto, che, invece di essere restituito alla gente, diventa proprietà dei commercianti. Per dimostrare la quantità di spazi che ci vengono sottratti ho costruito un grande tunnel separato dal sistema commerciale, il quale continuava ad esistere perché mantenevo dei marciapiedi per l'accesso, ma da un certo punto in poi, percorrendolo, la strada poteva essere fruita liberamente, senza condizionamenti. Si indicava così fisicamente una quantità di spazio che avrebbe potuto essere riprogettato, cosa che invece non è avvenuta. Anzi le cose sono peggiorate. Oggi, ad esempio, a Milano Via Paolo Sarpi è un'isola pedonale utilizzata soltanto per il carico e lo scarico delle merci dei negozianti all'ingrosso cinesi.

**L'aver coperto il manto stradale di Como con la moquette rientra forse in quell'idea di abitare lo spazio, più che usarlo, che rappresenta la proiezione interno-esterno di cui lei parlerà successivamente?**

Non tanto, la moquette è sempre un'idea che si riferisce allo spazio commerciale. Quando a Roma Via Condotti è stata liberata dal traffico, per prima cosa è stata moquettata per garantire una continuità ai negozi verso la strada. I commercianti hanno così compiuto una proiezione interno-esterno, nel senso che sono usciti ulteriormente dal proprio spazio per invadere quello urbano, per appropriarsene, non di certo in una dimensione domestica abitativa, bensì in un'ottica di sfruttamento dello spazio stesso, come quando usano i vasi per occuparne una porzione in più. La strada diventa invece un prolungamento dell'abitare

per la vecchietta che mette fuori la sedia e vi trascorre del tempo o per i bambini che giocano nelle vie. A Como usavo la moquette come indicazione quasi dispregiativa.

**Il pubblico comprese la provocazione o visse il tunnel esclusivamente come qualcosa di ludico?**

Soprattutto inizialmente l'atmosfera era ludica, quella di una grande festa. Però poi si è verificato un evento interessante, che mi è servito per costruire i miei discorsi futuri: la grande struttura del tunnel ha avuto vita breve, alla fine della giornata non è rimasto più nulla perché tutti hanno portato con sé un pezzo di legno o di plastica, disponendone liberamente. In effetti all'apparenza nessuno era il proprietario della struttura, su di essa non c'era il marchio comunale, né si trattava di un'opera d'arte autorevole, quale poteva essere concepita a Milano la *Sfera* di Pomodoro o il monumento a Vittorio Emanuele II.

**Avendo stimolato dei comportamenti liberi, anche se in un senso non previsto, si può affermare che l'operazione funzionò?**

Sì, ma non solo, diciamo più che altro che funzionò come un'operazione di coinvolgimento e anche, in qualche modo, di animazione collettiva. Mi fece capire che qualsiasi altra opera avessi mai fatto nel mio futuro nella città avrebbe corso il medesimo rischio, perché non si sarebbe trattato di arte riconosciuta come autorevole e perciò rispettata. Pensiamo al recente lavoro di Kentridge sul Lungotevere a Roma, che è stato vandalizzato. Ogni nuovo inserimento è portato ad essere rifiutato perché non appartiene ancora a una determinata società, dovrà trascorrere del tempo e si dovrà compiere un percorso specifico prima di cominciarlo a possedere mentalmente.
Chi, come artista, agisce nel sociale o per il sociale deve prendere coscienza di queste dinamiche e tutto quello che si fa nella società e per la società dovrebbe partire sempre da un'analisi antropologica dei comportamenti e delle abitudini delle persone.

**Cambiando in parte argomento, in cosa risiede, a suo parere, la complessità dell'iniziativa *Interventi sulla città e sul paesaggio* organizzata nel 1970 a Zafferana Etnea da Paolo Portoghesi e Lara Vinca Masini?**

Zafferana mi sembra che possa rappresentare un esempio di ribellione da parte dell'artista, che è rarissimo, quasi unico fino a tutti gli anni Sessanta, salvo la chiusura della Biennale di Venezia del 1968, quando si decise di non esporre e quindi di non aderire al sistema. Nella rarità del rifiuto di operare, nell'atteggiamento di contestazione dimostrato, risiede perciò la complessità dell'evento siciliano.

Quante volte artisti e architetti hanno lavorato con la partecipazione e il consenso del cosiddetto potere, hanno costruito sotto i regimi dittatoriali o sotto i papati più reazionari e hanno realizzato anche opere egregie, pensiamo a Sironi nel periodo mussoliniano. Una presa di coscienza tanto importante da portare l'artista ad autocastrarsi non è per niente frequente.

A Zafferana il sindaco appariva come un simbolo della mafia, era il proprietario dell'albergo e della farmacia e pretendeva che la presenza di artisti e architetti riuscisse a riscattare questo poverissimo paese trasformandolo in una seconda Taormina. Risanare un paese attraverso la cultura poteva essere un'idea condivisibile, ma si trattava di una località devastata nella quale non si poteva certo immaginare un Rinascimento artistico. Evitare di assecondare una realtà del genere, per quanto mi riguarda, fa parte della logica del "Sistema disequilibrante".

In sostanza tra la fine degli anni Sessanta e soprattutto nei primi anni Settanta artisti, architetti e operatori possono scegliere di percorrere una delle seguenti strade: non lavorare per una società in cui non ci si riconosce, quindi autocastrarsi, come dicevo; oppure fare, e tanto, per una società ideale, che si immagina diversa, un'utopia dunque; o, infine, operare non per una società altra ma proprio per quella di cui non si condivide la logica, con l'obiettivo di scardinarla.

Io ho scelto questa terza via, che, ripeto, corrisponde al "Sistema disequilibrante", perché la gente possa comprendere le contraddizioni, gli errori e le deformazioni della società.

**Perciò è una scelta contemporaneamente di ribellione e azione all'interno del sistema?**

Esatto, all'interno del sistema ma contro il sistema, senza perdere la propria specificità di artista, cioè continuando ad utilizzare la creatività.
Per tentare di spiegare le contraddizioni della città etnea nel 1970 ho realizzato un'installazione chiaramente provocatoria, che portò a una situazione un po' drammatica. Fu infatti chiamato un gruppo di picchiatori di Catania e circolò la notizia di una bomba presso la sede comunale. Era una menzogna, ma intanto tutti erano scappati e le opere furono completamente distrutte. Fortunatamente ero riuscito a scattare delle foto, ma dovetti fuggire nell'immediato perché si cercavano i responsabili del fuoco in piazza.
Le tracce della vicenda si sono quasi completamente perse. A quel punto infatti l'ira degli artisti derivava dalla distruzione delle opere e quella dei critici dall'impossibilità di poter stampare un catalogo della manifestazione.
L'uso del fuoco era risultato provocatorio non solo perché non era considerato arte, ma soprattutto perché chi vive sotto la sua minaccia lo teme e lo percepisce al tempo stesso come qualcosa di sacro. L'avevo utilizzato perché mi sembrava un elemento costitutivo dell'identità del luogo, ma ho considerato troppo tardi che la provocazione poteva apparire doppia per via di questa sacralità.
Mi rifugiai quindi in una cascina, di notte raggiunsi a piedi Catania e tornai a Milano.

**Anche quella di Masi e Baldi era un'azione di ribellione?**

No, era una semplice installazione e gli specchi andarono tutti distrutti.

**Cos'altro si realizzò?**

Ricordo che erano presenti molti architetti di una certa levatura, i più importanti e influenti in quegli anni: Crespi, Viganò, Portoghesi, Rossi, Vercelloni, Sacripanti.
Qualcuno, ispirandosi alle bocche dell'Etna, stese dei progetti che prevedevano grandi invasi, tante bocche che scendevano a valle.
L'evento si concluse con la stesura, da parte di un gruppo di artisti e architetti, di un documento che attestava l'impossibilità di operare in quella realtà e che rifiutava la decorazione. Si rimandava tutto a un problema molto più vasto relativo al contesto

territoriale, non esclusivo del paesino, per cui lo sviluppo turistico non avrebbe potuto risolvere facilmente la situazione economica e sociale.
Non fu una linea condivisa da tutti, qualcuno in effetti aveva esposto delle opere e lo fece senza intenti contestatari.

**I suoi "elementi segnale", soprattutto quelli di Como e di Zafferana, tengono conto dei valori storici dei centri cittadini?**

Non molto, perché sono interventi più che altro provocatori. Nelle mie opere successive, come quelle di Cattolica o quelle di Montelupo dello scorso anno, c'è invece una riflessione di carattere estetico che tiene conto del *genius loci*, cioè dell'identità del luogo. Dagli anni Settanta in poi teorizzerò infatti, e ne sono tuttora convinto, la necessità di progettare interventi estetici nella città partendo dalle risorse del luogo. Queste risorse possono essere sia fisiche, per esempio il mosaico se dovessi trovarmi a Ravenna, sia legate alla storia o alle abitudini di una comunità. Lavorare su un progetto che sia il più possibile legato all'identità dei luoghi, esaltando le singole diversità, rappresenta oggi per me un manifesto di operatività contro la globalizzazione.
A Cattolica, ad esempio, ho portato avanti un discorso sulla balneabilità con sculture che richiamavano l'onda o la bagnante, rappresentativi dell'identità del luogo. E così a Giffoni, nella piazza davanti alla chiesa, piuttosto che realizzare il pavimento richiesto, ho annegato tutto in esso facendo una scultura dentro il cemento con dei binari di metallo che ricreavano gli itinerari e i percorsi delle persone appena uscite dall'edificio religioso. Quindi il mio lavoro si è spostato dalla provocazione alla proposta che tiene conto dei sedimenti e delle risorse locali. Sono pervenuto ad un'arte per il sociale, per la società, non nella società, che è diverso. Contrariamente agli artisti che portano la scultura nella città, lavorando *nel* sociale, la mia arte consiste nel trovare gli strumenti specifici *per* il sociale.

**Quindi con l'inizio dei Settanta, evolvendo verso la proposta, si conclude nel suo percorso quella provocazione tipica dello spirito sessantottino.**

Proprio così, esattamente.

## INTERVISTA A SERGIO BORGHESI

Volterra, 3 maggio 2017

**Da volterrano e da artista come ricorda la personale di Mauro Staccioli del 1972? Come fu recepita a livello locale?**

Uno dei meriti di Volterra è quello di avere questa apertura ed accettazione rispetto al nuovo, non so perché, ma è così. Quindi la personale di Mauro Staccioli fu accettata positivamente, come *Volterra 73* del resto, anche se in quel caso ci fu qualche contestazione. Nel 1972 l'Amministrazione comunale mise a disposizione degli spazi pubblici affinché Mauro potesse operare, non credo finanziasse l'iniziativa se non attraverso il catalogo, tutto il resto, dal punto di vista economico, fu a suo carico. Per lui quella mostra fu importante perché segnò una spaccatura nel modo di lavorare. Nell'agosto del 1971 eravamo stati a Grosseto da un amico comune, Aulo Guidi, che aveva un laboratorio di serigrafia. Volevamo realizzare delle serigrafie e, mentre io lavoravo sul tema della segnaletica stradale, Mauro creava una grande nuvola. C'è stato quindi uno sbalzo repentino fra l'agosto del 1971 e quello dell'anno successivo, quasi un cambiamento artistico totale, derivato dalla sua successiva presenza a Lodi e poi a Milano. Così si arrivò alla mostra *Sculture in città* del 1972, curata da Crispolti. L'installazione che fece più discutere fu quella a Piazza dei Priori, ripetuta a Volterra nel 2009 come citazione del 1972: nove piramidi nere che attraversavano la piazza su una diagonale, dalla Torre del Porcellino fino all'attuale ufficio turistico. Mauro non parlava a quel tempo di segni che si armonizzano nello spazio che li contiene, ma di elementi di difesa. Fuori dalla porta etrusca, poi, c'era una sorta di uncino. Alle Balze, dove, ahimè, ora c'è un campeggio, aveva collocato cinque o sei pali acuminati, a rievocare i pali medievali della difesa di una città, erano delle barriere. Come una barriera era anche quella creata dai quattro blocchi di cemento con punte di ferro, i cavalli di Frisia, disposti lungo le scalette che portano alle fonti di Docciola, dove c'è una delle porte medievali aperte nella cinta muraria della città. Questi blocchi saranno ripresi nel 1973 con la grande piramide al Piano di Castello, che adesso è un parco ma a quel tempo era un vero deserto.

Dunque, dicevo, rispetto a *Volterra 73* l'accettazione della mostra di Staccioli da parte della città fu totale, non ricordo contestazioni, neanche di classe politica. La sinistra sosteneva questo tipo di iniziative.

**Passando proprio a *Volterra 73,* realizzò come collettivo un intervento insieme a Mino Trafeli, Ciriaco Campus, Piero Cosimelli e Franco Politano sul Piano di Castello. Da quali esperienze artistiche proveniva e come fu coinvolto?**

Mi sono formato all'Istituto Statale d'Arte di Volterra, al tempo rinomato per la preparazione dei futuri artigiani dell'alabastro. Professori come Mino Trafeli e direttori come Aurelio de Felice aprirono i nostri orizzonti di studenti, dandoci la possibilità di guardare oltre le mura del patrimonio storico artistico volterrano. La didattica dell'Istituto viaggiava inoltre su un doppio binario: quello della preparazione manuale, accademica, del sapere fare e l'altro dello sperimentare, della creatività. Sono infatti emersi artisti come Mauro Staccioli e Licio Isolani, che hanno fatto tesoro degli insegnamenti fuori dagli schemi proposti da Trafeli. E nel campo del design si è distinto Carlo Bimbi, che durante *Volterra 73* si dedicò alle progettazioni per l'alabastro.
Concluso l'Istituto d'Arte ho frequentato a Firenze un corso di specializzazione biennale in pittura, che non è riuscito a dare una risposta alle mie esigenze. Nel 1975 ho avuto però l'occasione di partecipare alla X Quadriennale di Roma, riservata ai giovani, dove ho esposto dell'erba da calpestare inserita in una struttura geometrica. A quel tempo portavo avanti lavori legati alla segnaletica stradale, cioè alla linea che non si può oltrepassare, al passaggio su cui si deve camminare, e quindi anche all'aiuola costruita artificialmente che doveva avere una sua temporalità di vita. Il passaggio di *Volterra 73* è stato importante proprio perché tutta una generazione è riuscita ad entrare in contatto con realtà artistiche di estrema avanguardia.
Fui coinvolto nella realizzazione dell'installazione del 1973 sul Piano di Castello perché ex allievo di Mino Trafeli, ero già un insegnante di scuola media, mentre gli altri erano studenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma, dunque parteciparono per il tramite di Crispolti. Eravamo tutti giovani tra i ventiquattro e i ventisette anni ed il gruppo era coordinato da Trafeli.

**Da quale esigenza nacque l'intervento?**

Il lavoro intendeva mettere in relazione il carcere con la città, cosa che non era mai accaduta prima, l'Ospedale psichiatrico era già più integrato, mentre il carcere restava isolato nella torre al centro della città, in uno spazio storico chiuso in se stesso. Non

esisteva alcuna relazione fra chi vi lavorava dentro, i detenuti e la città. Volevamo segnalare questa situazione, quindi immaginammo una manifestazione silenziosa a favore di chi in qualche modo era ospite della struttura: posizionammo cartelli bianchi e forme che entravano sottoterra; le mie sagome, lavorando appunto sulla segnaletica stradale, evocavano guard rail divelti, piantati in terra come risultato di una manifestazione di una certa forza. Tutto l'insieme doveva concentrare l'attenzione su quel "contenitore" di quei "contenuti" umani, doveva sottolineare l'emergenza cittadina del carcere.
Trafeli esponeva contemporaneamente nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo dei Priori, accanto a Lucio Fontana, e in piazza collocò un cestino di rifiuti sotto il cartello della Polizia di Stato.

**Per *Volterra 73* lei è anche fra i curatori del questionario sottoposto al pubblico, che ricordo ha della ricezione dell'iniziativa?**

Per quanto riguarda l'inchiesta al pubblico, con dei collaboratori esterni alla manifestazione mettemmo a disposizione dei visitatori dei questionari, poi pubblicati in catalogo. I dati furono elaborati dal professor Mannucci e ne derivò un grafico. Sostanzialmente la valutazione fu positiva. Non solo i cittadini ma anche i visitatori occasionali sembrarono percepire l'evento come di rilevanza internazionale, quindi in linea generale ci fu un grande rispetto.

**Il catalogo definitivo mostra però il vostro lavoro come collettivo tra quelli vandalizzati…**

Non lo fu molto. Ci furono un paio di gesti di contestazione, ma di poco conto. Furono vandalizzate la piramide di Staccioli, la valigia di De Sanctis e le sculture lignee di Genovese sul Piano di Castello. E il Partito Liberale fece un'interrogazione al sindaco quando il Partito Comunista, che era la maggioranza assoluta a Volterra, espose un tazebao con cui dichiarava accoglienza agli artisti che partecipavano a *Volterra 73*. Tutte le tensioni decaddero di fronte alla riconoscenza della stampa e della televisione – la Rai produsse un bel filmato – che glorificarono l'iniziativa.

**A suo parere *Volterra 73* può essere quindi considerata un'esperienza riuscita negli intenti dichiarati di coinvolgere le componenti umane e di verificare il significato degli interventi artistici nel centro storico?**

Sì, al cento per cento! Si è concretizzato quanto aveva dichiarato Alik Cavaliere durante uno dei dibattiti pubblici. Cavaliere aveva sostenuto con forza: "Noi non siamo disposti a venire a Volterra a colonizzare un luogo attraverso i lavori, ma vogliamo che il lavoro nasca attraverso le esigenze e il colloquio con le persone".
Un altro aspetto positivo consiste nella continuità verificatasi dopo la manifestazione. I dibattiti e le attività per risollevare i destini dell'Ospedale psichiatrico e dell'artigianato dell'alabastro furono portati avanti. Si diede quindi un vero seguito alla dichiarazione di Cavaliere di una volontà di non colonizzazione, nel senso di azione in base alle esigenze e alle emergenze reali della città, nel pieno rispetto del contenitore storico, cosa che la stragrande maggioranza degli artisti di *Volterra 73* era riuscita a fare.

**Considerata l'importanza che assunsero i momenti di dibattito, quali posizioni si delinearono in merito ai problemi del centro storico?**

Ho seguito tutti i dibattiti di *Volterra 73*. Quelli relativi al rispetto del centro storico insistevano appunto sul non dover sovrastare le strutture architettoniche e artistiche. Le opere dovevano trovarsi in relazione col contesto storico o comunque esservi inserite con rispetto. Gli stessi omini di Piqueras, che avremmo potuto trovare su un'architettura come su un'altra, infondo erano arrampicati sulla segnaletica stradale senza arrecare un particolare disturbo visivo.
I dibattiti non hanno però rilevato l'esigenza di un piano regolatore, che per Volterra non è mai esistito fino alla fine degli anni Novanta. C'era solo il piano di fabbricazione, che prevedeva certi rispetti del centro storico, anche se si vedevano aberrazioni come infissi in alluminio. Il centro inoltre si stava spopolando. Questo fenomeno era determinato dalla floridità economica della città. Volterra era infatti la seconda città d'Italia col numero pro capite di automobili più alto e l'Ospedale psichiatrico, dove lavoravano i miei genitori, aveva, ad esempio, centinaia di dipendenti ben pagati. Il benessere generale aveva portato a un boom edilizio prevalentemente nella cintura periferica della città. Senza un piano che regolamentasse l'interno e l'esterno del centro e con un'amministrazione poco attenta alla sua tutela, le forme urbane avevano cominciato a svilupparsi in maniera poco consona. Era

stato risparmiato dal pullulare di costruzioni solo il cannocchiale panoramico che dal Viale dei Ponti guardava verso il mare.
A mio parere per Volterra il dibattito sulla salvaguardia del centro e sulla necessità di un piano regolatore è molto successivo al 1973. Erano senza dubbio considerati più urgenti i problemi dell'artigianato alabastrino e dell'Ospedale psichiatrico e occorreva ribadire il rispetto delle preesistenze a cui dovevano attenersi le operazioni artistiche.
Tra l'altro il centro storico volterrano era abbastanza integro perché, contrariamente ai giorni nostri e al San Gimignano di quegli anni, l'economia della città non si basava sul turismo, era piuttosto incentrata sull'artigianato, sulla struttura ospedaliera e sulla coltivazione.
In *Volterra 73* non c'era perciò assolutamente un obiettivo di sviluppo turistico, quantomeno inteso nei termini di turismo di massa.

**L'esperienza di *Volterra 73* fu seguita per quasi un decennio dalle attività degli *Incontri di Volterra 73*, strettamente connessi alla manifestazione originaria e di cui lei fu uno dei più attivi animatori. In quegli anni le operazioni artistiche a scala urbana entrarono in contatto con i valori storici della città com'era accaduto nel 1973?**

Sì, avvenne quasi sempre, e non solo negli spazi aperti della città. Questo tipo di continuità si verificò già nell'estate del 1974, con la mostra personale di Nino Giammarco, che aveva esposto per *Volterra 73*. L'artista presentava adesso a Piazza dei Priori un'enorme mano metallica a cui erano collegati dei fili-ragnatela che la connettevano al Palazzo dei Priori. Qui, negli ambienti interni, si sviluppava un ipotetico Consiglio Comunale con delle figure in legno delle quali rimanevano solo mani e gambe.
Con gli *Incontri di Volterra 73* furono mantenute, anzi addirittura sviluppate e ampliate, le relazioni con il comparto dell'alabastro e con l'Ospedale psichiatrico. Ad esempio nel 1975 nella sala del Consiglio Comunale, all'interno del Palazzo dei Priori, fu realizzato un lavoro collettivo che prevedeva l'utilizzo dell'alabastro e in altri spazi alcuni artisti svilupparono il tema assegnato della "sostituzione". Mi colpì molto l'installazione di Pinuccia Bernardoni, artista che attualmente vive a Bologna, che sostituì con la fotografia alcune pietre del Palazzo dei Priori. Ancora una volta il rispetto per il contenitore storico con cui si interloquiva fu totale.
Inoltre, prima che l'Ospedale psichiatrico fosse chiuso grazie all'emanazione della legge Basaglia, riuscimmo a portarvi il teatro e il cinema d'artista.

Insomma con *Volterra 73* si inaugurò un percorso che, nonostante la cessazione nel 1980 delle attività degli *Incontri*, portò alla creazione dello Spazio Multimediale e si protrasse fino alla personale diffusa del 2009 di Mauro Staccioli, per riprendere più recentemente, nel 2015, con l'evento rievocativo *Volterra 73.15. Memoria e prospezione*.
Lo Spazio Multimediale, la cui sede era sempre il Palazzo dei Priori, era fortemente sostenuto e coordinato da Vittorio Fagone. Questo rivoluzionario progetto culturale, incentrato su linguaggi alternativi alla pittura, quali la multimedialità e la video arte, ha fatto transitare a Volterra artisti al tempo in crescita, come lo Studio Azzurro, e altri già affermati, come Paolo Gioli.
Per il legame stabilito con le architetture storiche, fra le attività dello Spazio Multimediale ricordo l'azione compiuta dall'artista Ferruccio Ascari nel 1983, quando allagò l'impluvio del chiostro della Pinacoteca civica, nel quale si andava immergendo un ballerino completamente coperto d'argilla. Lo spazio fu in qualche modo completamente riaffrescato da proiezioni luminose sulle colonne e dai movimenti del ballerino, che, sciolta l'argilla nell'acqua, tornò corpo. Fu un'esperienza molto suggestiva.
*Luoghi di Esperienza 2009*, la mostra di Staccioli, ha poi ripercorso i luoghi della vita dello scultore, in stretta relazione con il territorio, ma mantenendo sempre quell'atteggiamento di rispetto di cui si è parlato. L'artista nel tempo ha infatti evitato di collocare le sue opere in uno spazio fortemente connotato dal punto di vista storico come il Teatro romano, reputando in quel caso i suoi lavori un'aggiunta superflua. Lo stesso è valso soprattutto durante la manifestazione *Volterra 73.15*, quando le sue sculture che citavano quelle esposte per *Volterra 73* sono state poste alla Badia Camaldolese per mantenere il giusto respiro, per non interferire, o meglio per non ferire.

**Un'ultima domanda. Negli anni di *Volterra 73*, in cui l'artista che lavora per il sociale è frequentemente indicato come "operatore estetico", si riconosce in questo concetto?**

Per il percorso sociale e culturale fin qui delineato sì.

## INTERVISTA A NICOLA CARRINO

Roma, 16 ottobre 2017

**Negli anni Settanta le sue oper-azioni negli spazi urbani si basano sulla realizzazione dei *Costruttivi Trasformabili*, quali sono le origini della loro ideazione?**

Diciamo che sin da giovane, pur vivendo a Taranto, viaggiavo molto per l'Italia. Per fare solo un esempio, ho visitato la Triennale di Milano per la quale Fontana aveva esposto la sua struttura al neon. Indipendentemente dall'oggetto usato, realizzava così la sua situazione ambientale e spaziale. Per lui il neon era un mezzo di operatività, la finalizzazione non era in sé, ma nell'azione che lui compiva dell'andare oltre, nel cercare quella dimensione altra e luminosa dello spazio. Fontana poi era un artista che sapeva anche lavorare concretamente dal punto di vista di quella che si intendeva allora come decorazione, l'immettere la possibilità comunicativa di ravvivare un ambiente. Una volta, a Bolzano, ho visto nella sala d'ingresso di un albergo un pilastro con una sua ceramica. All'epoca, va ricordato, arte e artigianato erano uniti.
Oltre agli stimoli derivati dalla grande curiosità con cui mi approcciavo al nuovo, diciamo che le origini vere e proprie dei *Costruttivi Trasformabili* vanno ricercate in quello che a Roma era il Gruppo Uno, del quale sono stato tra i fondatori. Il gruppo si costituì con l'incontro al Premio Termoli nell'estate del 1962 ed ufficialmente nel dicembre, quando apparve un articolo su "La Fiera letteraria" a firma di Giancarlo Politi che lo rilevava. Eravamo in sei (Nicola Carrino, Nato Frascà, Pasquale Santoro, Achille Pace, Giuseppe Uncini e Gastone Biggi), avevamo circa trent'anni e operavamo nell'ambito della pittura. Facemmo la nostra prima mostra alla Galleria Quadrante di Firenze, con le presentazioni in catalogo di Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Nello Ponente, tre nomi che in quel momento avevano un peso nella ricerca. Oggi gli artisti giovani si pregiano di produrre grandi volumi a catalogo delle loro mostre, all'epoca non c'erano tanti soldi, e poi quando siamo arrivati agli anni Settanta facevamo i volantini, in una vera e propria azione politica.
Come pittori del Gruppo Uno, tutti avevamo una personale dimensione di lavoro, perciò ognuno apportava il proprio contributo. Io ero partito dal realismo, tra l'altro ho frequentato il liceo classico e non avevo mai compiuto studi artistici. C'è stato un periodo di ricerca nell'Informale e già nel 1959 sono pervenuto alla costruzione di oggetti.

L’aspirazione condotta fin dall’inizio dal gruppo consisteva nel proporre un programma personale sul quale confrontarsi per stenderne uno comune. Cosa che portò all’allontanarsi di due membri (Pasquale Santoro e Achille Pace) e solo in quattro, nel 1964, esponemmo alla Galleria del Cavallino di Venezia. La mostra intendeva analizzare la comunicazione percettiva del campo d’azione di un quadrato, per cui ognuno, secondo le proprie possibilità, avrebbe determinato le leggi di quello spazio. Biggi si serviva di una serie di punti articolati in aggregazioni che dinamizzavano la percezione dell’osservatore. Dal punto di vista percettivo, si evidenziava che l’opera d’arte si completa attraverso ‘l’occhio’ di chi la guarda. E indubbiamente chi guarda può avere una formazione specifica e mettere in atto una formatività esplicita del guardare che diventa conoscenza. Noi, insomma, chiedevamo una partecipazione al conoscere. Tutta l’arte alla fine è esperienza di conoscenza e non solo nella comunicazione verso gli altri, ma soprattutto per chi la pone in atto. Io voglio indagare la realtà e al tempo stesso reputo importantissimo il finalizzare alla didattica. Didattica come comunicazione di pensiero. Con i mezzi dell’arte, che sono mezzi della creatività, è possibile compiere un’analisi dell’esistente, come fa la scienza. E se nel campo scientifico si lavora in equipe, anche da parte del Gruppo Uno si manifesta questa necessità di confronto.

Frascà lavorava attraverso la pittura incrociando reticoli spaziali per costituire l’insieme; Uncini, come me, si serviva di elementi concreti. Nella superficie, attraverso la suddivisione di campo per reticoli ortogonali e diagonali, vedevo le possibilità della sua articolazione in rilievo. Ma per operare nello spazio era necessario un oggetto che fosse tridimensionale. Così, come gruppo, nell’ultima fase, dal superamento iniziale dell’informale in pittura, di cui comunque abbiamo sempre tenuto conto, c’eravamo posti il problema di portare nello spazio l’esame condotto sul piano.

L’abbiamo fatto anche con la dichiarazione di poetica, *Spazio Geometria Strutture Collaborazione, 1965,* a firma Carrino, Frascà, Uncini, perché la nostra forma di linguaggio doveva rendersi disponibile a qualsiasi altra ricerca, in qualsiasi campo disciplinare. È stato questo l’iter. Nel 1967 il gruppo, com’era identificato dal 1965, si scioglie, con la comunicazione che gli ultimi componenti, avendo compiuto la ricerca di ordine tridimensionale, ritenevano opportuno riprendere il cammino individuale. Le modalità di lavorare nel gruppo continuavano tuttavia ad essere in noi.

**Proseguirà quindi con la scultura?**

Sì, e ricordando la recente mostra al CAMUSAC di Cassino (*Progetto Camuc. Reconstructing City. Iron. Stainless steel. Costruttivi. Decostruttivi. Ricostruttivi. 1959-2016.*, a cura di Bruno Corà, CAMUSAC, Cassino Museo arte contemporanea, 15 maggio - 30 settembre 2016), in cui ho presentato due grandi lavori del 1959, già a quella data avevo esposto con "oggetti trovati", di recupero industriale, che avevano quindi una loro preesistenza. Allora era l'oggetto trovato che determinava la dimensione compositiva dell'insieme. Questa componente del mio lavoro era un po' nell'idea dada o new dada del *ready-made*, che oggi è ampiamente usata dalle nuove generazioni. Dal 1962, se si vedono i miei disegni, avevo già creato elementi che, nella loro aggregazione, potevano articolarsi nello spazio. Era una dinamizzazione del processo del vivere. Noi stessi, essendo organismi autonomi, nel nostro movimento componiamo consapevolmente o inconsapevolmente delle strutture, curve per esempio, al piegarci. Allora, per tornare alla scultura, ho posto in atto la dinamica per cui è l'oggetto già realizzato, che rendendosi conto della sua possibilità ricostruttiva per un determinato spazio, si immette temporalmente in esso, già disponendosi ad intervenire altrove in processo, quasi organismo autonomo, consapevole della propria identità trasformativa. Se pensiamo qui a Ettore Colla, la sua scultura è leggibile da tutte le parti in maniera diversa, ma soprattutto non sta più sulla base, cosa che intanto rappresenta l'importanza del gesto di scendere dalla cattedra e mettersi su un altro livello, e poi rende l'oggetto autonomo nella sua specificità. Anche i *Costruttivi*, quindi, sono oggetti autonomi, organismi già definiti in proprio, quasi viventi, potendo muoversi in tutte le direzioni e assumere forme e aspetti diversi, in base al numero di elementi che li costituiscono ed in relazione allo spazio-luogo che li accoglie e determina. Le tante possibilità dell'aggregazione formale sono insite nell'unità del tutto, il Modulo. Concezione che riguarda la natura per cui ogni corpo sta nell'unità di base, nella possibilità delle cellule di svilupparsi secondo regole determinate dal codice genetico. Per questo seguo possibili regole, che dall'unità di base, danno sviluppo alle varianti di forma in ragione di serialità numeriche. Perché la natura ha le proprie ragioni di sviluppo formale e tutto ciò che può sembrare difforme, in risultanza di un terremoto ad estremo, è pur sempre determinato da forze in articolazione alla vitalità evolutiva della Terra.

Dal 1975 ho lavorato per un lungo periodo col numero definito di 55 moduli, rispondente alla somma dei numeri da 1 a 10, nella possibilità del contare con le mani. Numero 55 ancora risultante al decimo termine nella serie di Fibonacci.

**Quando comincia ad esporre i *Costruttivi Trasformabili?***

Una volta individuati questi principi, realizzo agli inizi del 1969 il primo *Costruttivo*, costituito da 4 moduli scalari in acciaio inox di 30 cm. Costruttivo che adesso fa parte delle collezioni della GAM di Torino, perché già nella collezione dell'editore Einaudi. In visita al mio studio con Paolo Fossati, carissimo amico che all'epoca scrisse molto di me, Giulio Einaudi vide il lavoro e lo volle. Lo teneva in redazione, disponibile a quotidiane trasformazioni. Quello fu il primo esempio. Subito dopo ho realizzato un Costruttivo con 16 moduli scalari in ferro, verniciato trasparente a fuoco, di 50 cm. e l'ho esposto in forma di *Parete* a Torino nella personale del 1969 alla Galleria Christian Stein. Era il primo nucleo del *Costruttivo 1/69,* poi portato a 150 moduli dichiarati, e presentato in diverse situazioni aggregative di ambiente, alla Biennale di Venezia nel 1970.

**Cosa l'ha spinta a trasportare i *Costruttivi Trasformabili* dal chiuso dei luoghi deputati alla spazialità urbana?**

Quanto al fatto di intervenire in contesti urbani voglio ricordare Giulio Carlo Argan, che sosteneva doveroso "educare a costruire la città nella scuola, a tutti i suoi livelli". L'Urbanistica rimane operatività distributiva delle 'isole' abitative delle Città, che sono poi elementi plastici, direi quasi sculture, che in insieme concorrono all'aprirsi della viabilità e delle piazze. Ma Urbanistica è creazione di spazi diretti alla vivibilità urbana, della vivibilità sociale, luogo dello svolgimento del politico, della *polis* in azione. Quindi l'intervento artistico in esterno, finalizzando a queste situazioni deve dare il senso della contemporaneità, in continuità attiva al procedere, senza stravolgere l'esistente. In effetti deve essere qualcosa di diverso dall'oggetto creato in studio e posto in esterno, senza relazione con l'ambiente. Anzi deve essere oggetto richiesto per stare all'aperto nell'ambito urbano, ed avere precise ragioni in riattivazione dei luoghi. Ed è inoltre necessario distinguere l'intervento temporaneo dalla stabilità permanente dell'oggetto.
A questo proposito ho sempre sostenuto che la scultura è la forma del luogo, anzi è il luogo stesso. Ragione che presuppone la responsabilità operativa dell'artista di fronte a un luogo. Immettersi in situazioni storiche, quali quelle di molte città italiane, che sono ben costituite e già accettate nella visibilità degli abitanti, è sempre processo impegnativo e delicato.
La mia scultura, non finalizzata alla fattualità stabile, perché "scultura trasformabile", interviene nel luogo come strumento operativo, per un determinato tempo, rendendo una

visione diversa al cittadino, che viene portato a chiedersi del perché, in aggiunta al fatto che l'oggetto, una volta rimosso, provoca lo scarto, in percezione del vuoto e nella rinnovata spazialità acquisita.
Pertanto, ho cominciato prima ad esporre temporalmente all'aperto e quindi a progettare stabilmente al fine del luogo, qui tornando alla questione dell'Urbanistica, a cui ho accennato, ed a quanto indica anche Louis Mumford, per cui "tutte le arti concorrono alla città". Nella convinzione che, per dare comunicazione piena del mio lavoro, era necessario portarlo in quel più ampio contesto. E poi c'era un'altra ragione, quella del 1968, nell'urgenza sentita e dimostrata di una maggiore partecipazione sociale. I *Costruttivi Trasformabili* nascono anche dalle ragioni del '68.

**Al carattere trasformativo e partecipativo dei *Costruttivi Trasformabili* si associa allora anche una volontà di contestazione?**

Più che di contestazione, si tratta di una vera e propria necessità partecipativa.
Quando ho esposto i *Costruttivi* alla Biennale di Venezia del 1970 – il *Costruttivo1/69* era costituito da 150 moduli, un altro da 36 e un altro ancora da 16 – la partecipazione era stata richiesta. Nelle mie mostre c'è sempre la partecipazione del pubblico, una volta che è stata compiuta l'azione distributiva degli elementi, che avviene secondo una certa logica, secondo un certo processo di crescita basato sulle serie numeriche.
Credo che l'artista debba prima di tutto offrire la propria proposta alle istituzioni pubbliche per far conoscere il proprio pensiero, in modo che queste possano rispondere, commissionando interventi di progetto da realizzare nel pubblico e potendo in collaborazione col pubblico. In questo senso ho partecipato ai processi rigenerativi di contesti urbani, del *Memoriale ai Caduti* in Marino Laziale, ad esempio, con gli architetti Benedetti e Miarelli nel 1967, a tutta la progettazione del *Complesso Corviale IACP di Roma* con l'architetto Mario Fiorentino nel 1974, e all'*Operazione Arcevia Comunità Esistenziale* con l'architetto Ico Parisi nel 1976. Quando ho proposto il progetto di una *Scultura Trasformabile* (*Costruttivo 2/74,* 36 moduli L in acciaio corten di 120 cm.), poi non realizzata, per il piazzale di Corviale, al centro del Complesso Residenziale per il quale ho anche realizzato il *Rilievo di Facciata,* ho indicato che i 36 moduli, che avrebbero composto il *Cubo* iniziale, potevano essere spostati dalla collettività dei cittadini, per determinare altre situazioni trasformative, oltre quelle di *Piattaforma* e *Parete,* da me previste in insieme a definizione della "*Situazione Corviale"*.

Per spostare gli elementi che compongono i *Costruttivi* deve esserci una ragione, anche se solo ludica, che è sempre un'operazione di conoscenza. Non si apprende anche giocando con i *"lego"*? Gli spostamenti possono essere persino minimi e alla forma si associa la questione dell'informe per cui anche un posizionamento casuale ha la sua dinamica di azione ed espressività.
Quelle di *Corviale* erano ovviamente azioni che dovevano essere fatte con la volontà decisionale degli abitanti. Se alla fine questo strumento plastico non fosse più servito, si sarebbe potuto posizionare in altro luogo o togliere del tutto.
Un meccanismo di questo tipo determina la vitalità dell'oggetto, che proprio per essere vitale può infine annullare il suo stesso vivere, come in fondo per la natura umana, al completamento dell'operare. Perché in effetti, una scultura dovrebbe rimanere stabile ed essere sempre la stessa? Cosa può rimanere di questo? Ecco perché Marco Meneguzzo, rifacendosi ad una mia dichiarazione, ha recentemente sostenuto che una tale scultura "non esiste", perché trasformandosi in qualcos'altro, non sarà più nella primitiva forma. Permanendo però l'oggetto come strumento di operatività in itinere. Si comunica quindi la creatività, attraverso un elemento plastico, che può essere posto nel contesto urbano, come costruzione di insieme alla città, in valore del vivere civile e democratico, oggetto di contributiva operatività.

**Un *Costruttivo Trasformabile* viene esposto per la prima volta all'aperto nel 1972 in occasione della personale milanese nel largo antistante la Libreria Einaudi?**

Si, ma più che una personale era un intervento organizzato nell'ambito della manifestazione *Una scultura nella strada*. Nella stessa piazza avevano già esposto Alexander Calder ed Arnaldo Pomodoro. Avevo realizzato appositamente il *Costruttivo 1/71 B*, lo stesso presentato a Volterra l'anno successivo. L'avevo chiamato *1/71 B* per differenziarlo dal *Costruttivo 1/71*, composto da moduli a L in ferro delle dimensioni 50x50x150 cm. ed esposto alla XI Biennale di San Paolo in Brasile, dove vinsi il *Premio Internazionale per la Scultura*. Per il *Costruttivo 1/71 B* avevo prodotto moduli a L in acciaio inox di 65x65x195 cm. ed avevo previsto *6 Trasformazioni* che ho svolto nell'arco di 2 mesi, in base ai 6 disegni esposti nella vetrina della Libreria. L'acciaio non era ancora molato, per cui *incamerava* in riflessione l'ambiente circostante. Subito dopo partecipai alla Quadriennale di Roma, con *3 Azioni* compiute a fronte della facciata, sulla scalinata del Palazzo delle Esposizioni. Qui le superfici dell'acciaio, ora molate e non più

specchianti, ne accentuavano la percezione di peso e di volumetria. Fu quindi, esposto a Volterra. Ogni mio costruttivo ha una sua storia.

**Come riporta il suo testo sul catalogo definitivo di *Volterra 73*, per il *Costruttivo 1/71 B* era stata prevista una trasformazione in quattro tempi, ma si fornisce una documentazione fotografica di soli due tempi. Quante e quali trasformazioni furono effettivamente realizzate?**

In effetti con i 24 moduli che costituivano l'opera furono realizzati solo i due tempi che vediamo in catalogo. Il *Costruttivo* fu disposto in forma di *Cumulo* al centro della Piazza ed in parallelo alla facciata del Duomo a formare una *Parete orizzontale*. Non fu realizzata la struttura a *Piattaforma* al centro della Piazza né la *Parete verticale* di attacco al Battistero, perché su quest'ultimo operò Shu Takahashi. Come già detto, il *Costruttivo* non più specchiante, rendeva questi spazi in più diretta percezione ambientale. Esponevo anche i disegni-progetto delle trasformazioni previste, disegni poi rifatti, in dispersione dei primi, e quindi esposti e donati alla Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra, all'occasione della riedizione *Volterra 73.15* nel 2015. Nell'edizione del 1973 avevo anche esposto dei modellini in legno a disposizione trasformativa dei visitatori e della cui destinazione non ho più avuto conoscenza. L'effettiva realizzazione era quindi solo l'ultimo passo di un processo ideativo. Se in passato tutte le arti avevano la loro base nel disegno, di cui non si poteva fare a meno, oggi bisogna avere una visione progettuale. Si deve partire dal progetto e valutarne l'operatività, la fattibilità. Questo perché per intervenire nella città è necessario rispondere alle regole della costruttività urbana. Giulio Carlo Argan, che torno a citare, sosteneva che "fa Urbanistica lo scultore, fa Urbanistica il pittore e persino colui che compone una pagina tipografica". Ed è logico infatti che un'immagine per stare nella pagina in relazione al possibile scritto, deve corrispondere a una visione di insieme, in equilibrio comunicativo. Ci sono regole da rispettare anche in questo caso.

**A proposito di progetto. Il catalogo di *Gubbio '76* presenta due progetti di intervento, rimasero tali o i *Costruttivi* furono posti in essere?**

Per Gubbio erano richieste solo delle proposte progettuali, non realizzative. Presentai un collage con foto, in definizione dei due progetti. Il primo prevedeva la disposizione di 55 moduli scalari, disposti a *Cumulo* davanti al Palazzo dei Consoli per formare il *Costruttivo*

*Gubbio 76/1*, il secondo per il *Costruttivo Gubbio 76/*2, sulla stessa Piazza della Signoria, costituito da 1024 moduli piani, disposti a pavimentazione della stessa. Se il numero 55 derivava dalla somma dei numeri da 1 a 10, il numero 1024 è risultato del raddoppio in serie degli stessi numeri da 1 a 10.
A Gubbio, con *il Costruttivo1/71B,* insieme *al Costruttivo1/70*, avevo operativamente esposto nel 1973, e ricordo i ragazzi del posto, rimuovere i pesanti moduli disposti per l'intervento sulla Piazza, componendoli in diversa costruttività, con non poca fatica e ardimento. Restano foto a testimoniare l'eccezionalità di azione che oggi non sarebbe più possibile date le norme di sicurezza intervenute.

**Le andrebbe di raccontarmi di un progetto urbano nella dimensione stabile e in stretto contatto con la storia del luogo che le sta particolarmente a cuore?**

Posso parlarle del progetto per la Riassetto Urbano della Piazza Fontana a Taranto, incarico in committenza che nel 1983 mi fu affidato dal Comune nell'ambito dell'attività di rigenerazione del tessuto storico della Città Vecchia. In questo caso la scultura si determinò come mezzo, non voglio usare la parola architettura, che è molto estensiva, ma mi occupai dell'impianto di transitabilità che investe l'insieme, la piattaforma in pietra, la viabilità circostante, le nuove vasche della fontana, l'articolare funzionale del tutto, facendo ricerca sulle fontane, e cinquecentesca e dell'ottocento, ambedue a suo tempo rimosse. È una lunga storia, durata circa dieci anni. Anche storia di movimenti culturali relazionati alla conservazione al recupero della Città Vecchia, che coinvolsero sia Giulio Carlo Argan che Cesare Brandi. In questi casi l'artista deve essere coerente con se stesso, recuperando con certezza il materiale preesistente, affrontando immaginificamente la totalità del progetto, nella contemporaneità. Con particolare attenzione ai dettagli, qui in integrazione delle parti in recupero delle precedenti fontane con i moduli della nuova scultura, che si muove in lunghezza nelle nuove vasche, sul percorso dell'antico acquedotto. Rileggendo quindi i segni della storia, rideterminati in nuova complessità di figura.

**Per tornare, infine, al decennio in esame, che ricordo conserva dell'ambiente artistico romano degli anni Sessanta e Settanta?**

Ricordo l'attività svolta dalla Galleria L'Attico negli anni Sessanta, con gli artisti che poi approderanno all'Arte povera, certo in diversa visione dal razionale che noi come membri del Gruppo Uno conducevamo, tornandomi ancora in mente il guardarsi a vista a Piazza del Popolo fra chi si sedeva da Rosati e chi al Canova. Noi evitavamo entrambi i punti di ritrovo perché non volevamo entrare nel merito di certe situazioni e con Frascà frequentavamo Piazza Navona, vicina al nostro studio di Piazza Madama, di fronte al Senato. Ricordo poi il termine "operatore estetico", che per un certo momento ci fu attribuito, o proprio noi lo coniammo, nel tentativo di definire il nostro lavoro oggettuale oltre la pittura e la scultura. Termine che non durò molto e fu la stessa critica a chiamarci *scultori* col ritorno di interesse alla *nuova pittura*.
Per quanto riguarda gli anni Settanta, come non ricordare l'azione avanguardista della Galleria Primo Piano di Maria Colao. Ha preannunciato artisti internazionali, soprattutto minimalisti, che qui a Roma, in Italia, non erano tanto presenti. Li ho conosciuti quasi tutti i minimalisti, a Roma come a New York. Conclusa l'attività del Gruppo Uno, il mio lavoro nella tridimensionalità può essere stato anche minimale, nel suo aspetto formale. Lavoro che ho tradotto nella città, come abbiamo visto, e possiamo aggiungere che le azioni nella città sono espresse in forma varia a seconda dei diversi artisti. Per quanto riguarda quindi la scultura e per quanto mi riguarda, può alla fine definirsi tale questa operatività?

**Perché no**

Sì, ma quando la scultura non esiste più e ne rimane solo il pensiero, oppure la sola azione che è stata svolta, come la chiamiamo? La poniamo distinta in una parte che sia del concetto e in una che sia dell'oggetto? Oppure mettiamo insieme queste componenti che ne fanno parte, in quella sola visione progettuale dell'artista che vive la dimensione temporale dell'esistente?

# DOCUMENTI

**Documento n. 1**: Comunicato dell'Ufficio pubbliche relazioni dell'Italsider, 21 giugno 1962, Archivio della Biblioteca Giovanni Carandente, busta "Italsider".

**Documento n. 2**: Dattiloscritto di Luciano Caramel a Lino Gelpi, 24 giugno 1969, Archivio Municipale di Como, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969.

**Documento n. 3**: Lettera dattiloscritta di Armando Caruso a Lino Gelpi, 23 settembre 1969, Archivio Municipale di Como, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969.

**Documento n. 4**: Telegramma di Giovanni Bulgheroni a Lino Gelpi, 4 ottobre 1969, Archivio Municipale di Como, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969.

**Documento n. 5**: Lettera dattiloscritta di Massimo Bogianckino a Mario Vaccaro, 5 giugno 1968, Sezione di Archivio di Stato di Spoleto, *Azienda di promozione turistica di Spoleto, Carteggio ammnistrativo,* busta 110, posizione T/L, fascicolo 1, 1968.

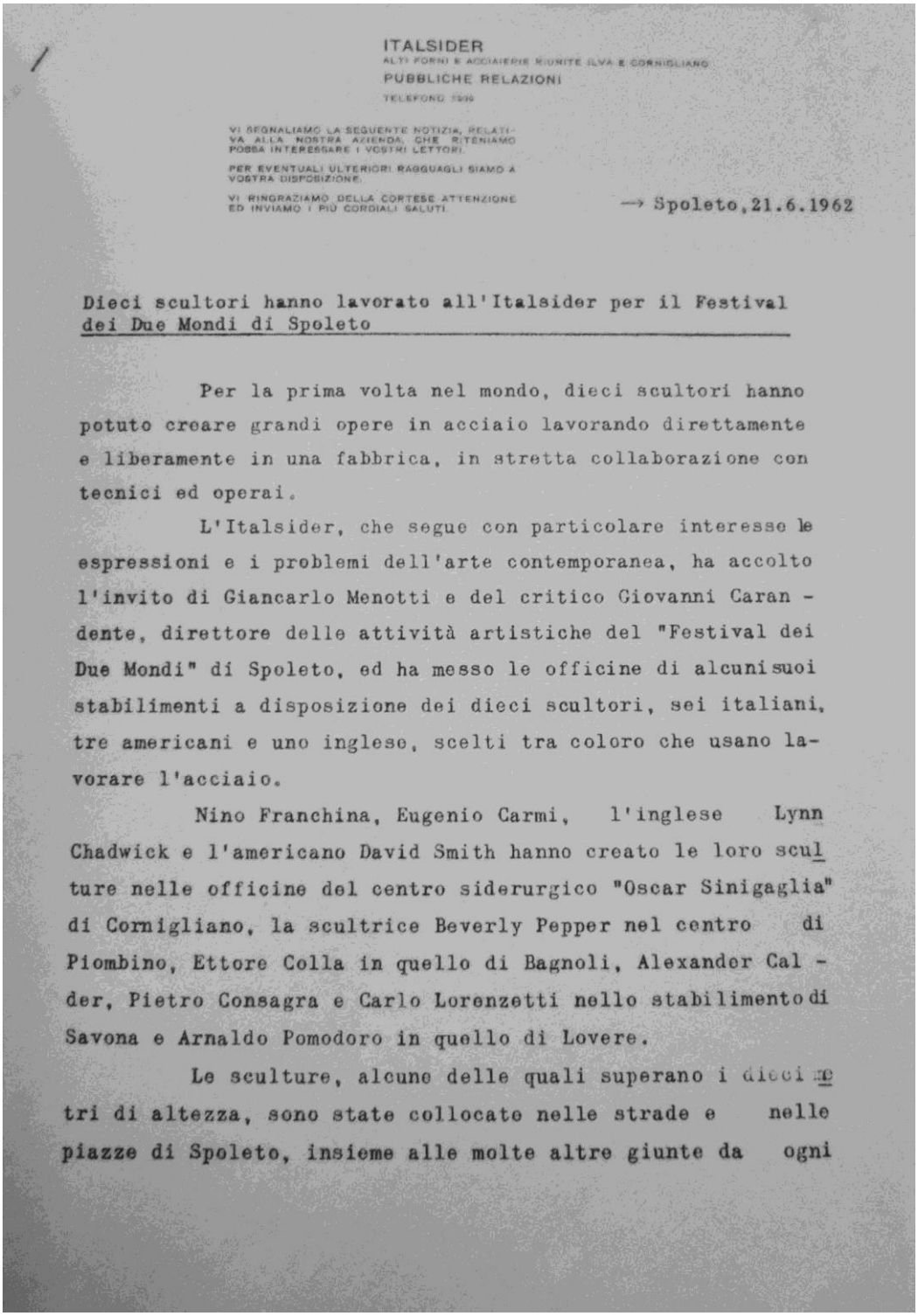
**Documento n. 6**: Comunicato n. 1 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 24 settembre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

**Documento n. 7**: Comunicato n. 2 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 26 settembre 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

**Documento n. 8**: Dattiloscritto di apertura del convegno *Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio,* Zafferana Etnea, 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

**Documento n. 9**: Lettera manoscritta di Lanfranco Baldi ad Alfio Coco, 1970, Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

**Documento n. 1**: Comunicato dell'Ufficio pubbliche relazioni dell'Italsider, 21 giugno 1962.



ITALSIDER
ALTI FORNI E ACCIAIERIE RIUNITE ILVA E CORNIGLIANO
PUBBLICHE RELAZIONI
TELEFONO 1939

VI SEGNALIAMO LA SEGUENTE NOTIZIA, RELATIVA ALLA NOSTRA AZIENDA, CHE RITENIAMO POSSA INTERESSARE I VOSTRI LETTORI.

PER EVENTUALI ULTERIORI RAGGUAGLI SIAMO A VOSTRA DISPOSIZIONE.

VI RINGRAZIAMO DELLA CORTESE ATTENZIONE ED INVIAMO I PIÙ CORDIALI SALUTI.

→ Spoleto, 21.6.1962

**Dieci scultori hanno lavorato all'Italsider per il Festival dei Due Mondi di Spoleto**

Per la prima volta nel mondo, dieci scultori hanno potuto creare grandi opere in acciaio lavorando direttamente e liberamente in una fabbrica, in stretta collaborazione con tecnici ed operai.

L'Italsider, che segue con particolare interesse le espressioni e i problemi dell'arte contemporanea, ha accolto l'invito di Giancarlo Menotti e del critico Giovanni Carandente, direttore delle attività artistiche del "Festival dei Due Mondi" di Spoleto, ed ha messo le officine di alcuni suoi stabilimenti a disposizione dei dieci scultori, sei italiani, tre americani e uno inglese, scelti tra coloro che usano lavorare l'acciaio.

Nino Franchina, Eugenio Carmi, l'inglese Lynn Chadwick e l'americano David Smith hanno creato le loro sculture nelle officine del centro siderurgico "Oscar Sinigaglia" di Cornigliano, la scultrice Beverly Pepper nel centro di Piombino, Ettore Colla in quello di Bagnoli, Alexander Calder, Pietro Consagra e Carlo Lorenzetti nello stabilimento di Savona e Arnaldo Pomodoro in quello di Lovere.

Le sculture, alcune delle quali superano i dieci metri di altezza, sono state collocate nelle strade e nelle piazze di Spoleto, insieme alle molte altre giunte da ogni

parte del mondo, e che compongono l'originale mostra all'aperto "Sculture nella citta", la prima che si sia tentata in un tracciato urbanistico antico.

L'integrazione tra architettura medievale e scultura moderna, pone l'accento soprattutto sul contrasto di civiltà così lontane e tuttavia, per molti versi, consimili.

Come si è detto, le sculture create negli stabilimenti Italsider, sono state realizzate con la collaborazione dei più esperti operai, dando vita in tal modo ad un interessante scambio di esperienze tra mondo dell'arte e mondo dell'industria.

**Documento n. 2**: Dattiloscritto di Luciano Caramel a Lino Gelpi, 24 giugno 1969.

24-6-1969

Promemoria

Oggetto: Manifestazione artistica 'IL TEMPO NELL' IMMAGINE'.

Come precisazione di quanto scritto nel precedente promemoria, si fa presente che il fatto d'essere realizzata non in gallerie o musei (la parte prevista alla Galleria La Colonna è solo un' appendice, a cura e spese della galleria), ma nelle vie e nelle piazze della città è uno degli aspetti fondamentali della progettata manifestazione 'IL TEMPO NELL'IMMAGINE'. Senza voler scendere in polemica con altre forme d'arte, si intende infatti mettere l'accento su alcune attuali esperienze, ormai fiorenti ovunque, di inserimento del fatto artistico in una dimensione più larga di quella tradizionale. Queste esperienze hanno dapprima portato pittori e scultori a creare degli interi ambienti in sale appositamente scelte - non perciò ad esporre dei dipinti o delle sculture in una sala, ma a creare delle opere-ambiente, che invadono e tradformano tutto lo spazio (si vedano, ad esempio, le opere-ambiente realizzate per la mostra LO SPAZIO DELL' IMMAGINE, di cui si acclude il catalogo) - e quindi a tentare un rapporto con spazi maggiori e non astratti dalla vita quotidiana della comunità. Si è così cercato di portare l'attività artistica in una situazione nuova, che non solo ha permesso risultati inediti, offerti appunto anche dalle nuove dimensioni, ma ha rivelato all'artista la possibilità di collaborare utilmente e non esternamente con architetti, urbanisti, sociologi.

E' questa la base sulla quale opereranno gli artisti invitati.

MUNARI, come già detto, proietterà sulle facciate delle case di Piazza San Fedele ( o di altra piazza), delle immagini colorate, portando così la sua ricerca in uno spazio particolare.

La DADAMAINO (con la quale sono stati presi recenti accordi) ha in programma di immergere nel lago degli elementi dinamici colorati (con colori fluorescenti) ed illuminati.

VARISCO pensa di porre degli oggetti luminosi rotanti sotto il portico del Broletto.

MAROTTA, CEROLI ( ai quali dovrebbero aggiungersi BAI e CAVALIERE) creeranno appositamente per qualche via o piazza dei lavori, che non saranno quindi esposti nella piazza, come avviene di solito, ma costituiranno il tentativo di un vero inserimento (non a posteriori!) dell' opera d'arte nel contesto urbano.

GIANNI COLOMBO, DE VECCHI, BORIANI ( ai quali quasi certamente si aggiungerà MARI) contano addirittura, in occasione della manifesta-

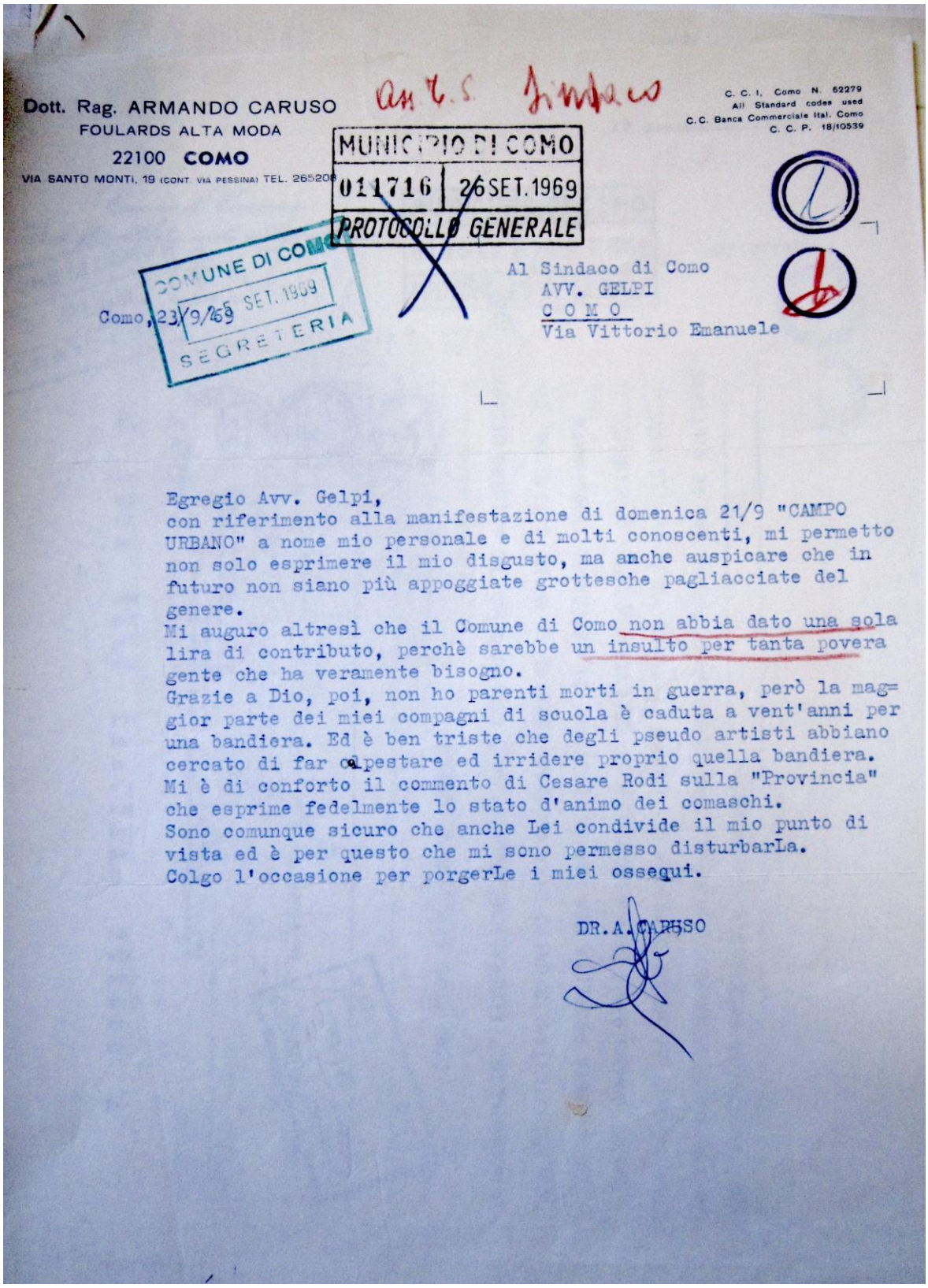
zione, di avanzare delle proposte di intervento estetico-urbanistico (probabilmente attuato con la dislocazione in vari luoghi di fonti luminose) per potenziare la situazione ambientale della città. Allo scopo essi stanno da tempo studiando soluzioni a diretto contatto con la realtà urbanistica.

Pure allo studio sono le opere-ambiente di MARZOT, al quale si aggiungeranno TRINI, BONFA', SIMONETTI, FABRO, MERZ, che stanno lavorando con lui in comune. Essi pensano di operare con proposte quanto mai semplici, essenziali, ancora non bene messe a fuoco.

Da quanto fino a qui detto, si comprenderà facilmente come sia impossibile presentare un piano preciso della manifestazione, come invece avviene solitamente ( e appunto per questo il catalogo sarà pubblicato solo dopo la fine della manifestazione). Certo gradualmente si potranno fornire dati sempre più dettagliati, mano a mano che il lavori di studio procedono ( e prima dell' inizio della manifestazione si potrà sottoporre tutto all'approvazione della Amministrazione comunale ). Ma per far procedere i lavori è <u>assolutamente necessario</u> avere dei fondi, senza dei quali gli artisti invitati (tutti di grande nome e valore) non possono far nulla. Essi prestano la loro attività gratuitamente, ma almeno le spese vanno rifuse ( e spesso anticipate). Naturalmente, inoltre, il rilievo di quanto essi faranno è anche proporzionale ai fondi a disposizione. Per questo si spera che l'Amministrazione intervenga attivamente con un contributo (che ci si augura sia superiore al 1.000.000), che permetta di continuare la preparazione. Senza questo contributo tutto sarebbe pregiudicato.

Mentre ci si impegna a fornire non appena possibile le suindicate precisazioni, si desidera sottolineare di nuovo l'importanza, anche sociale, della manifestazione, che porta l'attività artistica a diretto contatto della cittadinanza (che viene così coinvolta in una esperienza di valore culturale) e che avanza proposte per un'arte non evasiva e veramente all'altezza delle nuove dimensioni del mondo d'oggi ( e per questo si pensa di mutare il titolo dell' iniziativa in : NUOVE DIMENSIONI PER L'ARTE D'OGGI).

**Documento n. 3**: Lettera dattiloscritta di Armando Caruso a Lino Gelpi, 23 settembre 1969.



Dott. Rag. ARMANDO CARUSO
FOULARDS ALTA MODA
22100 COMO
VIA SANTO MONTI, 19 (CONT. VIA PESSINA) TEL. 265208

C. C. I. Como N. 52279
All Standard codes used
C.C. Banca Commerciale Ital. Como
C. C. P. 18/10539

MUNICIPIO DI COMO
011716 | 26 SET. 1969
PROTOCOLLO GENERALE

COMUNE DI COMO
25 SET. 1969
SEGRETERIA

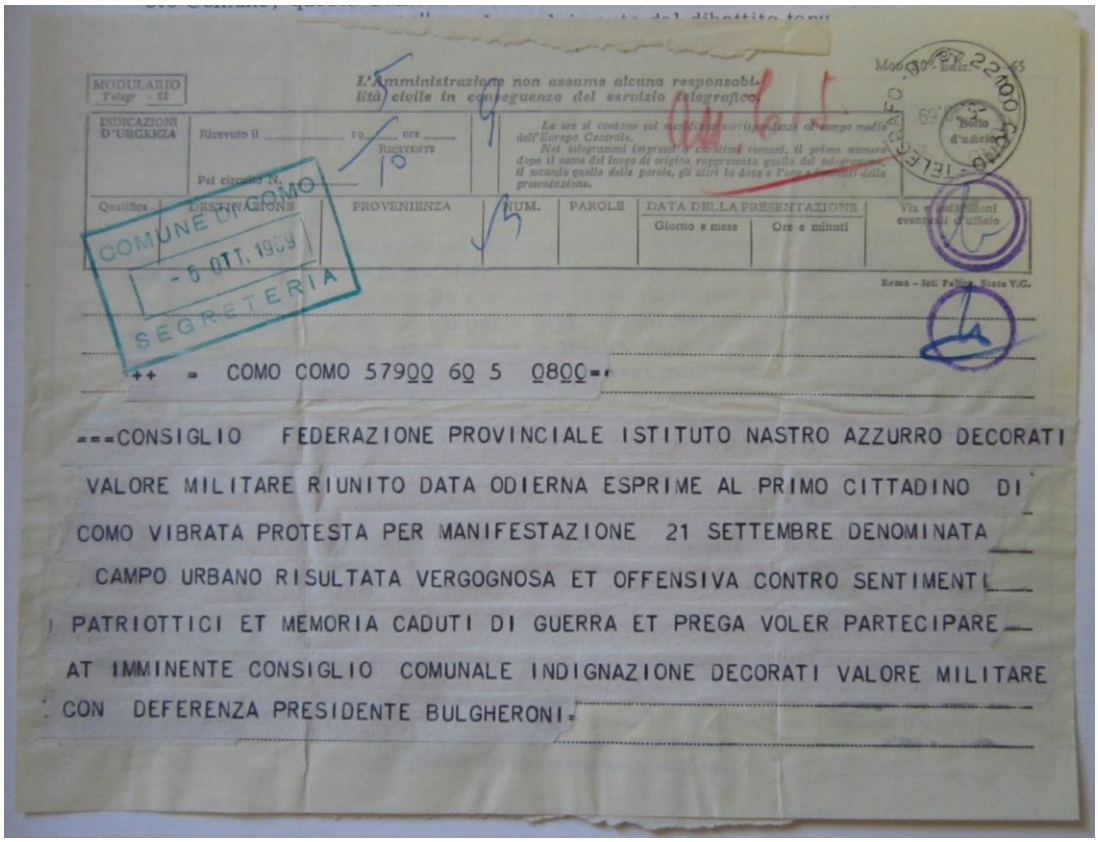
Como, 23/9/69

Al Sindaco di Como
AVV. GELPI
C O M O
Via Vittorio Emanuele

Egregio Avv. Gelpi,
con riferimento alla manifestazione di domenica 21/9 "CAMPO URBANO" a nome mio personale e di molti conoscenti, mi permetto non solo esprimere il mio disgusto, ma anche auspicare che in futuro non siano più appoggiate grottesche pagliacciate del genere.
Mi auguro altresì che il Comune di Como non abbia dato una sola lira di contributo, perchè sarebbe un insulto per tanta povera gente che ha veramente bisogno.
Grazie a Dio, poi, non ho parenti morti in guerra, però la mag= gior parte dei miei compagni di scuola è caduta a vent'anni per una bandiera. Ed è ben triste che degli pseudo artisti abbiano cercato di far calpestare ed irridere proprio quella bandiera.
Mi è di conforto il commento di Cesare Rodi sulla "Provincia" che esprime fedelmente lo stato d'animo dei comaschi.
Sono comunque sicuro che anche Lei condivide il mio punto di vista ed è per questo che mi sono permesso disturbarLa.
Colgo l'occasione per porgerLe i miei ossequi.

DR. A. CARUSO

**Documento n. 4**: Telegramma di Giovanni Bulgheroni a Lino Gelpi, 4 ottobre 1969.



MODULARIO Telegr. - 61

L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico.

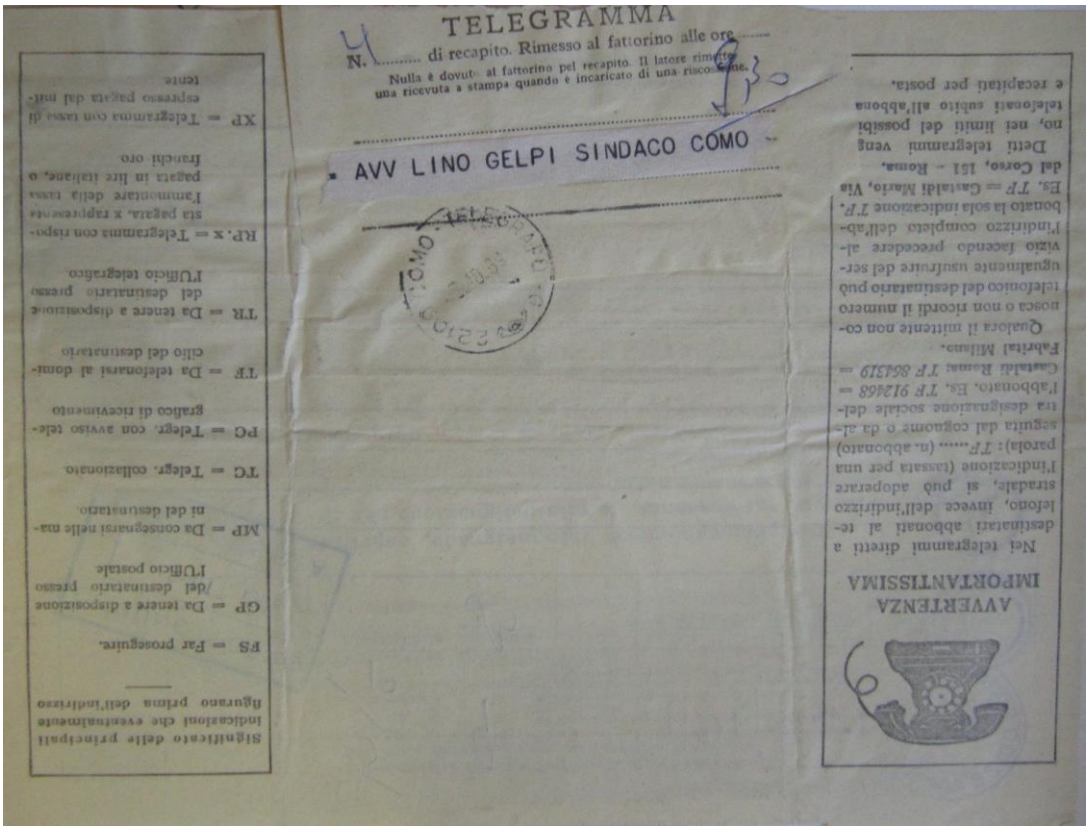
INDICAZIONI D'URGENZA | Ricevuto il ... ore ... | RICEVENTE

Qualifica | DESTINAZIONE | PROVENIENZA | NUM. | PAROLE | DATA DELLA PRESENTAZIONE: Giorno e mese, Ore e minuti | Via e istruzioni eventuali d'ufficio

COMUNE DI COMO - 5 OTT. 1969 SEGRETERIA

++ = COMO COMO 57900 60 5 0800=

---CONSIGLIO FEDERAZIONE PROVINCIALE ISTITUTO NASTRO AZZURRO DECORATI VALORE MILITARE RIUNITO DATA ODIERNA ESPRIME AL PRIMO CITTADINO DI COMO VIBRATA PROTESTA PER MANIFESTAZIONE 21 SETTEMBRE DENOMINATA CAMPO URBANO RISULTATA VERGOGNOSA ET OFFENSIVA CONTRO SENTIMENTI PATRIOTTICI ET MEMORIA CADUTI DI GUERRA ET PREGA VOLER PARTECIPARE AT IMMINENTE CONSIGLIO COMUNALE INDIGNAZIONE DECORATI VALORE MILITARE CON DEFERENZA PRESIDENTE BULGHERONI.



TELEGRAMMA

N. ..... di recapito. Rimesso al fattorino alle ore .....

Nulla è dovuto al fattorino pel recapito. Il latore rimetta una ricevuta a stampa quando è incaricato di una riscossione.

AVV LINO GELPI SINDACO COMO

AVVERTENZA IMPORTANTISSIMA

Nei telegrammi diretti a destinatari abbonati al telefono, invece dell'indirizzo stradale, si può adoperare l'indicazione (tassata per una parola): *TF*..... (n. abbonato) seguita dal cognome o da altra designazione sociale dell'abbonato. Es. *TF 91468* = Castaldi Renato *TF 863319* = Fabbrini Milano.

Qualora il mittente non conosca o non ricordi il numero telefonico del destinatario può ugualmente usufruire del servizio facendo precedere all'indirizzo completo dell'abbonato la sola indicazione *TF*. Es. *TF* = Castaldi Mario, Via del Corso, 151 - Roma.

Detti telegrammi vengono, nei limiti del possibile telefonati subito all'abbonato e recapitati per posta.

Significato delle principali indicazioni che eventualmente figurano prima dell'indirizzo

PS = Far proseguire.

GP = Da tenere a disposizione del destinatario presso l'Ufficio postale

MP = Da consegnarsi nelle mani del destinatario.

TC = Telegr. collazionato

PC = Telegr. con avviso telegrafico di ricevimento

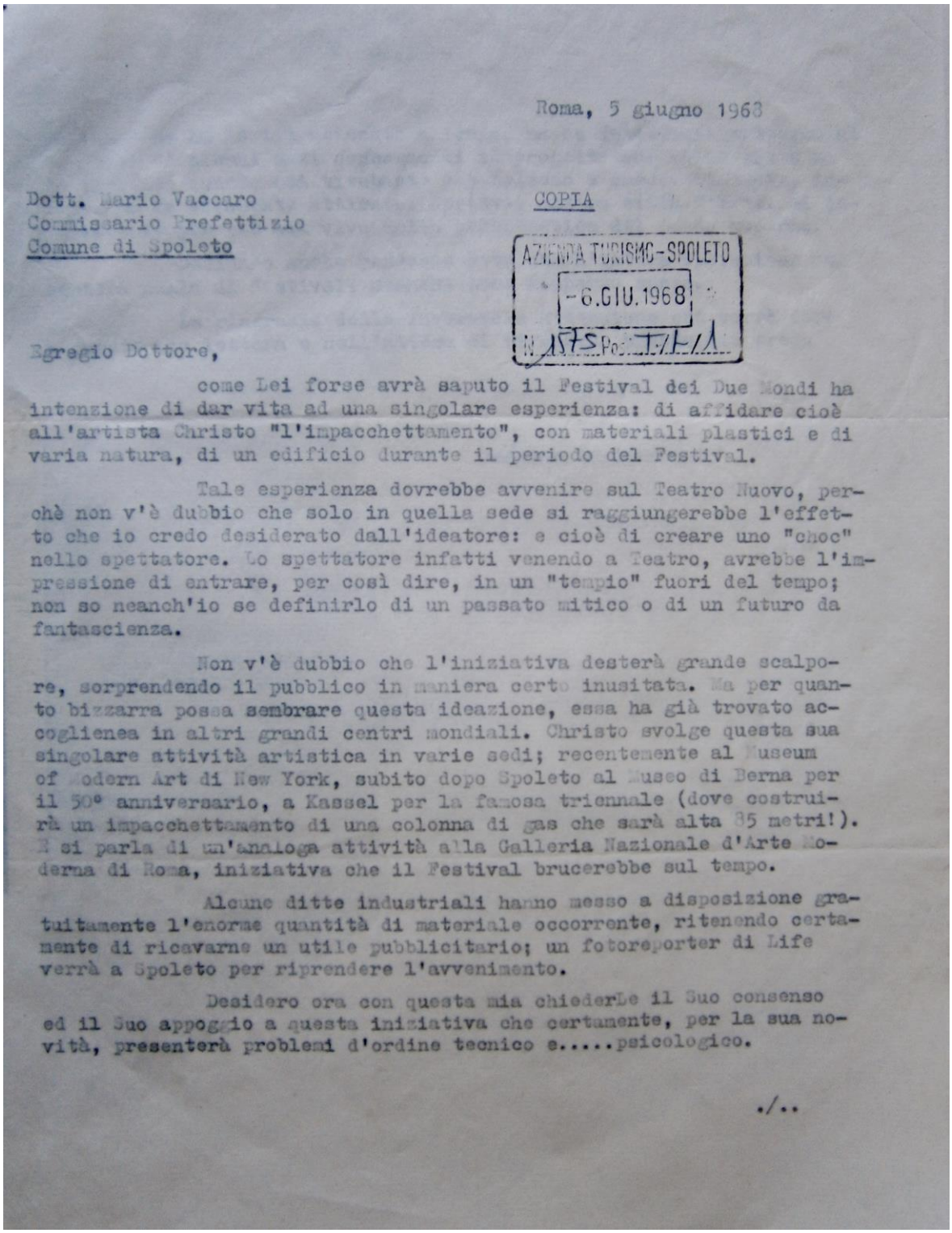
TF = Da telefonarsi al domicilio del destinatario

TR = Da tenere a disposizione del destinatario presso l'Ufficio telegrafico.

RP. x = Telegramma con risposta pagata, x rappresenta l'ammontare della tassa pagata in lire italiane, o franchi oro

XP = Telegramma con tasse di espresso pagata dal mittente

**Documento n. 5**: Lettera dattiloscritta di Massimo Bogianckino a Mario Vaccaro, 5 giugno 1968.



Roma, 5 giugno 1968

Dott. Mario Vaccaro
Commissario Prefettizio
Comune di Spoleto

COPIA

AZIENDA TURISMO-SPOLETO
-6.GIU.1968
N. 1575 Pos. I/1/1

Egregio Dottore,

come Lei forse avrà saputo il Festival dei Due Mondi ha intenzione di dar vita ad una singolare esperienza: di affidare cioè all'artista Christo "l'impacchettamento", con materiali plastici e di varia natura, di un edificio durante il periodo del Festival.

Tale esperienza dovrebbe avvenire sul Teatro Nuovo, perchè non v'è dubbio che solo in quella sede si raggiungerebbe l'effetto che io credo desiderato dall'ideatore: e cioè di creare uno "choc" nello spettatore. Lo spettatore infatti venendo a Teatro, avrebbe l'impressione di entrare, per così dire, in un "tempio" fuori del tempo; non so neanch'io se definirlo di un passato mitico o di un futuro da fantascienza.

Non v'è dubbio che l'iniziativa desterà grande scalpore, sorprendendo il pubblico in maniera certo inusitata. Ma per quanto bizzarra possa sembrare questa ideazione, essa ha già trovato accoglienea in altri grandi centri mondiali. Christo svolge questa sua singolare attività artistica in varie sedi; recentemente al Museum of Modern Art di New York, subito dopo Spoleto al Museo di Berna per il 50° anniversario, a Kassel per la famosa triennale (dove costruirà un impacchettamento di una colonna di gas che sarà alta 35 metri!). E si parla di un'analoga attività alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, iniziativa che il Festival brucerebbe sul tempo.

Alcune ditte industriali hanno messo a disposizione gratuitamente l'enorme quantità di materiale occorrente, ritenendo certamente di ricavarne un utile pubblicitario; un fotoreporter di Life verrà a Spoleto per riprendere l'avvenimento.

Desidero ora con questa mia chiederLe il Suo consenso ed il Suo appoggio a questa iniziativa che certamente, per la sua novità, presenterà problemi d'ordine tecnico e.....psicologico.

./..

Mi scusi se La ho intrattenuto a lungo, ma ho desiderato metterLa al corrente di alcuni dati concernenti il progetto che sulle prime mi ha lasciato quanto mai titubante e perplesso e successivamente, invece, mi ha vivamente attirato: Spoleto, antica città d'arte, si inserisce sempre più nel vivo della problematica del mondo moderno.

Desidero anche renderLe noto che l'intera operazione non costerà nulla al Festival, neanche come rimborso spese.

La ringrazio della favorevole attenzione che vorrà dare a questa mia lettera e nell'attesa di rivederLa presto, mi creda

Massimo Bogianckino

CC: ing. Luigi Antonini
geom. Loreto Luchetti
ing. Oscar Rosini

MB/gt

**Documento n. 6**: Comunicato n. 1 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 24 settembre 1970.

COMUNICATO N. I 24/9

I centoventuno componenti della giuria popolare del convegno-premio "Brancati Zafferana" giunto alla sua quarta edizione, sono al lavoro per la scelta dell'opera da premiare. Com'é noto in base alle decisioni maturate lo scorso anno, i nomi dei giurati popolari sono stati estratti a sorte dagli schedari anagrafici del Comune. E' la prima volta che ciò accade nella storia dei premi letterari. La selezione dei libri avviene tra i titoli presentati dalla giuria tecnica presieduta quest'anno da Pier Paolo Pasolini e composta da Vincenzo Consolo, Antonio Corsaro, Ennio lauricella, Dacia Maraini, Ugo Martegani, Alberto Moravia, Vanni Ronsisvalle, Enzo Siciliano, Jole Tognelli.

I libri presentati dalla giuria tecnica sono i seguenti:

Recitazione della controversia liparitana di Leonardo Sciscia (Einaudi)-

Il limone lunare di Danilo Dolci (Laterza)

Rime di viaggio per la terra dipinta di Alfonso Gatto (Mondadori)

Il crematorio di Vienna di Goffredo Parise (Feltrinelli)

L'innocenza di Dario Bellezza ( De Donato)

Lettere di Don Milani, Parroco di Barbiana (Mondadori)

La meccanica di C.E. Gadda (Garzanti)

L'isola perduta di Giuseppe Longo (Mursia)

Caffé Greco di G. Noventa (Vallecchi)

La festa dei poveri di Annabella Rossi (Laterza)

Tutte le categorie sociali del paese etneo sono rappresentate tra i 121 giurati popolari del "Brancati-Zafferana": contadini, studenti, operai, artigiani, commercianti, piccoli proprietari terrieri, professionisti, casalinghe, pensionati. A conclusione dei dibattiti tuttora in corso i giurati popolari sceglieranno appunto l'opera vincente nella rosa dei titoli sopra elencati. La giuria tecnica proponente non vota.

Continuano intanto ad affluire le adesioni al convegno che questo anno ha per tema "Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio".

**Documento n. 7**: Comunicato n. 2 del Premio Brancati, Zafferana Etnea, 26 settembre 1970.

COMUNICATO N.2 26 settembre 70

Artisti, architetti, urbanisti, scrittori, sociologi, giungono da tutta Italia a Zafferana Etnea per il convegno sul tema "Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio" che inizia domani nell'ambito della quarta edizione del convegno-premio letterario "Brancati-Zafferana".

Com'é noto la manifestazione si attua su un duplice registro: da una parte appunto il premio letterario, dall'altre un convegno ad esso strettamente connesso.

La grossa novità del premio consiste nella formula veramente rivoluzionaria cui si é deciso di ricorrere dopo tre anni di lavoro e di discussione: i dieci componenti la giuria tecnica (Pier Paolo Pasolini presidente, Alberto Moravia, Ugo Martegani, Vanni Ronsisvalle, Jole Tognelli, Vincenzo Consolo, Antonio Corsaro, Dacia Maraini, Ennio Lauricella, Enzo Siciliano) hanno segnalato altrettante opere che sono state date in lettura ad una giuria popolare composta di 121 cittadini di Zafferana scelti con un sorteggio basato sugli schedari anagrafici del Comune.

Sarà il voto di questa giuria a decidere quale opera avrà i due milioni del "Brancati - Zafferana "1970.

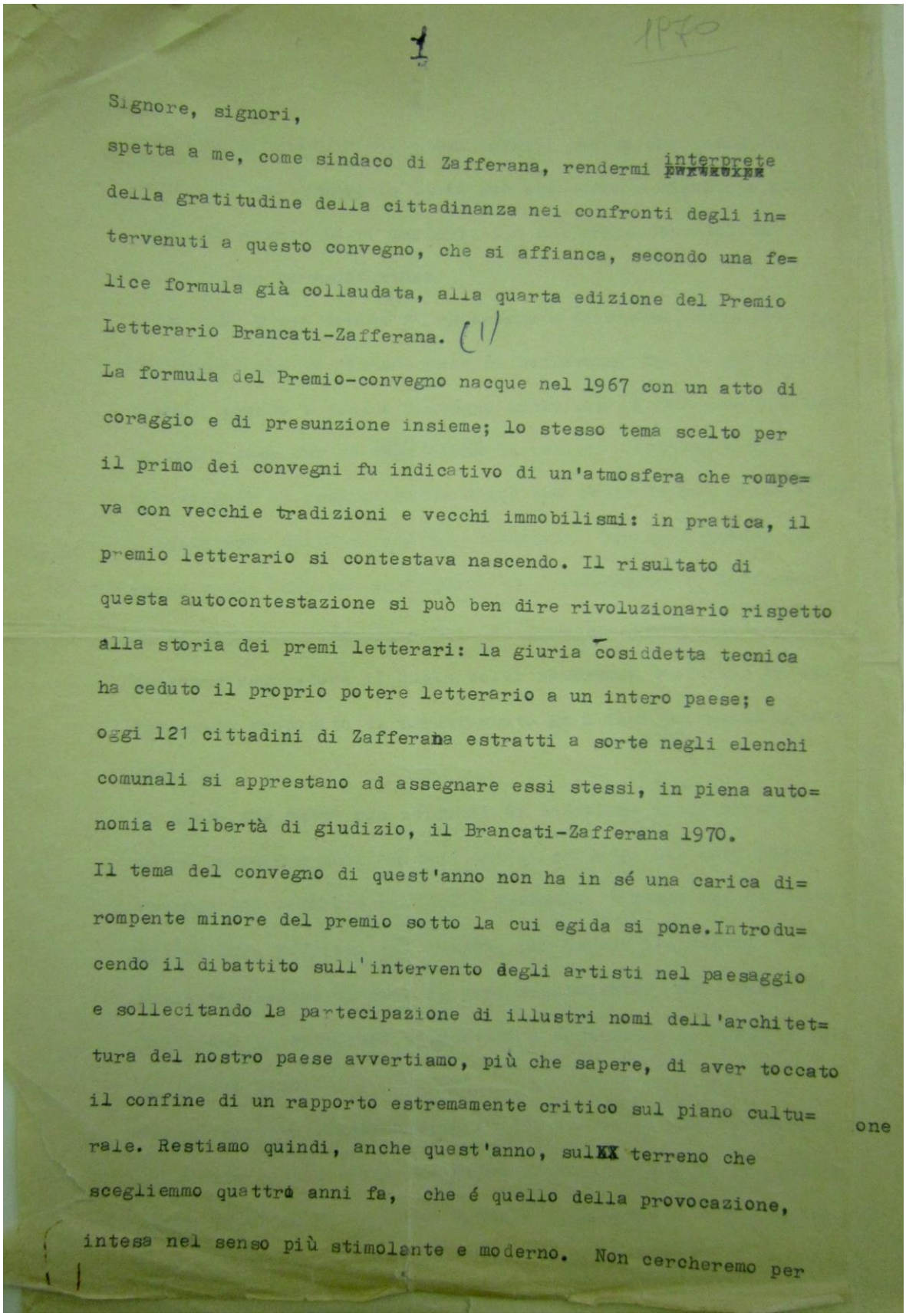
Al convegno che affianca il premio si svilupperanno liberamente quattro giorni di dibattiti centrati sulla trasformazione e l'intepretazione dell'ambiente urbano e del paesaggio di Zafferana, con oggetto costruiti e allestimenti provvisori o definitivi, si che si propongano a livello di idea o di progetto di massima (relativamente agli urbanisti, architetti ecc.) sia che si presentino come atti operativi (artisti) mediante l'impiego di materiali che vengono forniti dall'organizzazione.

Fra coloro che hanno già assicurato la partecipazione sono Paolo Portoghesi, Antonio Donat-Cattin , Loris Rossi, Alviani, Olzanska, Laravinca Masini, Sacripanti, Apollonio, Lunardi, Niero, Campesan.

L'elemento nuovo che caratterizza questo Convegno é la presenza di operatori agenti nell'ambito di settori diversi e rivelatisi necessariamente complementari.

Da ciò la necessità che il convegno metterà in luce di un lavoro interdisciplinare capace di coordinare gli interessi e gli scopi che i singoli operatori rappresentano.

**Documento n. 8**: Dattiloscritto di apertura del convegno *Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.



1

1970

Signore, signori,

spetta a me, come sindaco di Zafferana, rendermi interprete della gratitudine della cittadinanza nei confronti degli intervenuti a questo convegno, che si affianca, secondo una felice formula già collaudata, alla quarta edizione del Premio Letterario Brancati-Zafferana. (1)

La formula del Premio-convegno nacque nel 1967 con un atto di coraggio e di presunzione insieme; lo stesso tema scelto per il primo dei convegni fu indicativo di un'atmosfera che rompeva con vecchie tradizioni e vecchi immobilismi: in pratica, il premio letterario si contestava nascendo. Il risultato di questa autocontestazione si può ben dire rivoluzionario rispetto alla storia dei premi letterari: la giuria cosiddetta tecnica ha ceduto il proprio potere letterario a un intero paese; e oggi 121 cittadini di Zafferana estratti a sorte negli elenchi comunali si apprestano ad assegnare essi stessi, in piena autonomia e libertà di giudizio, il Brancati-Zafferana 1970.

Il tema del convegno di quest'anno non ha in sé una carica dirompente minore del premio sotto la cui egida si pone. Introducendo il dibattito sull'intervento degli artisti nel paesaggio e sollecitando la partecipazione di illustri nomi dell'architettura del nostro paese avvertiamo, più che sapere, di aver toccato il confine di un rapporto estremamente critico sul piano culturale. Restiamo quindi, anche quest'anno, sul terreno che scegliemmo quattro anni fa, che é quello della provocazione, intesa nel senso più stimolante e moderno. Non cercheremo per

questo di giustificarci; siamo infatti consci che qualsiasi operazione culturale, in tanto può approdare a risultati concreti, in quanto la si carichi, fin dal primo momento, di tutte le sue contraddizioni.

Detto ciò, e per debito di chiarezza e di onestà, devo comunque aggiungere che la cittadinanza di Zafferana, che io qui rappresento, guarda a questo convegno anche con la più viva speranza di udire cose che la riguardino in maniera diretta, e che coinvolgano il tema primario della sistemazione urbanistica e della collocazione nel paesaggio del loro paese, che amano e che vogliono difendere. La cittadinanza di Zafferana spera di poter ascoltare idee che contribuiscano a formulare un piano regolatore il quale salvi Zafferana da ogni insensato proposito di sfruttamento a fini puramente speculativi.

Io credo che tutti gli abitanti di Zafferana siano concordi nello sperare e nell'esigere che lo sviluppo del loro paese avvenga con ordine e calibrata sapienza. E quale mai occasione poteva loro offrirsi, migliore di questa, per essere illuminati e messi nella condizione di fare le cose saggiamente? Noi di Zafferana vi chiediamo :aiutateci a commettere il minor numero di errori possibili.

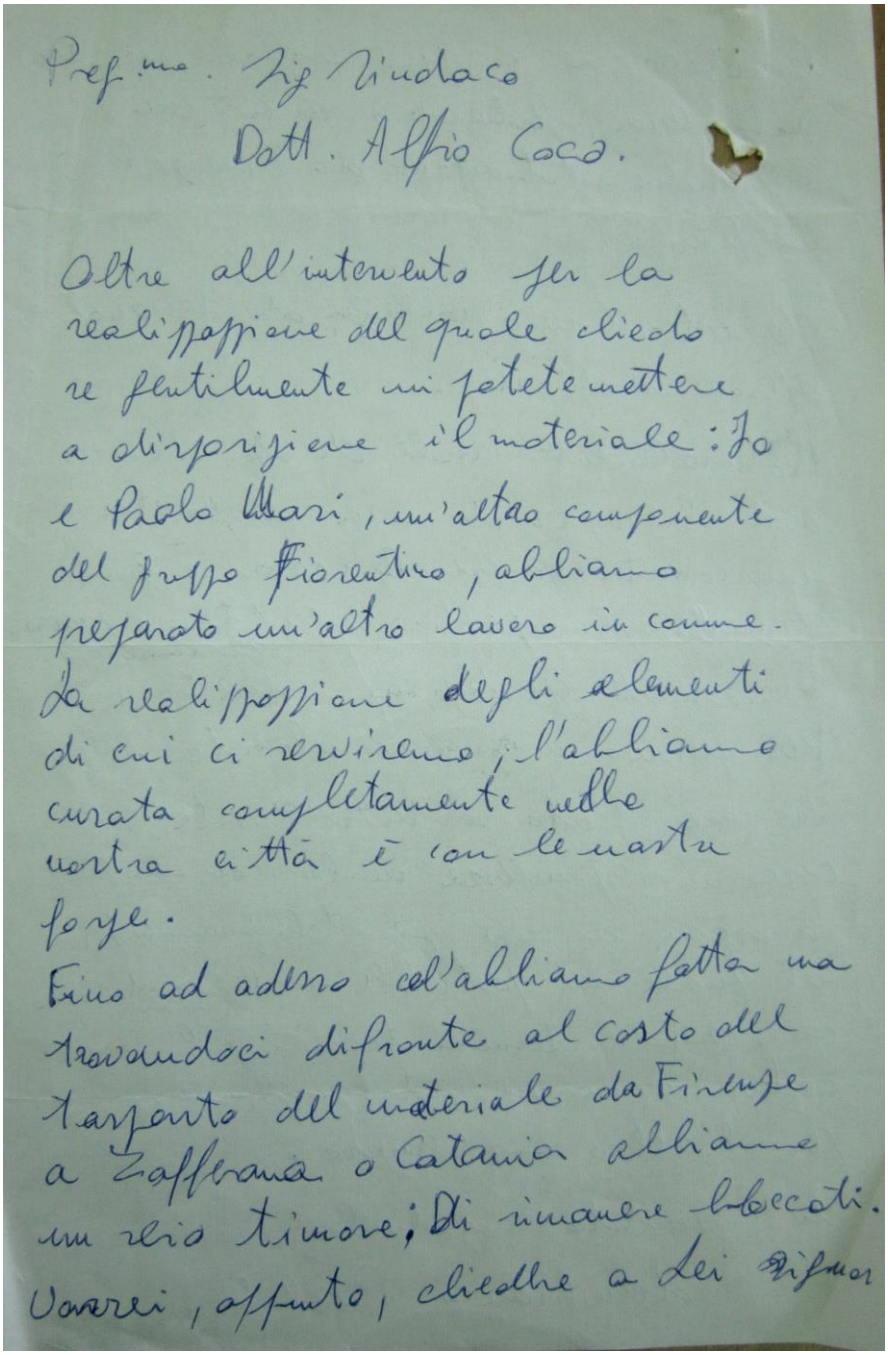
Vorrei evitare ogni accusa di strumentalizzazione di questo vostro convegno. Ma le preoccupazioni di un sindaco vanno al di là di un gesto formale di omaggio a degli ospiti

illustri e io spero che sarò capito e perdonato.

Detto ciò, rinnovo il mio saluto, non senza confessarvi che i cittadini di Zafferana sono orgogliosi, ma anche intimiditi, dalla risposta corale che l'invito del Brancati-Zafferana ha avuto quest'anno. Basta scorrere i nomi dei presenti, qui, per accorgersi che siamo di fronte a una concentrazione di intelligenze quale é raro trovare anche nelle sedi più illustri della cultura. Che dire di più? Noi umilmente ci tiriamo da parte ad ascoltare. Sappiamo che nemmeno una parola di quelle che saranno dette qui deve essere perduta.

Chiedendo scusa per la presunzione che potrete aver notato nel mio intervento, ho l'onore di dichiarare aperto il quarto premio-convegno Brancati Zafferana.

**Documento n. 9**: Lettera manoscritta di Lanfranco Baldi ad Alfio Coco, 1970.



Pref.mo Sig. Sindaco
Dott. Alfio Coco.

Oltre all'intervento per la
realizzazione del quale chiedo
se gentilmente mi potete mettere
a disposizione il materiale: Io
e Paolo Baldi, un'altro componente
del gruppo fiorentino, abbiamo
preparato un'altro lavoro in comune.
La realizzazione degli elementi
di cui ci serviremo, l'abbiamo
curata completamente nelle
nostre città e con le nostre
forze.
Fino ad adesso ce l'abbiamo fatta ma
trovandoci di fronte al costo del
trasporto del materiale da Firenze
a Zafferana o Catania abbiamo
un rio timore; Di rimanere bloccati.
Vorrei, appunto, chiedere a Lei Signor

Vivissimo se ci può venire incontro nella spesa, perlomeno per ciò che riguarda il trasporto da Firenze a Zaffignano.

Io ed il mio collega di lavoro speriamo di sì.

Naturalmente anche di ciò avrei bisogno di una risposta immediata poiché la cassa è già pronta da spedire ed il tempo passa velocemente.

I modi di spedizione sono:
Per ferrovia a grande velocità.

Le sarei grato se a tutte queste cose mi risponderà anche con un sì o con un no per telegramma; nel quale mi potrebbe anche indicare con semplici termini tecnici il materiale da cui intraccialirle per l'altro mio lavoro.

Un saluto cordiale.

Gianfranco Baldi.

OCCORRE ELETTRICISTA PER FARE L'IMPIANTO - DA SITUARSI ALL'ESTERNO.

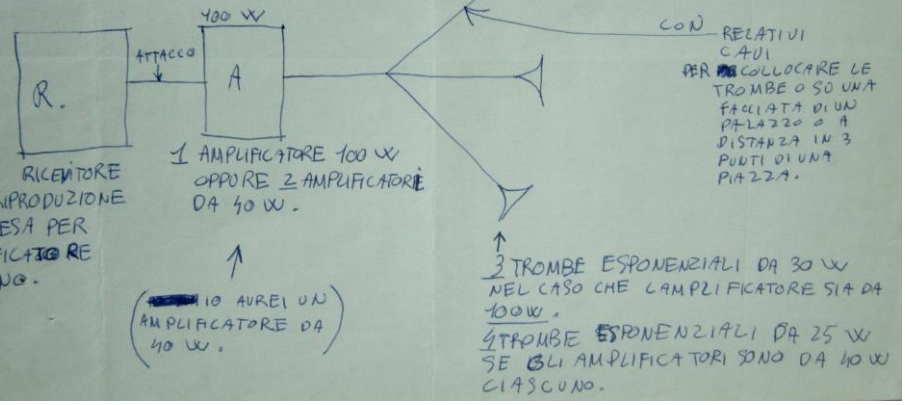


**Fig. 1.** Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-1949, Milano, Galleria del Naviglio, 1949.

**Fig. 2.** Allan Kaprow, *Yard*, mostra *Environments, Situations, Spaces*, New York, Martha Jackson Gallery, 1961.

**Fig. 3.** Christo e Jeanne-Claude con l'opera *Wrapped Shoes*, Roma, Galleria La Salita, 1963.

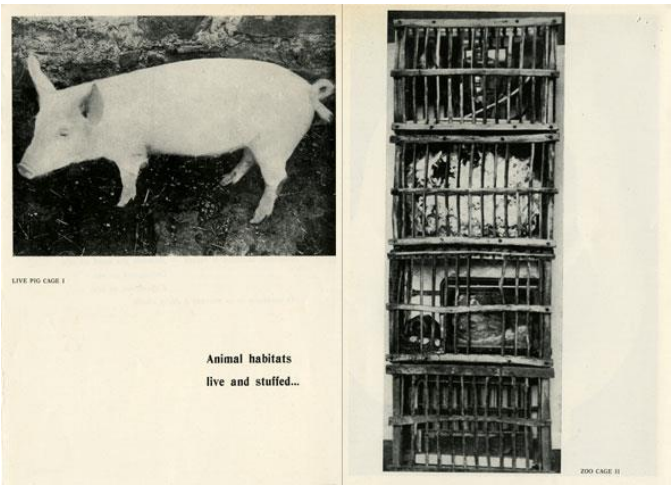



**Fig. 4.** Mostra *Richard Serra*. *Animal habitats live and stuffed*..., Roma, Galleria La Salita, 1966.

**Fig. 5.** Mario Ceroli, *Cina*, 1966

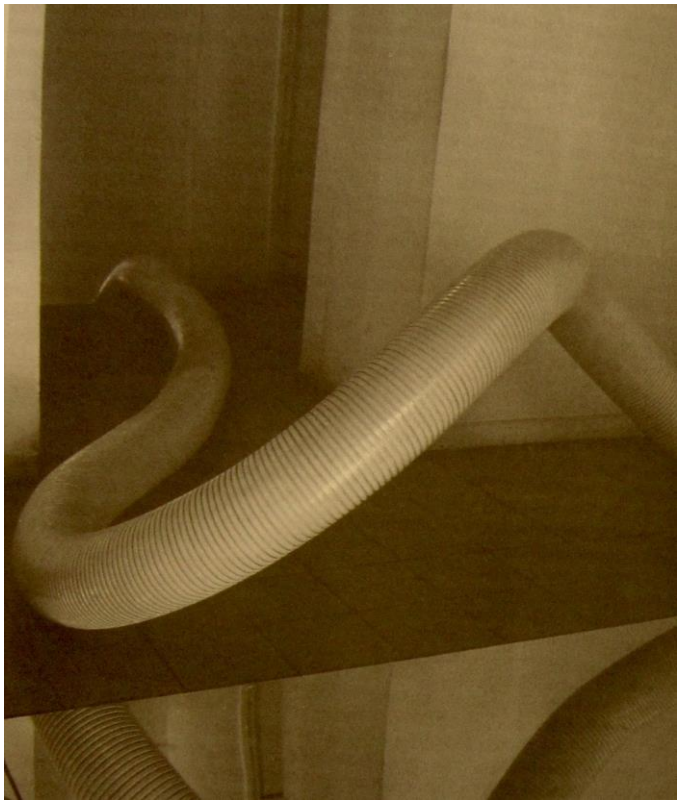
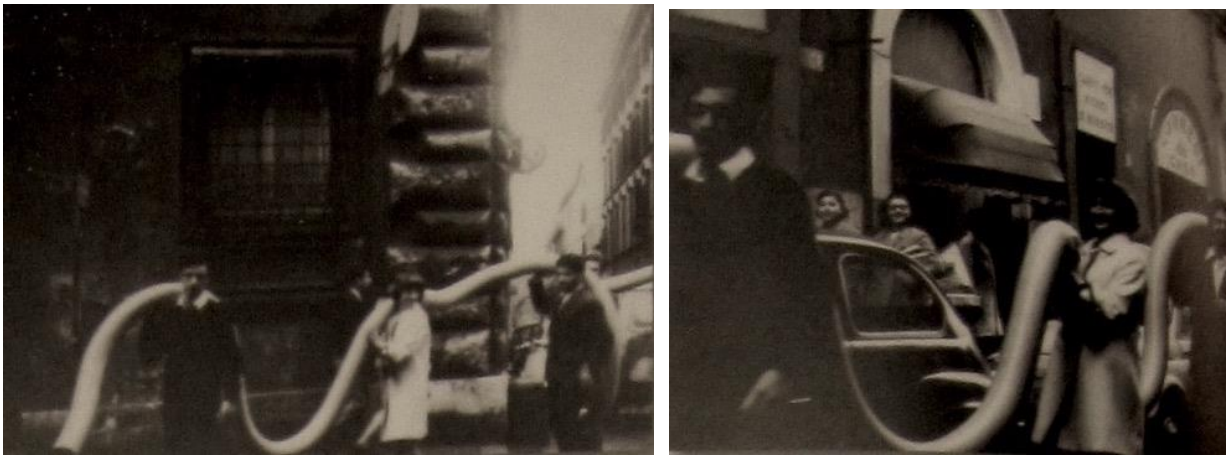
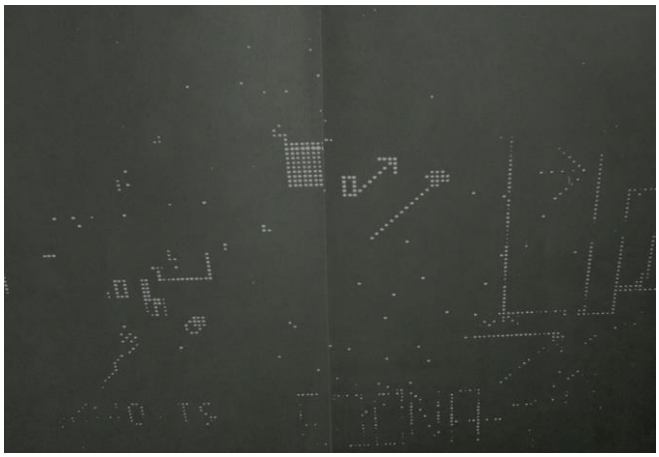


**Fig. 6.** Eliseo Mattiacci, *Tubo*, 1967, Roma, Galleria La Tartaruga.



**Figg. 7 – 8.** Eliseo Mattiacci, azione con il *Tubo* in occasione della mostra alla Galleria La Tartaruga, 1967.



**Figg. 9 – 10.** Alighiero Boetti, *Un cielo*, mostra *Teatro delle mostre*, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968.

**Fig. 11.** Pino Pascali, *Il Mare*, mostra *Nuove sculture*, Roma, L'Attico, ottobre 1966.

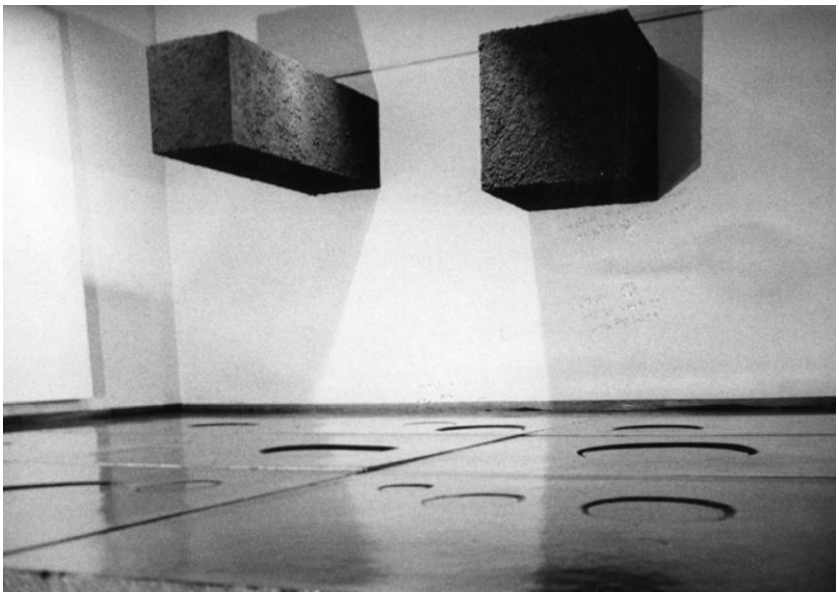


**Fig. 12.** Pino Pascali, *9 mq. di pozzanghere*, *1 mc. di terra* e *2 mc. di terra*, mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967.

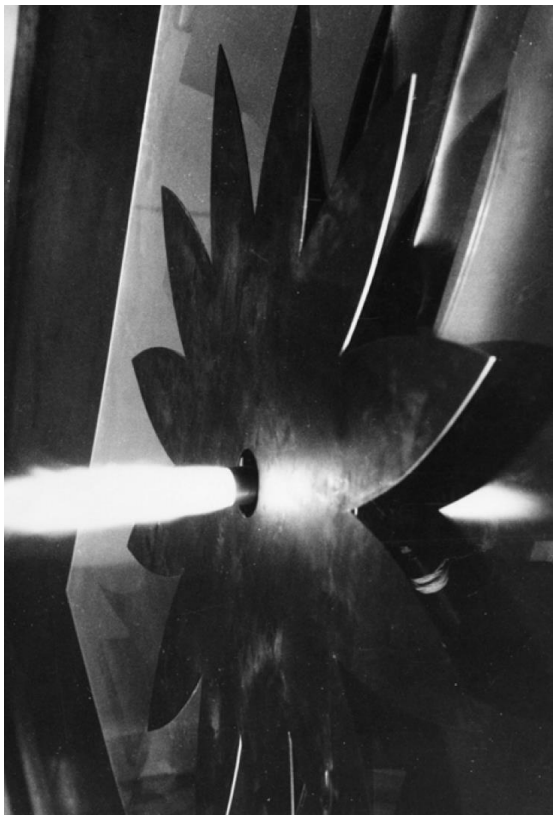


**Fig. 13.** Jannis Kounellis, *Margherita di fuoco*, mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967.

**Fig. 14.** Piero Gilardi, *Caduta di frutta*, mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967.

**Fig. 15.** Michelangelo Pistoletto, *Due persone alla balconata*, 1964, mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967.

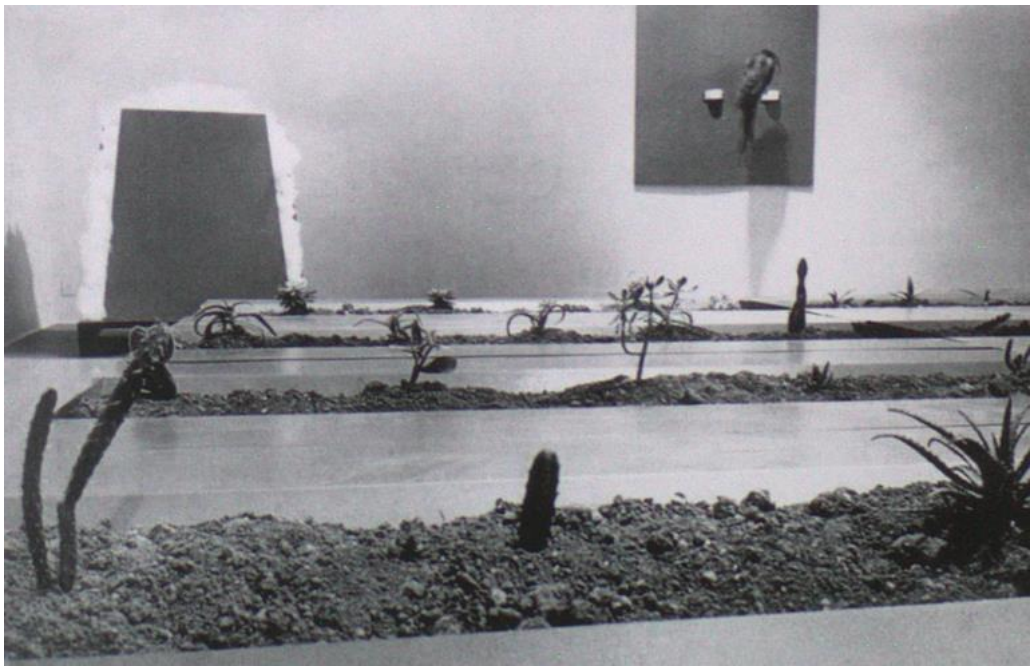


**Fig. 16.** Jannis Kounellis, *Cactus, Cotoniera, Pappagallo*, Roma, L'Attico, 1967.

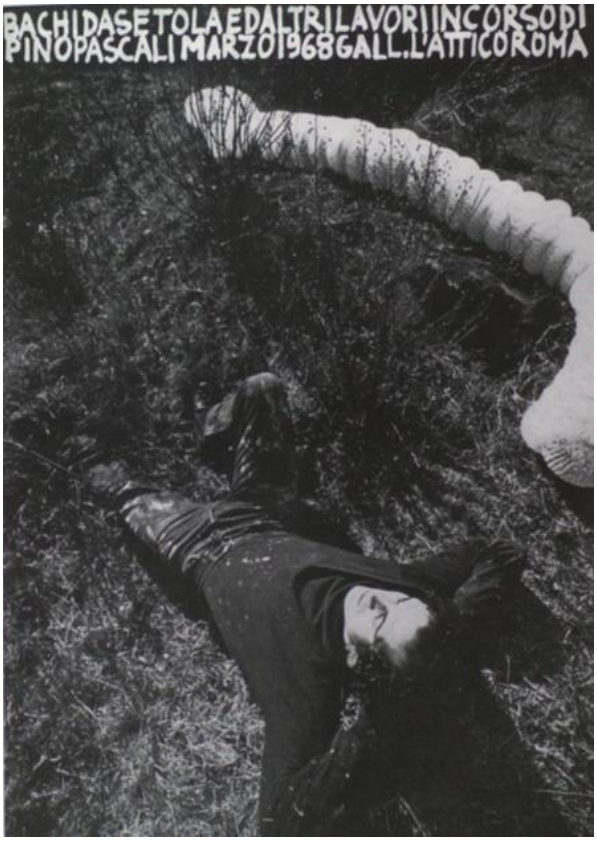



**Fig. 17.** Catalogo della mostra *Bachi da setola e altri lavori in corso*, Roma, L'Attico, marzo 1968.

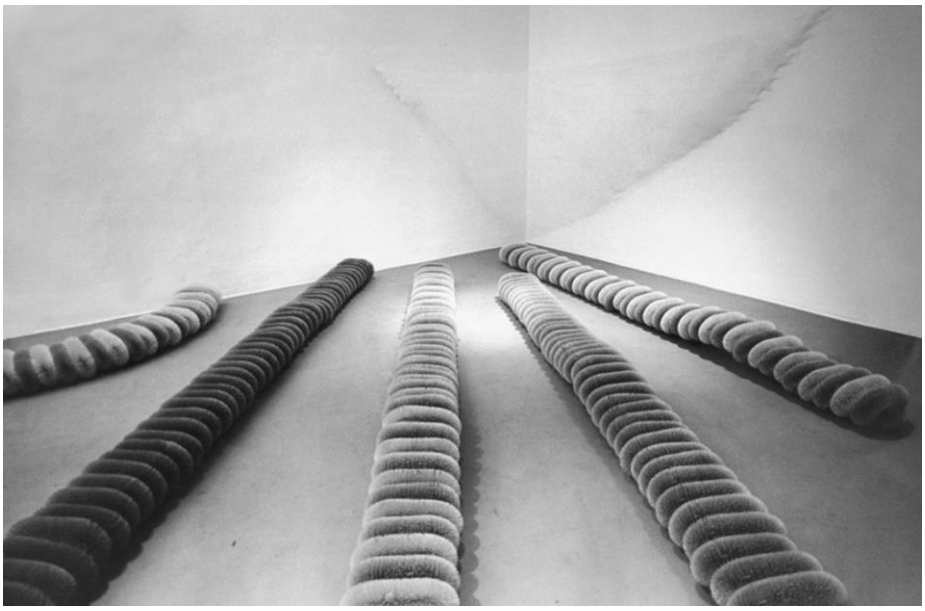


**Fig. 18.** Pino Pascali, *Bachi da setola* e *Ragnatela*, mostra *Bachi da setola e altri lavori in corso*, Roma, L'Attico, marzo 1968.

**Fig. 19.** Jannis Kounellis, *Dodici cavalli*, Roma, L'Attico, 1969.

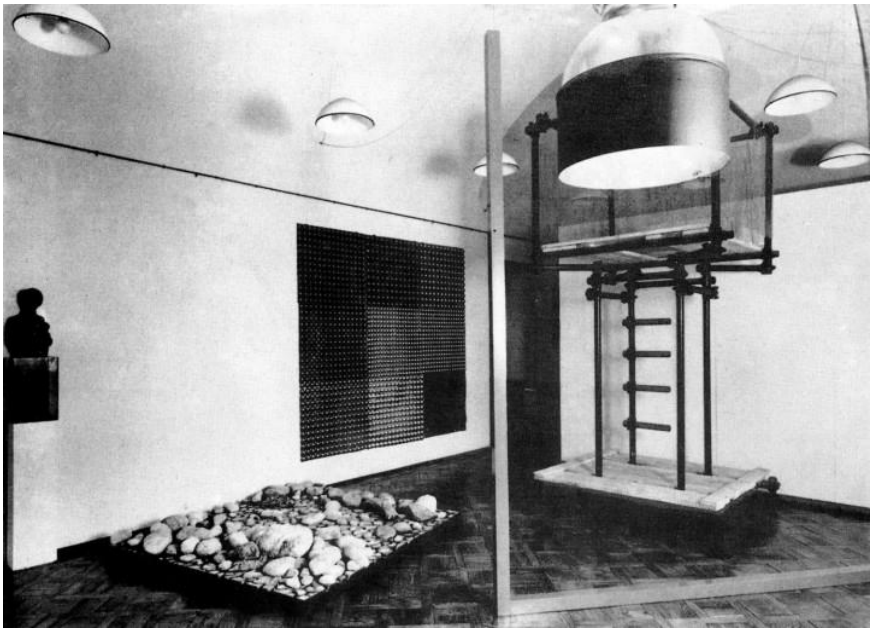
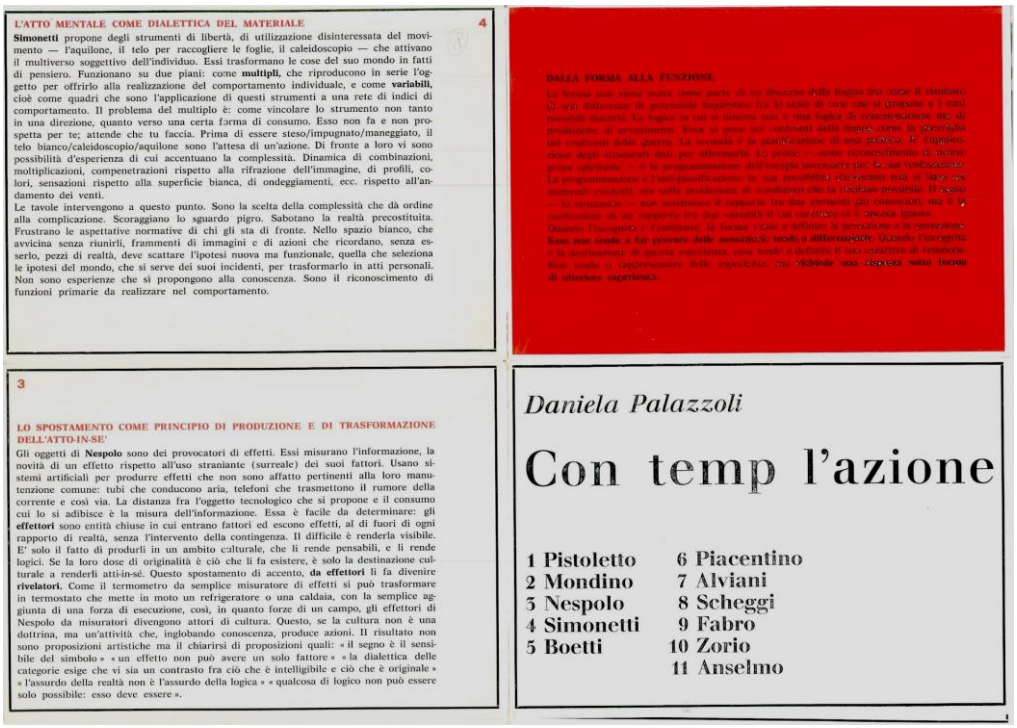


**Fig. 20.** Veduta della mostra *Arte Abitabile*, Torino, Galleria Sperone, 1966.



L'ATTO MENTALE COME DIALETTICA DEL MATERIALE 4

**Simonetti** propone degli strumenti di libertà, di utilizzazione disinteressata del movimento — l'aquilone, il telo per raccogliere le foglie, il caleidoscopio — che attivano il multiverso soggettivo dell'individuo. Essi trasformano le cose del suo mondo in fatti di pensiero. Funzionano su due piani: come **multipli**, che riproducono in serie l'oggetto per offrirlo alla realizzazione del comportamento individuale, e come **variabili**, cioè come quadri che sono l'applicazione di questi strumenti a una rete di indici di comportamento. Il problema del multiplo è: come vincolare lo strumento non tanto in una direzione, quanto verso una certa forma di consumo. Esso non fa e non prospetta per te; attende che tu faccia. Prima di essere steso/impugnato/maneggiato, il telo bianco/caleidoscopio/aquilone sono l'attesa di un'azione. Di fronte a loro vi sono possibilità d'esperienza di cui accentuano la complessità. Dinamica di combinazioni, moltiplicazioni, compenetrazioni rispetto alla rifrazione dell'immagine, di profili, colori, sensazioni rispetto alla superficie bianca, di ondeggiamenti, ecc. rispetto all'andamento dei venti.

Le tavole intervengono a questo punto. Sono la scelta della complessità che dà ordine alla complicazione. Scoraggiano lo sguardo pigro. Sabotano la realtà precostituita. Frustrano le aspettative normative di chi gli sta di fronte. Nello spazio bianco, che avvicina senza riunirli, frammenti di immagini e di azioni che ricordano, senza esserlo, pezzi di realtà, deve scattare l'ipotesi nuova ma funzionale, quella che seleziona le ipotesi del mondo, che si serve dei suoi incidenti, per trasformarlo in atti personali. Non sono esperienze che si propongono alla conoscenza. Sono il riconoscimento di funzioni primarie da realizzare nel comportamento.

DALLA FORMA ALLA FUNZIONE

3

LO SPOSTAMENTO COME PRINCIPIO DI PRODUZIONE E DI TRASFORMAZIONE DELL'ATTO-IN-SE'

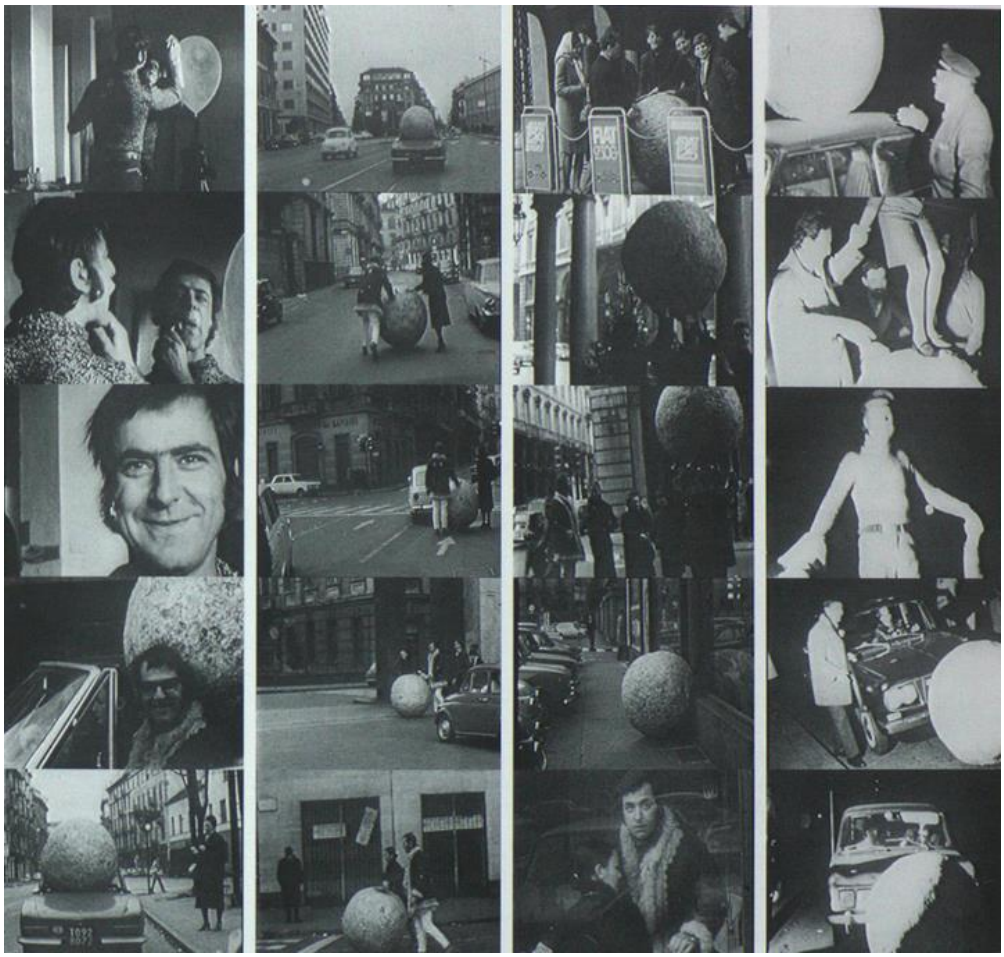
Gli oggetti di **Nespolo** sono dei provocatori di effetti. Essi misurano l'informazione, la novità di un effetto rispetto all'uso straniante (surreale) dei suoi fattori. Usano sistemi artificiali per produrre effetti che non sono affatto pertinenti alla loro manutenzione comune: tubi che conducono aria, telefoni che trasmettono il rumore della corrente e così via. La distanza fra l'oggetto tecnologico che si propone e il consumo cui lo si adibisce è la misura dell'informazione. Essa è facile da determinare: gli **effettori** sono entità chiuse in cui entrano fattori ed escono effetti, al di fuori di ogni rapporto di realtà, senza l'intervento della contingenza. Il difficile è renderla visibile. E' solo il fatto di produrli in un ambito culturale, che li rende pensabili, e li rende logici. Se la loro dose di originalità è ciò che li fa esistere, è solo la destinazione culturale a renderli atti-in-sé. Questo spostamento di accento, **da effettori** li fa divenire **rivelatori.** Come il termometro da semplice misuratore di effetti si può trasformare in termostato che mette in moto un refrigeratore o una caldaia, con la semplice aggiunta di una forza di esecuzione, così, in quanto forze di un campo, gli effettori di Nespolo da misuratori divengono attori di cultura. Questo, se la cultura non è una dottrina, ma un'attività che, inglobando conoscenza, produce azioni. Il risultato non sono proposizioni artistiche ma il chiarirsi di proposizioni quali: « il segno è il sensibile del simbolo » « un effetto non può avere un solo fattore » « la dialettica delle categorie esige che vi sia un contrasto fra ciò che è intelligibile e ciò che è originale » « l'assurdo della realtà non è l'assurdo della logica » « qualcosa di logico non può essere solo possibile: esso deve essere ».

*Daniela Palazzoli*

# Con temp l'azione

1 Pistoletto
2 Mondino
3 Nespolo
4 Simonetti
5 Boetti
6 Piacentino
7 Alviani
8 Scheggi
9 Fabro
10 Zorio
11 Anselmo

**Fig. 21.** Catalogo della mostra *Con temp l'azione*, Torino, Gallerie Christian Stein, Il Punto, Sperone, dicembre 1967 - febbraio 1968.



**Figg. 22 – 23.** Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*, mostra *Con temp l'azione*, Torino, 1968.

**Fig. 24.** Living Theatre, *Mysteries… and Smaller Pieces*, Torino, Piper Pluriclub, 15 marzo 1967.

**Fig. 25.** Allestimento del Deposito D'Arte Presente, Torino, 1968.

**Fig. 26.** Michelangelo Pistoletto, *Autoritratto oro*, 1960.

**Fig. 27.** Michelangelo Pistoletto di fronte all'opera *Uomo seduto*, 1962.

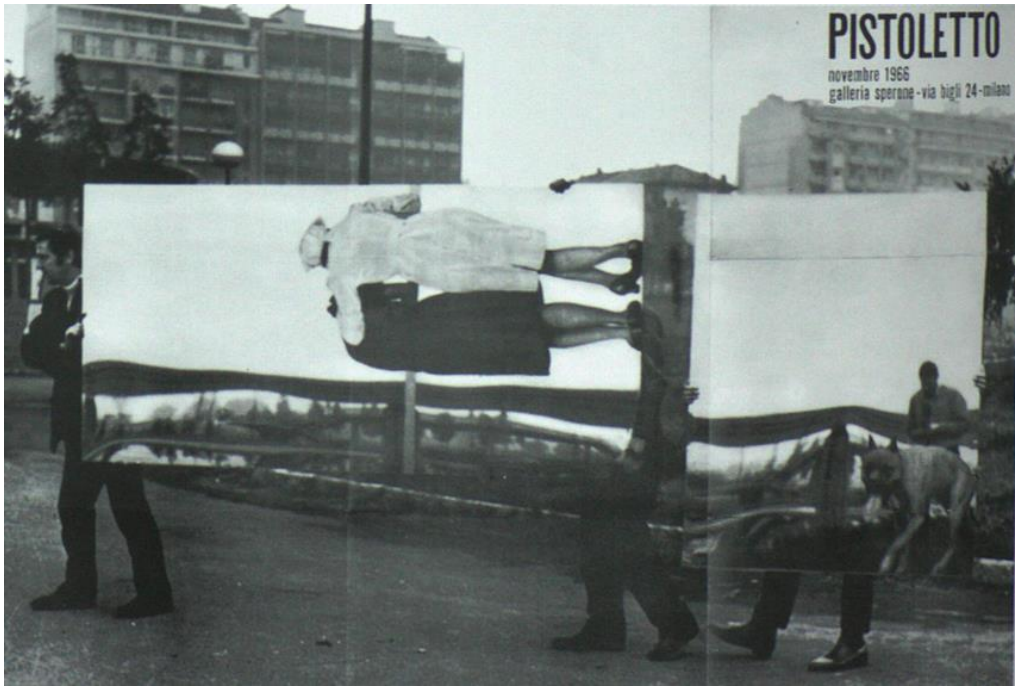



**Fig. 28.** Invito della mostra *Pistoletto*, Milano, Galleria Sperone, novembre 1966.

**Fig. 29.** Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-1966, Torino, studio dell'artista.

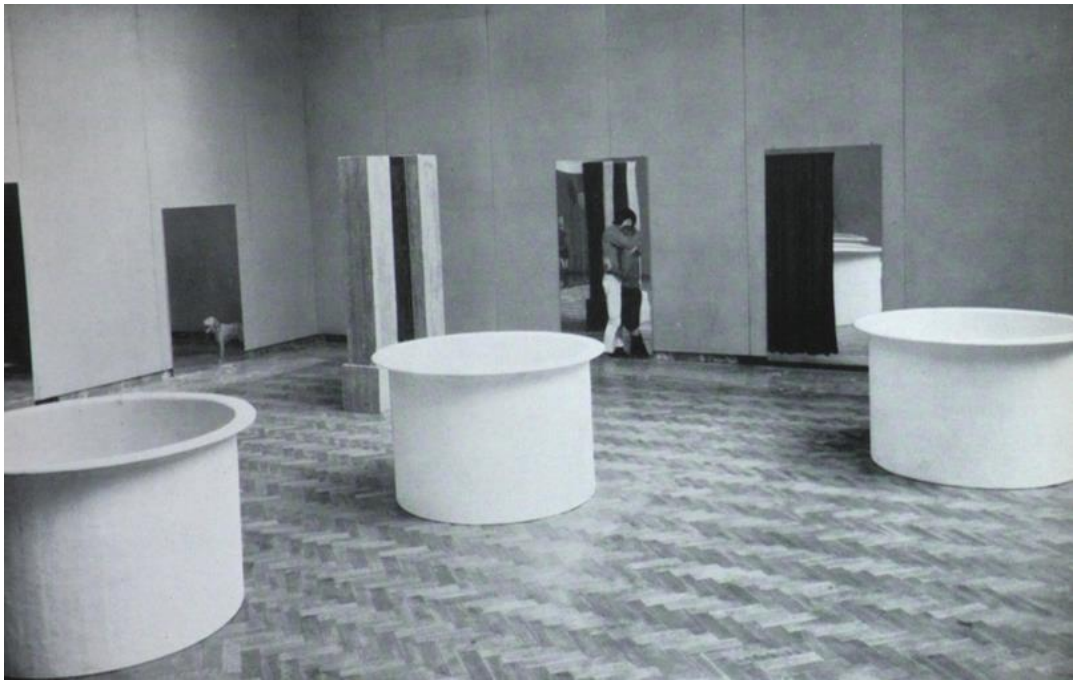


**Fig. 30.** Michelangelo Pistoletto, *Pozzi*, Torino, Galleria Sperone, 1966.

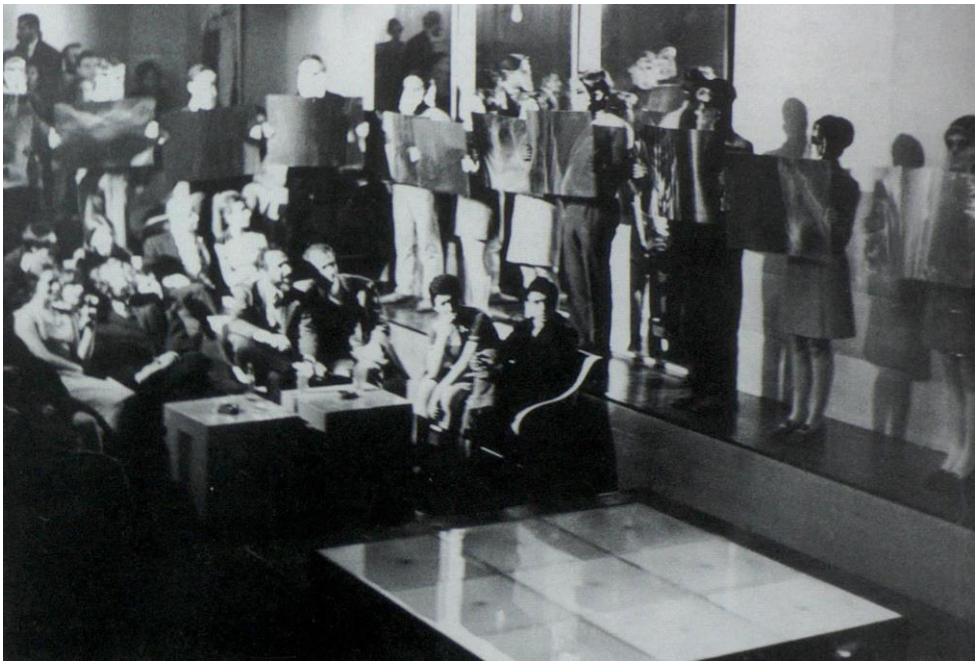


**Fig. 31.** Michelangelo Pistoletto, *La fine di Pistoletto*, Torino, Piper Pluriclub, 6 marzo 1967.

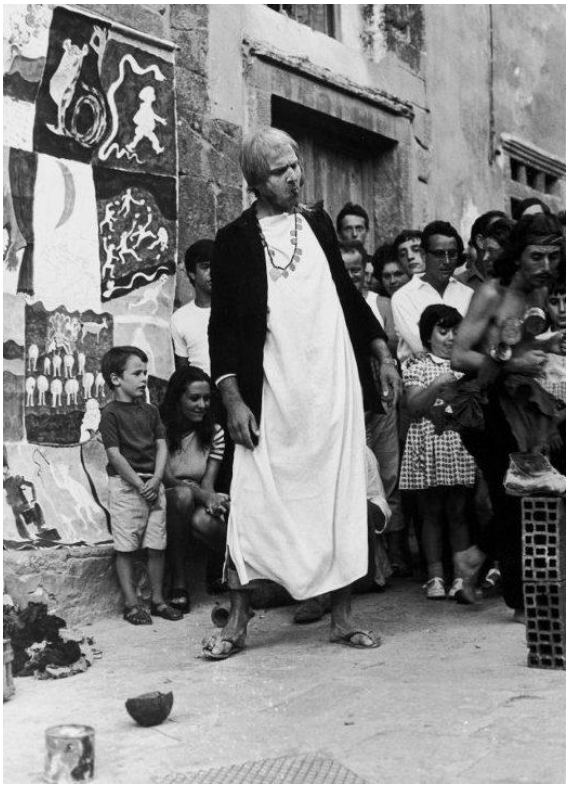


**Fig. 32.** Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, Vernazza, 8 agosto 1968.

**Fig. 33.** Lo Zoo e MEV, *Teatro baldacchino*, Torino, 15 dicembre 1968.

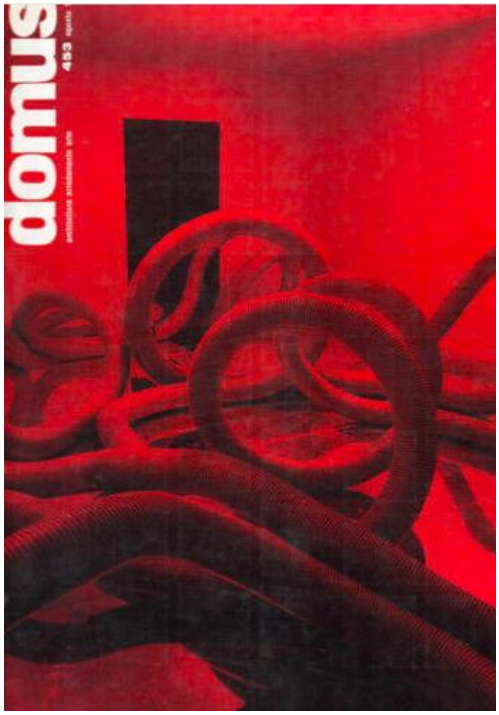
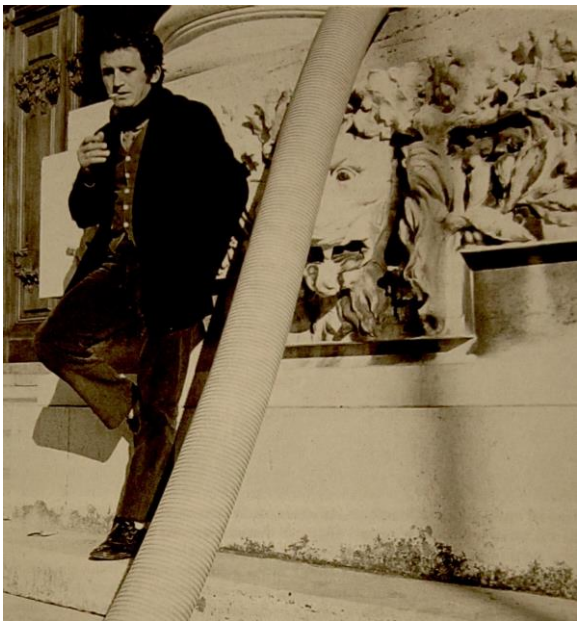
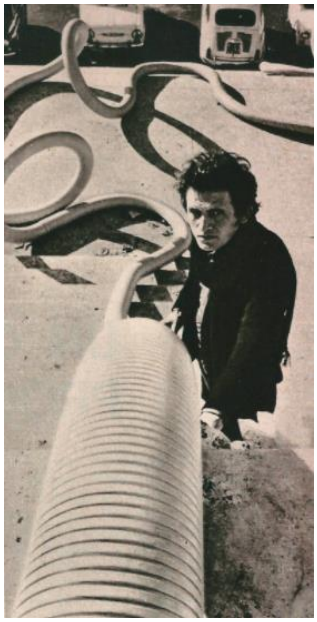



**Fig. 34.** Eliseo Mattiacci, *Sospensione e Tubi flessibili*, Gubbio, IV Biennale d'Arte del Metallo, 1967.

**Fig. 35.** "Domus", n. 453, agosto 1967.





**Figg. 36 – 37.** Eliseo Mattiacci, *Tubo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1967.

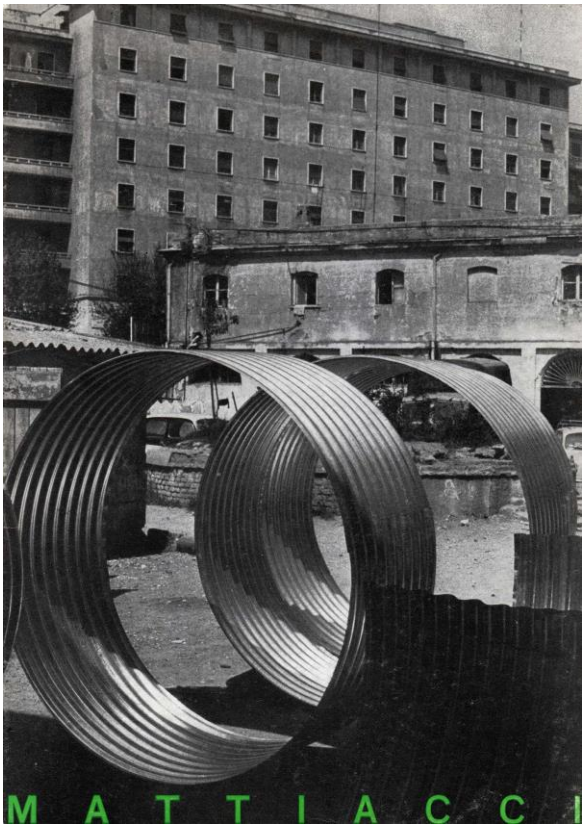



**Fig. 38.** Catalogo della personale di Eliseo Mattiacci a L'Attico, maggio 1968.

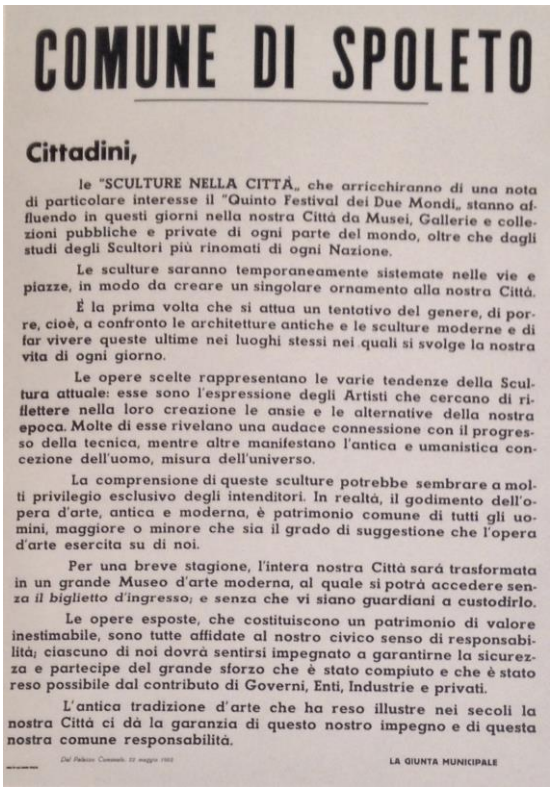
**Fig. 39.** Eliseo Mattiacci, *Cilindri praticabili*, Roma, L'Attico, maggio 1968.

**Figg. 40 – 42.** Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso al Circo Massimo*, Roma, Circo Massimo, novembre 1968.

**Fig. 43.** Eliseo Mattiacci, *Percorso*, Roma, L'Attico, 1969.

**Fig. 44.** Veduta aerea di Via dei Fori Imperiali con l'indicazione delle zone archeologiche sepolte.

**Figg. 45 – 46.** Il Foro Romano prima e dopo la demolizione dei Via della Consolazione.



# COMUNE DI SPOLETO

**Cittadini,**

le "SCULTURE NELLA CITTÀ„ che arricchiranno di una nota di particolare interesse il "Quinto Festival dei Due Mondi„ stanno affluendo in questi giorni nella nostra Città da Musei, Gallerie e collezioni pubbliche e private di ogni parte del mondo, oltre che dagli studi degli Scultori più rinomati di ogni Nazione.

Le sculture saranno temporaneamente sistemate nelle vie e piazze, in modo da creare un singolare ornamento alla nostra Città.

È la prima volta che si attua un tentativo del genere, di porre, cioè, a confronto le architetture antiche e le sculture moderne e di far vivere queste ultime nei luoghi stessi nei quali si svolge la nostra vita di ogni giorno.

Le opere scelte rappresentano le varie tendenze della Scultura attuale: esse sono l'espressione degli Artisti che cercano di riflettere nella loro creazione le ansie e le alternative della nostra epoca. Molte di esse rivelano una audace connessione con il progresso della tecnica, mentre altre manifestano l'antica e umanistica concezione dell'uomo, misura dell'universo.

La comprensione di queste sculture potrebbe sembrare a molti privilegio esclusivo degli intenditori. In realtà, il godimento dell'opera d'arte, antica e moderna, è patrimonio comune di tutti gli uomini, maggiore o minore che sia il grado di suggestione che l'opera d'arte esercita su di noi.

Per una breve stagione, l'intera nostra Città sarà trasformata in un grande Museo d'arte moderna, al quale si potrà accedere senza *il biglietto* d'ingresso; e senza che vi siano guardiani a custodirlo.

Le opere esposte, che costituiscono un patrimonio di valore inestimabile, sono tutte affidate al nostro civico senso di responsabilità; ciascuno di noi dovrà sentirsi impegnato a garantirne la sicurezza e partecipe del grande sforzo che è stato compiuto e che è stato reso possibile dal contributo di Governi, Enti, Industrie e privati.

L'antica tradizione d'arte che ha reso illustre nei secoli la nostra Città ci dà la garanzia di questo nostro impegno e di questa nostra comune responsabilità.

*Dal Palazzo Comunale, 27 maggio 1962*

LA GIUNTA MUNICIPALE

**Fig. 47.** Manifesto del Comune di Spoleto, 27 maggio 1962.

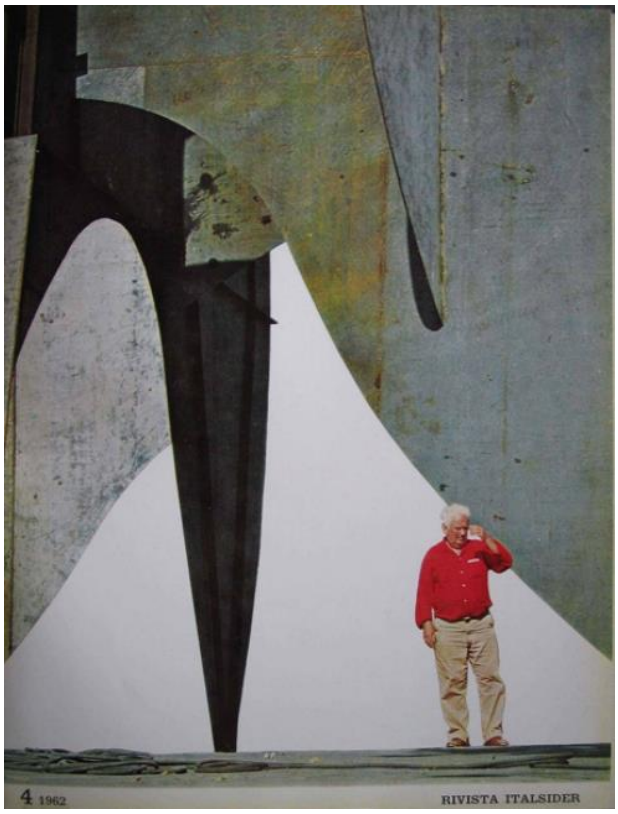



**Fig. 48.** "Rivista Italsider", a. III, n. 4, Genova, agosto-settembre 1962.

**Fig. 49.** Pietro Consagra, *Colloquio spoletino* (o *Colloquio col demonio*), 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, via Salara Vecchia, 1962.

**Fig. 50.** Pietro Consagra, *Colloquio col vento*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza del Mercato, 1962.

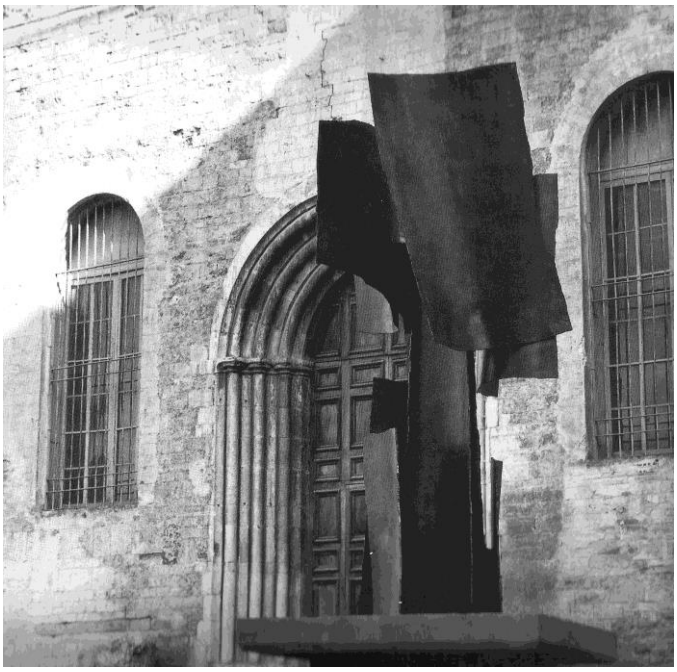


**Fig. 51.** Carlo Lorenzetti, *Spoleto 1962*, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza Campello, 1962.

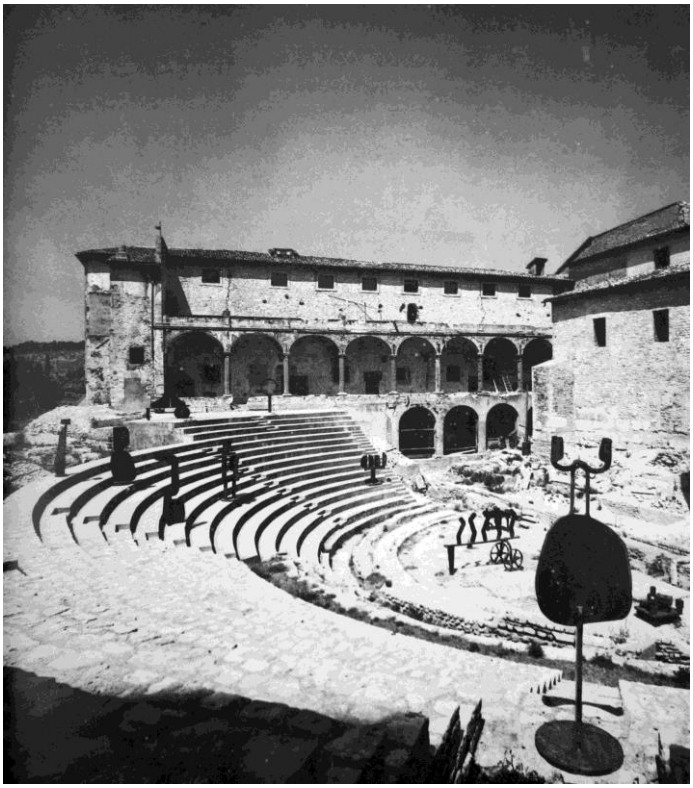


**Fig. 52.** David Smith, *Voltri*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Teatro Romano, 1962.

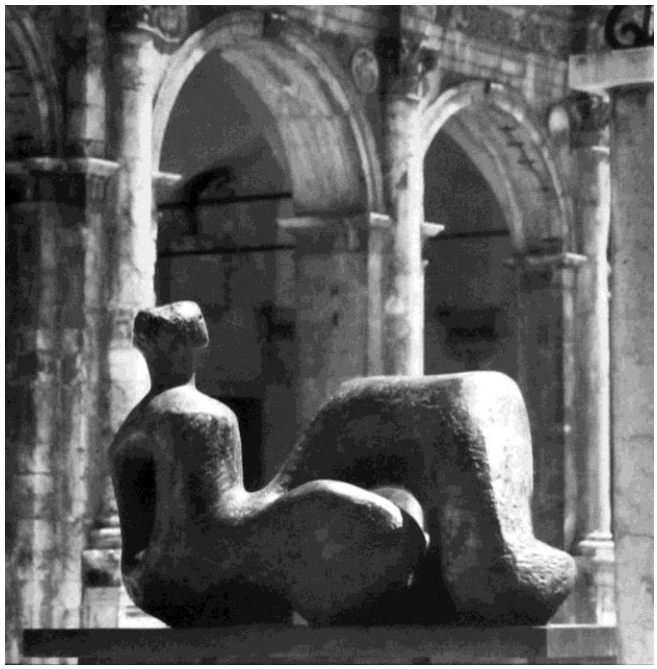


**Fig. 53.** Henry Moore, *Reclining figure*, 1957, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza del Duomo, 1962.

**Fig. 54.** Lynn Chadwick, *Stranger III*, 1959, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, via dell'Arringo, 1962.

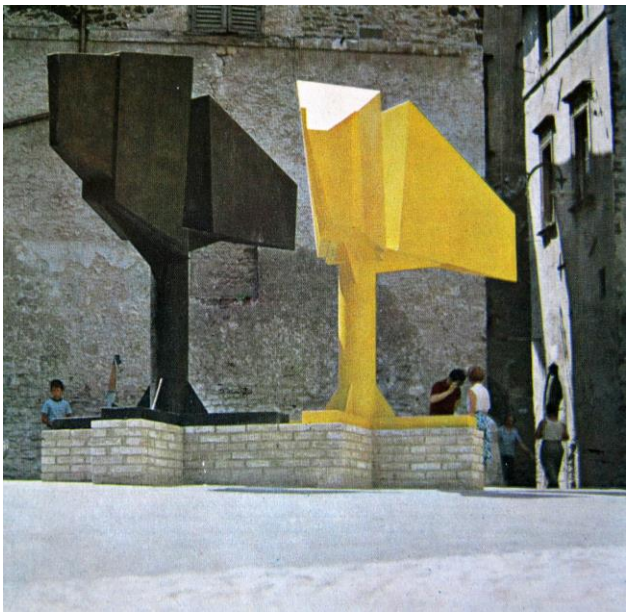


**Fig. 55.** Lynn Chadwick, *Two winged figures*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza della Genga, 1962.

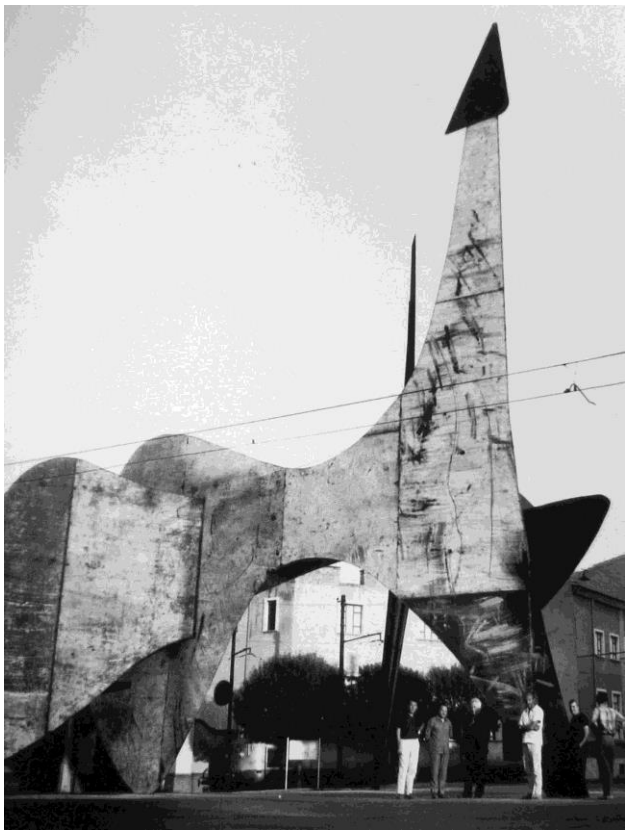


**Fig. 56.** Alexander Calder, *Teodelapio*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazzale Polvani, 1962.

**Fig. 57.** Beverly Pepper, *The gift of Icarus*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazzale Roma, 1962.

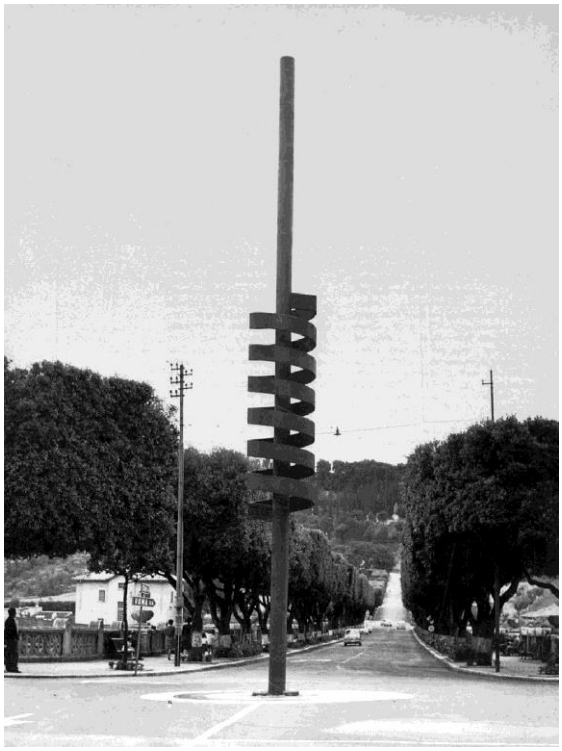


**Fig. 58.** Ettore Colla, *Grande spirale*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, incrocio di viale Matteotti, 1962.

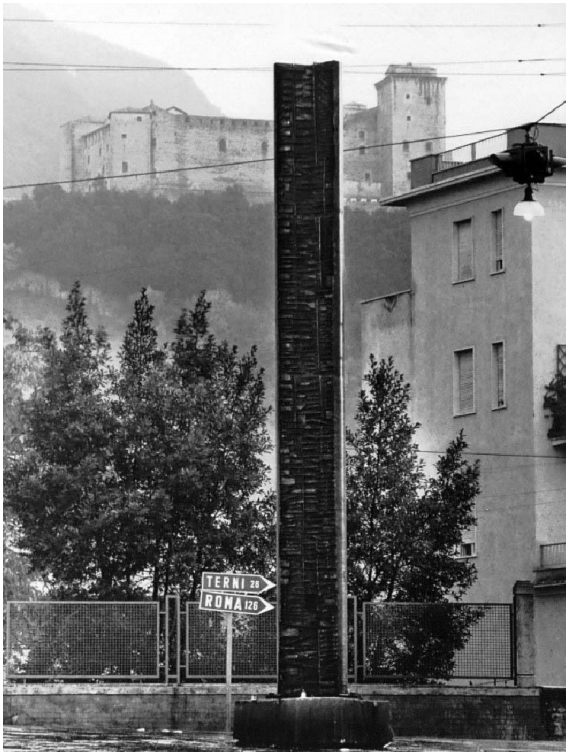



**Fig. 59.** Arnaldo Pomodoro, *Colonna del viaggiatore*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, viale Trento e Trieste, 1962.

**Fig. 60.** Giacomo Manzù, *Cardinale*, 1959, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza del Duomo, 1962.

**Fig. 61.** Daniel Buren, intervento sulle scalinate della città, mostra *Incontri 1980*, Spoleto, 1980.

**Fig. 62.** Catalogo della mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

**Fig. 63.** Ettore Colla, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

**Fig. 64.** Ettore Colla, *Saturno*, 1962, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

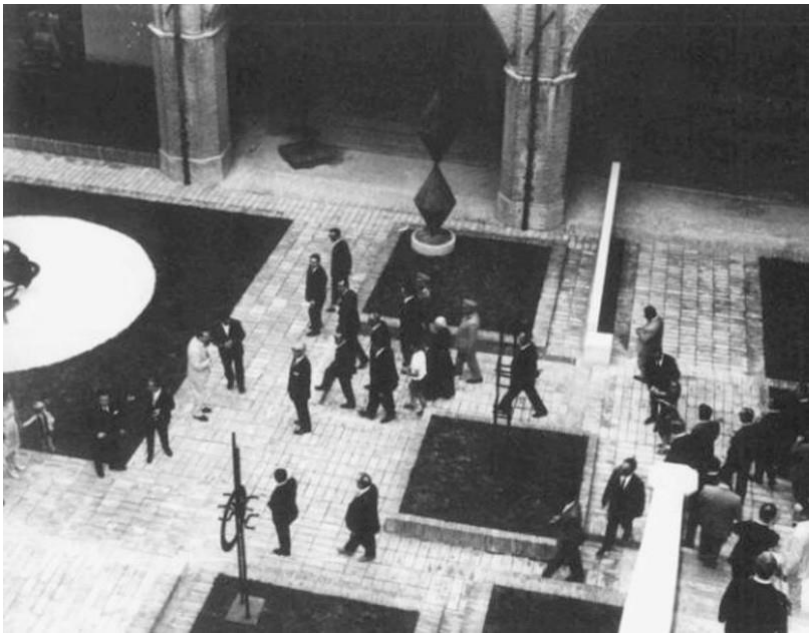


**Fig. 65.** Ettore Colla, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

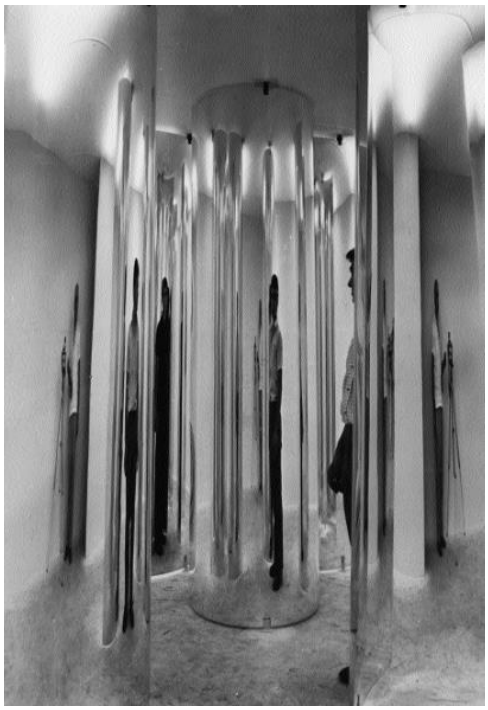


**Fig. 66.** Getulio Alviani, *Interpretazione Speculare*, 1965, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

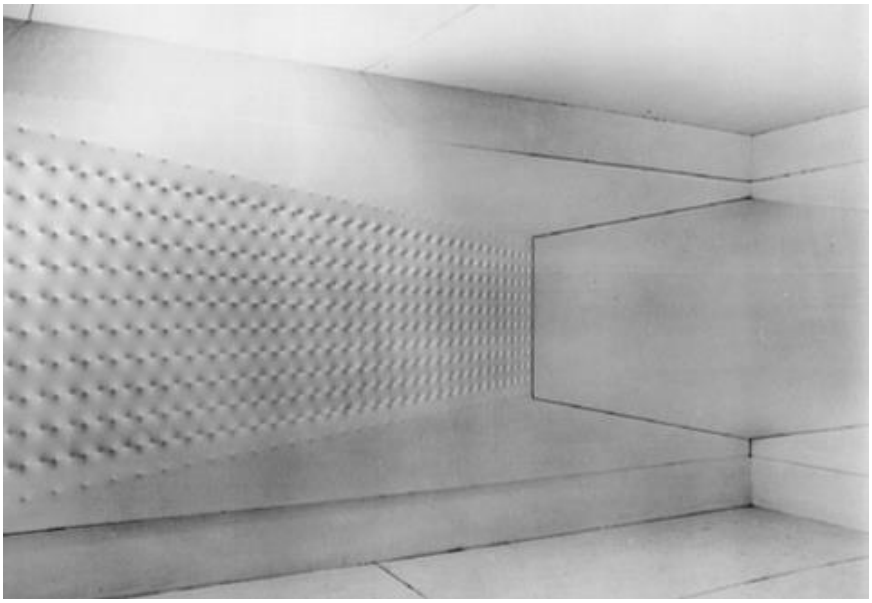
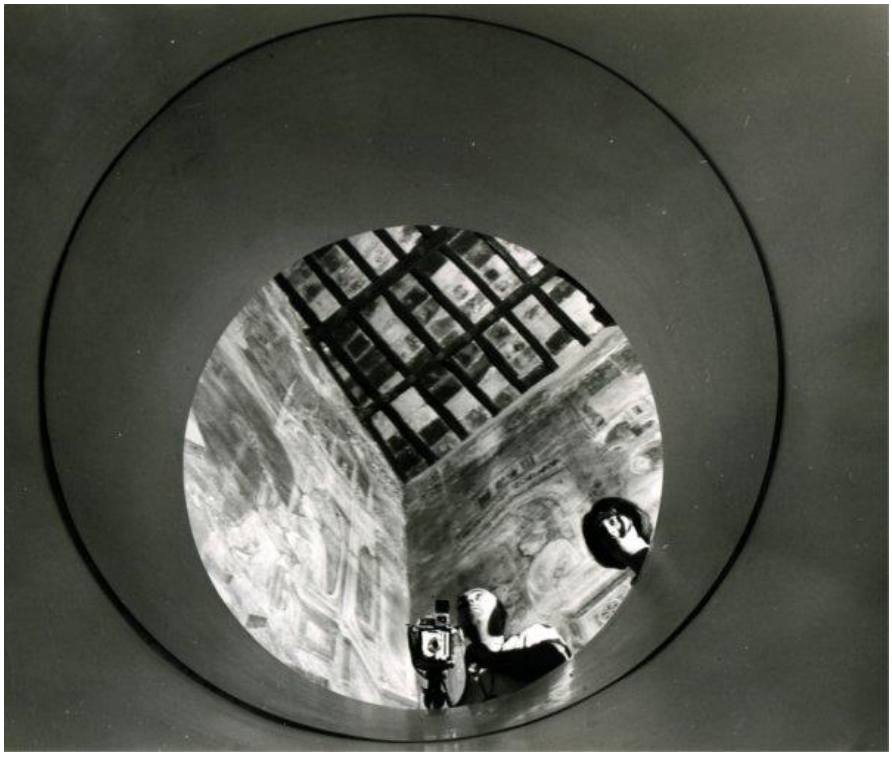


**Fig. 67.** Enrico Castellani, *Ambiente Bianco*, 1967, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.



**Figg. 68 – 69.** Michelangelo Pistoletto, *Pozzi*, 1967, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

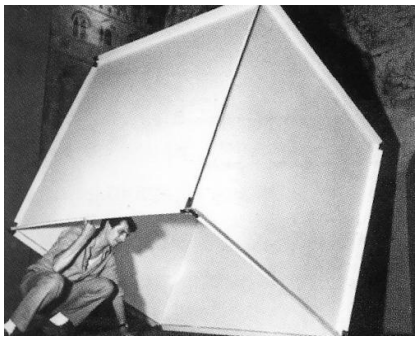


**Fig. 70.** Luciano Fabro, *In cubo*, 1966, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

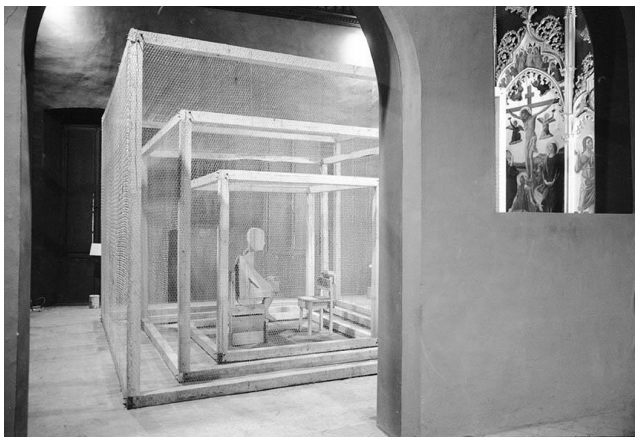


**Fig. 71.** Mario Ceroli, *Gabbia*, 1967, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

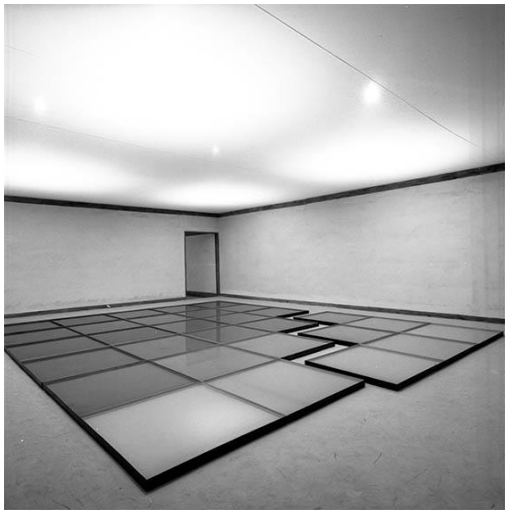


**Fig. 72.** Pino Pascali, *32 mq. di mare circa*, 1967, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

**Fig. 73.** Gino Marotta, *Naturale-Artificiale*, 1967, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

**Fig. 74.** Eliseo Mattiacci, *Tubo*, 1967, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

**Fig. 75.** Getulio Alviani, *Interrelazione speculare*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

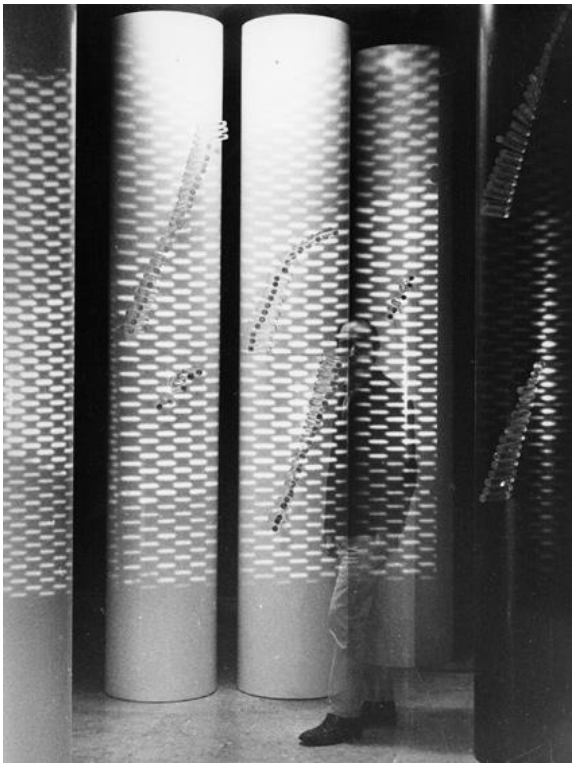


**Fig. 76.** Carlo Alfano, *Tempi di un percorso circolare*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

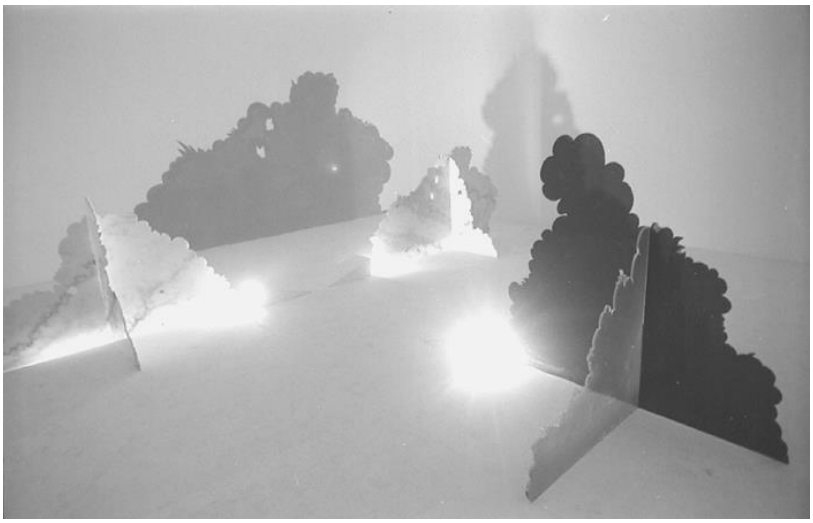


**Fig. 77.** Gino Marotta, *Paesaggio artificiale*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

**Fig. 78.** Jannis Kounellis, *Senza titolo*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

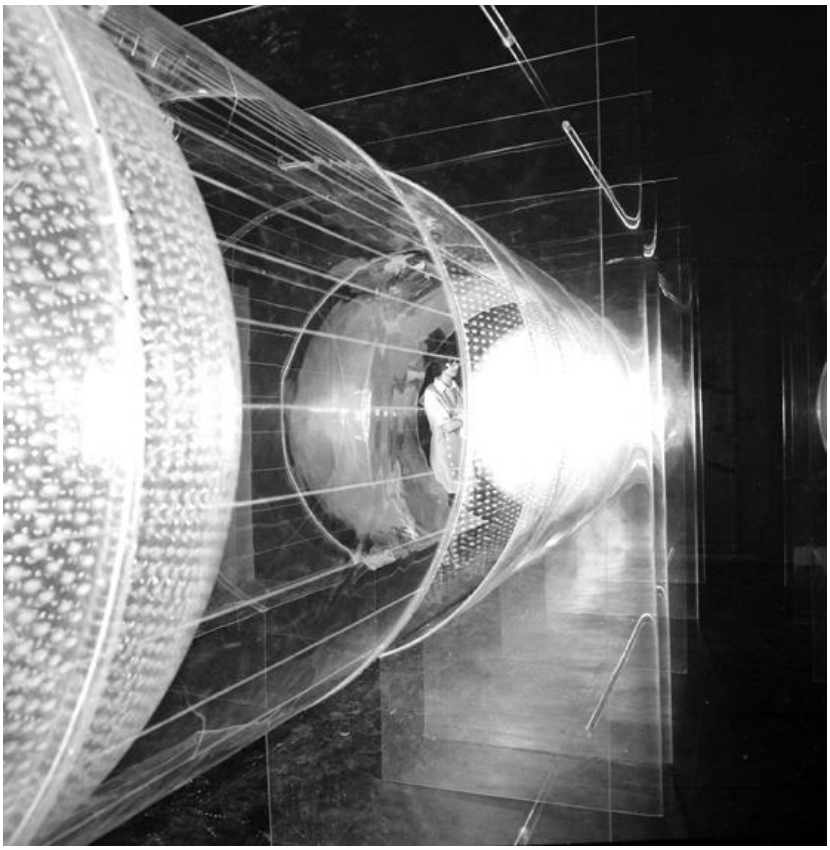
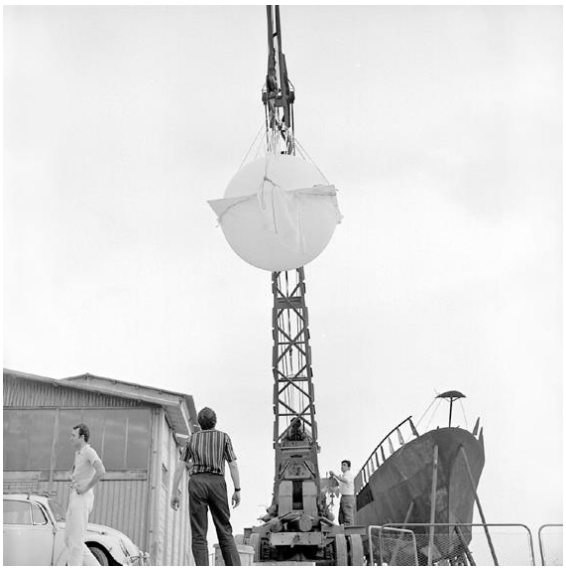


**Fig. 79.** Ugo La Pietra, *Audiovisual environment*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.



**Figg. 80 – 81.** Ugo La Pietra, *Uomouovosfera*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

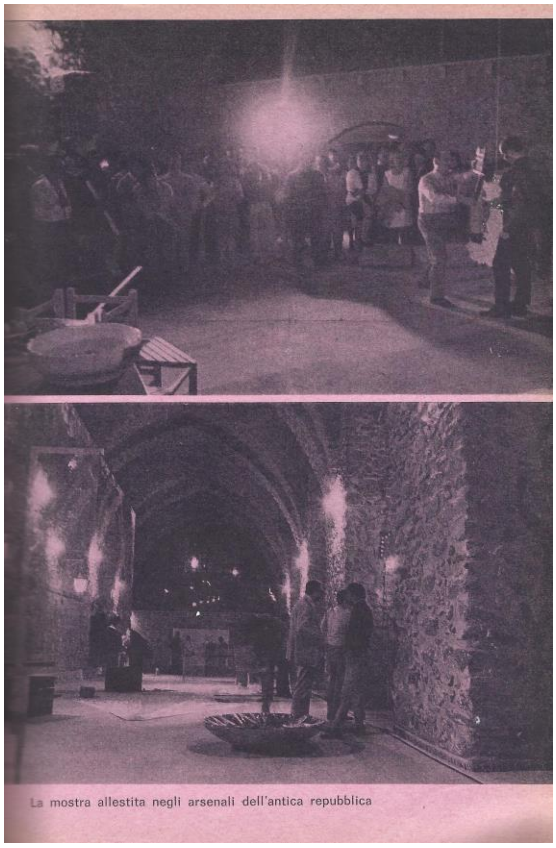
**Fig. 82.** Locandina della Biennale di Venezia del 1976 con l'azione di Mario Nanni *Automisur'azione esplorazione psicologica*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

**Fig. 83.** Eliseo Mattiacci, bozzetto dello *Zatteronmarante*, 1969.

**Fig. 84.** Eliseo Mattiacci, *Zatteronmarante*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

**Fig. 85.** Ugo Nespolo, *Oh le beau soleil!*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.

**Fig. 86.** Gino Marotta, installazione con cumuli di paglia, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969.




**Figg. 87 – 88.** Catalogo della mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968.

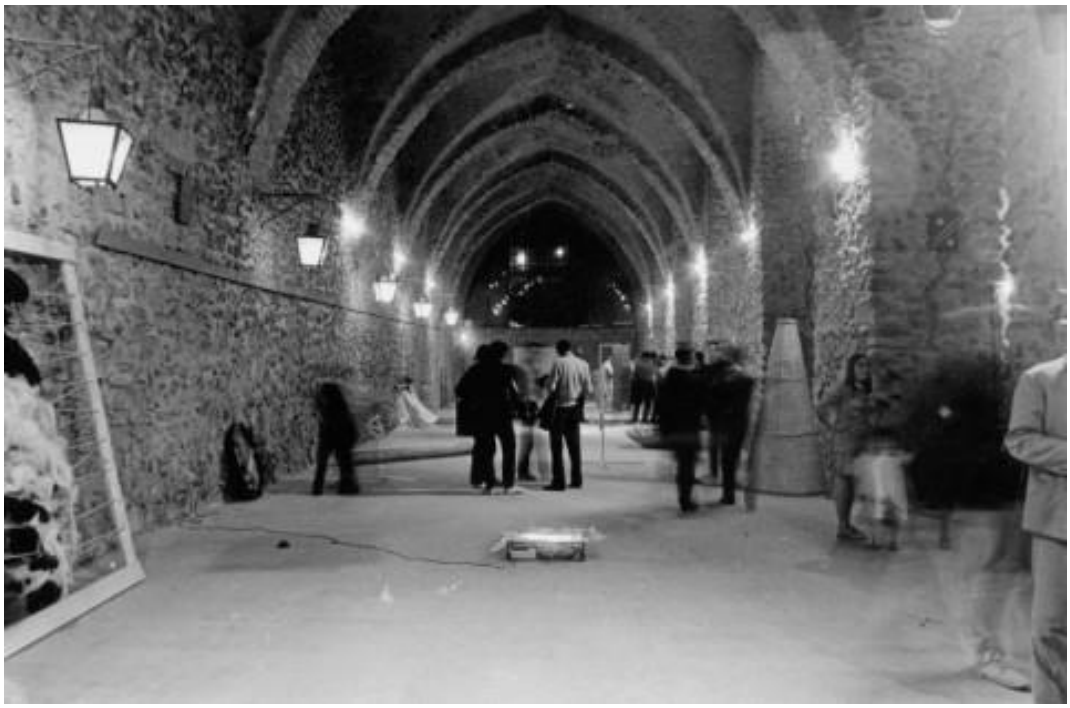


**Fig. 89.** Veduta degli Arsenali della Repubblica, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

**Fig. 90.** Alighiero Boetti, *Shaman/Showman*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

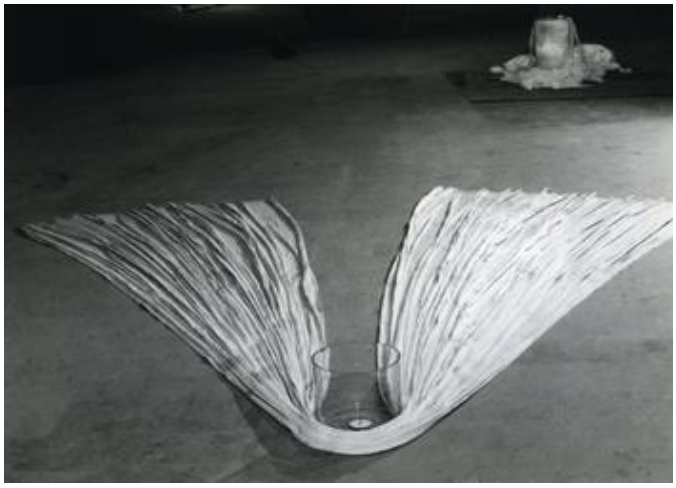


**Fig. 91.** Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

**Fig. 92.** Mario Merz, *Sit-in*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

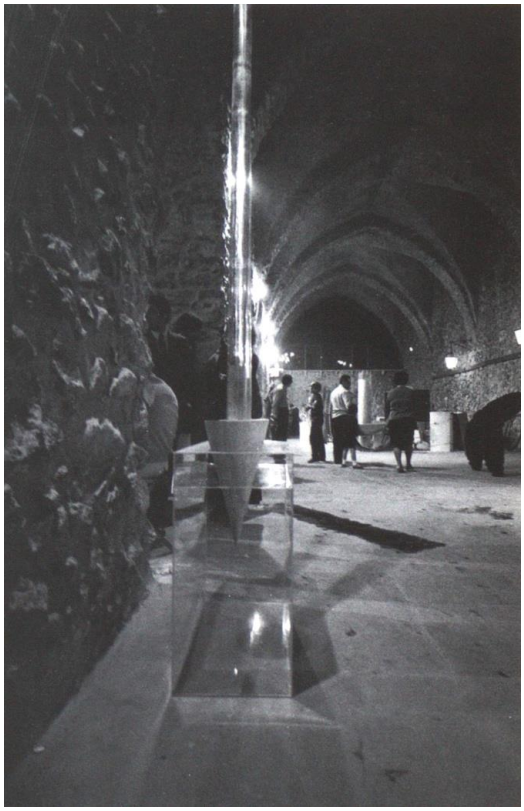


**Fig. 93.** Mario Merz, *Lance*, 1967, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

**Fig. 94.** Michelangelo Pistoletto, *Monumentino, Capitello e stracci*, *Sarcofago e stracci*, *Mappamondo*, *Candele*, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

**Fig. 95.** Michelangelo Pistoletto mentre accende *Candele*, 1967, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

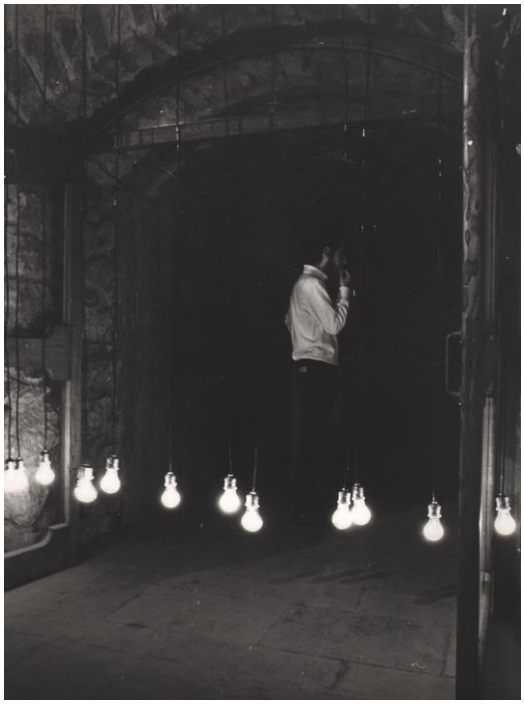


**Fig. 96.** Michelangelo Pistoletto, *Tenda di lampadine*, 1967, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

**Fig. 97.** Luciano Fabro, *Cristallo mezzo specchiato mezzo trasparente*, 1965; sullo sfondo Jannis Kounellis, *Lana nera*, 1968; mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

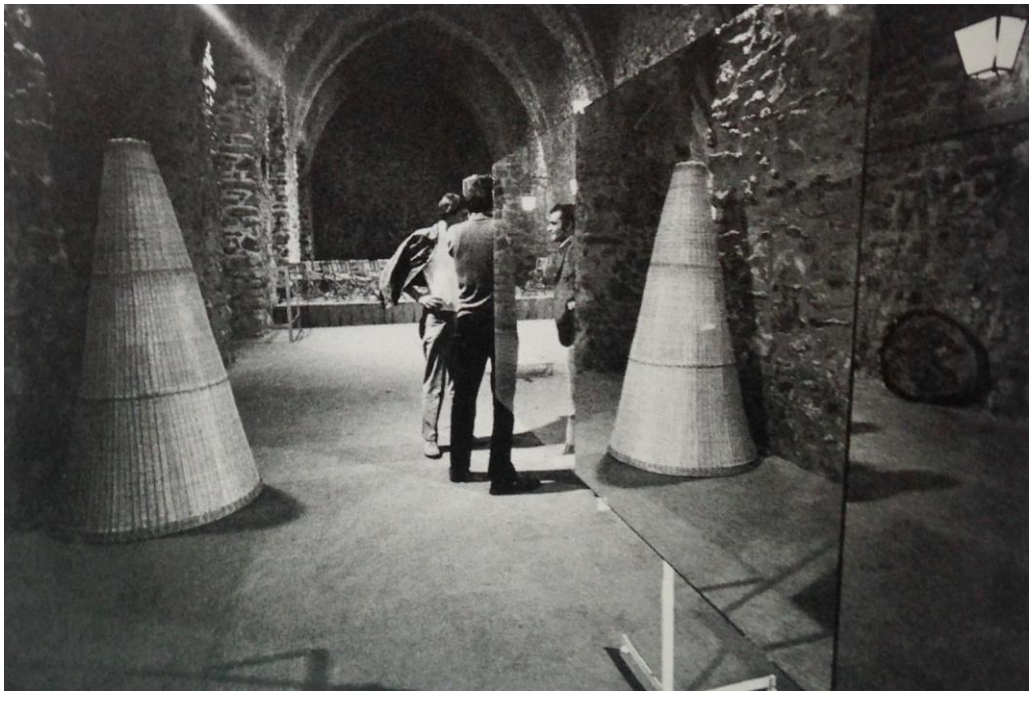


**Fig. 98.** Da sinistra: Mario Merz, *Cono*, 1967; Luciano Fabro, *Cristallo mezzo specchiato mezzo trasparente*, 1965; mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

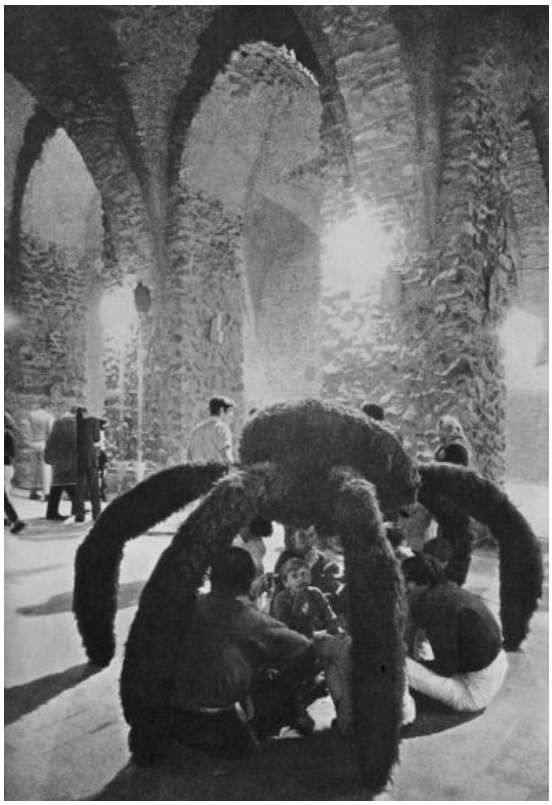


**Fig. 99.** Pino Pascali, *Vedova blu*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

**Fig. 100.** Ger van Elk stende del vinavil sul pavimento degli Arsenali, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968.

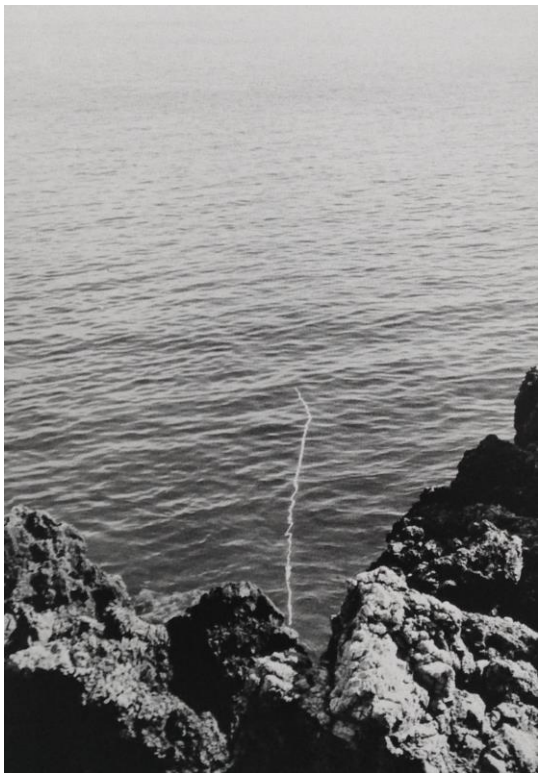


**Fig. 101.** Jan Dibbets, linea bianca, 25 cm sotto il livello del mare, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968.

**Fig. 102.** Richard Long stringe le mani ai passanti in piazza, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968.

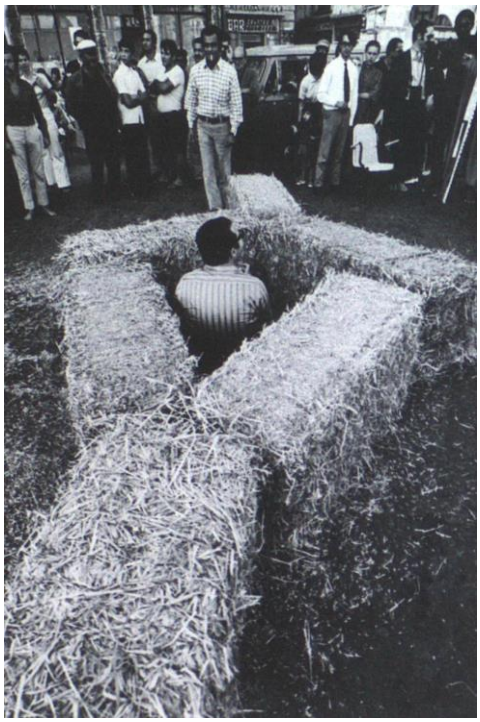


**Fig. 103.** Gino Marotta, *Giardino all'italiana*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968.

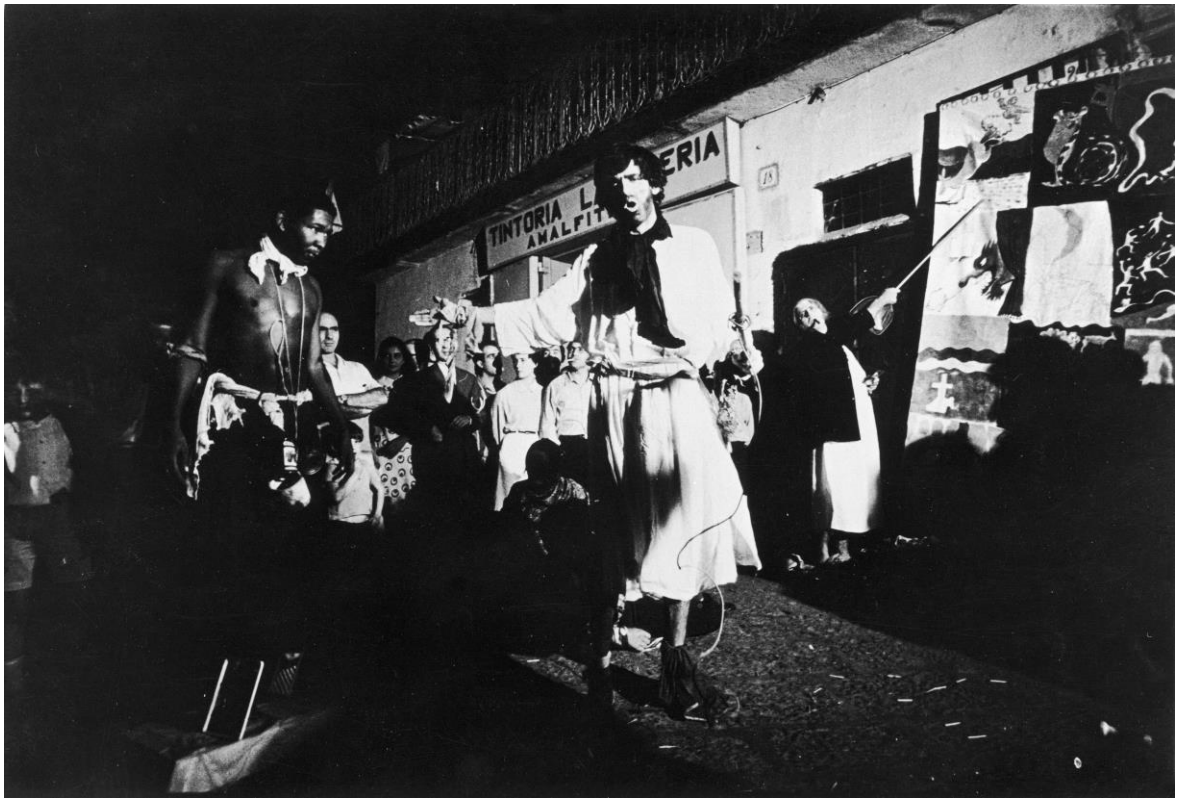
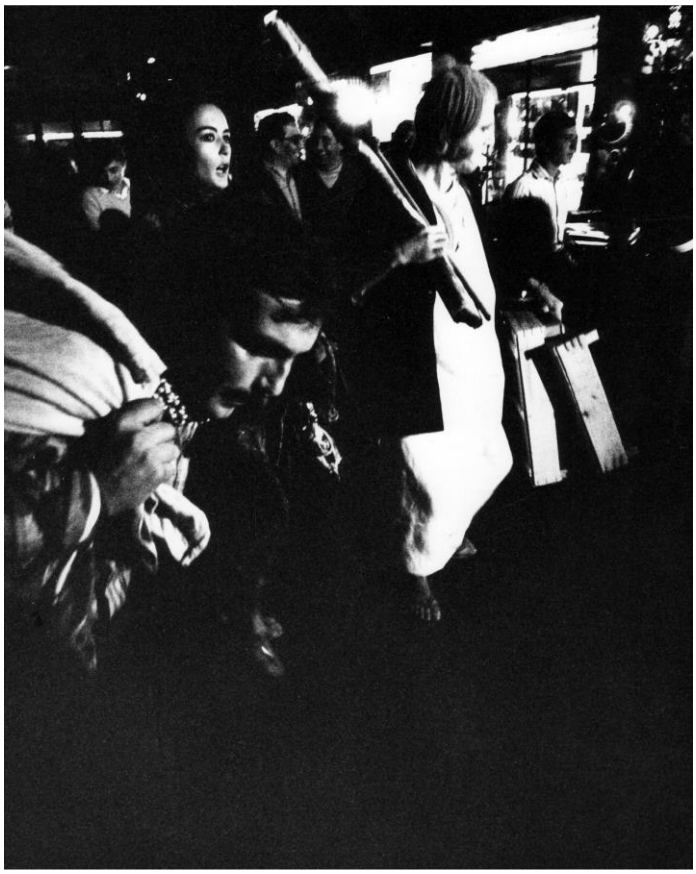



**Fig. 104.** Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, Amalfi, 5 ottobre 1968



**Figg. 105 – 106.** Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, azione, Amalfi, 5 ottobre 1968.

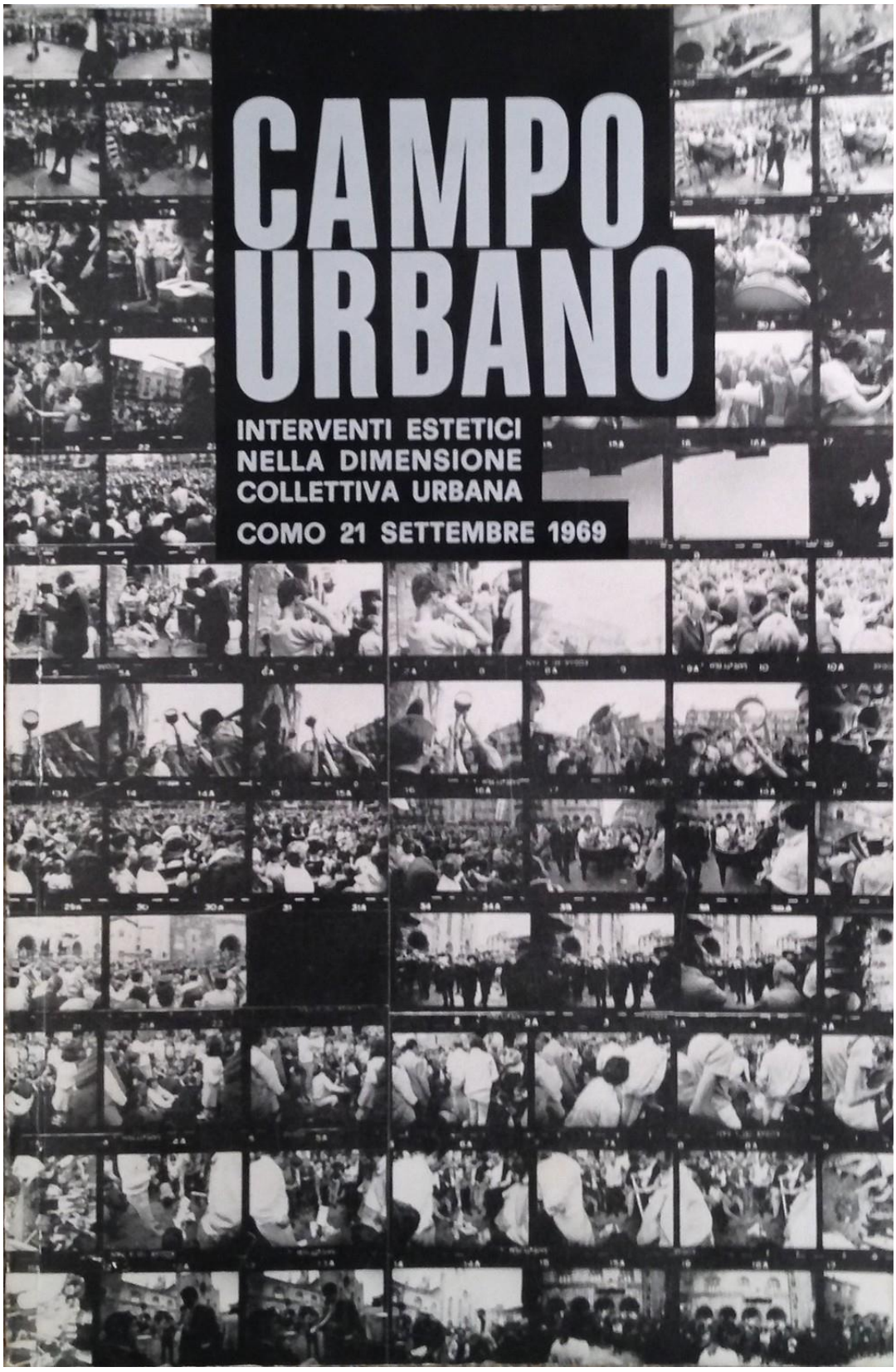



**Fig. 107.** Catalogo della mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 108.** Manifesto di *Campo Urbano*, Como, 1969. Grafica di Bruno Munari e Giuliano Collina.

**Fig. 109.** Gianni Pettena, bucato steso in Piazza del Duomo, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

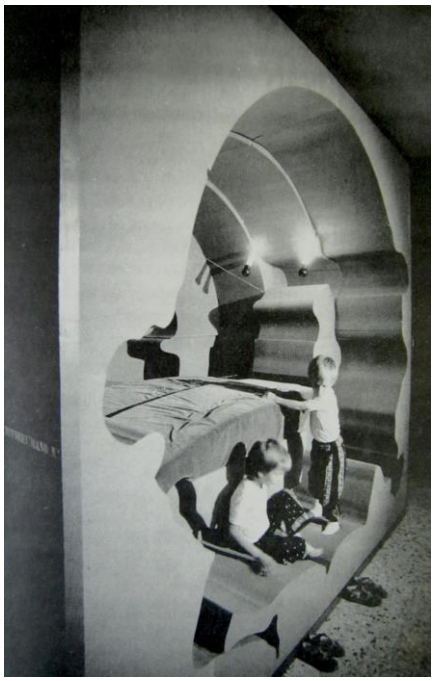


**Fig. 110.** Francesco Somaini e Ico Parisi, *Contenitori umani*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 111.** Gruppo Art Terminal, *Sostituzione di un cancello*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Figg. 112 – 113.** Enrico Baj, Ermanno Besozzi, Inse Bonstrat, Bruno Molli, *Segnaletica orizzontale*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

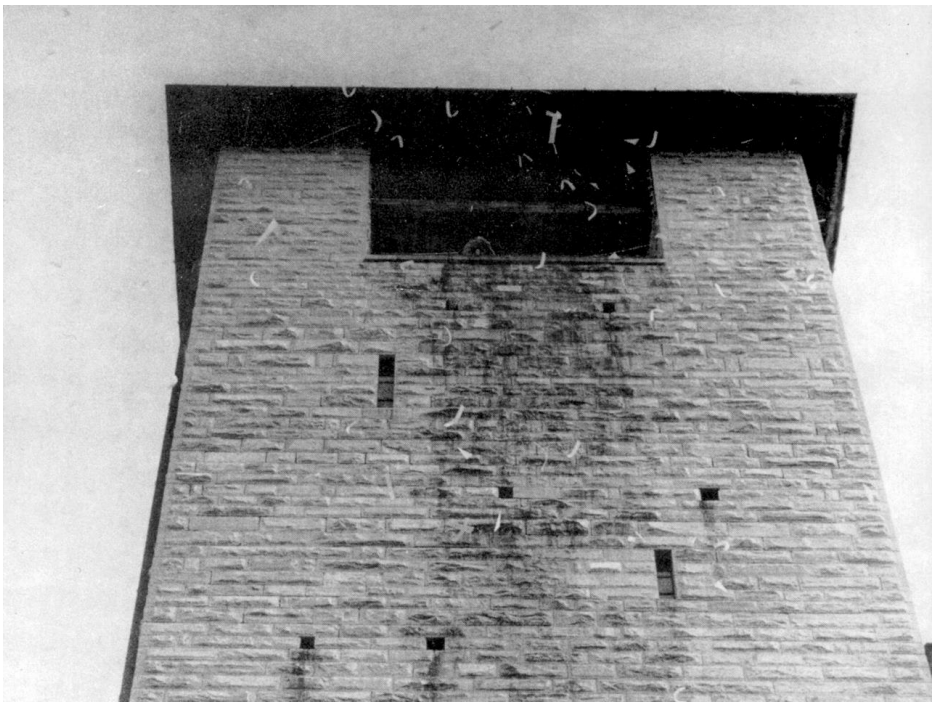


**Fig. 114.** Bruno Munari, *Visualizzazione dell'aria di Piazza Duomo*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 115.** Grazia Varisco, *Dilatazione spazio temporale di un percorso*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Figg. 116 - 117.** Mario Di Salvo e Carlo Ferrario, *Riflessione*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 118.** Attilio Marcolli, *Colore – segnale*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 119.** Valentina Berardinone, *Antimonumento alla Vittoria*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Figg. 120 – 122.** Ugo La Pietra, *Allora copro una strada, ne faccio un'altra, trasformo gli spazi originari, cambio le condizioni di comportamento*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 123.** Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele de Vecchi, *Temporale artificiale*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 124.** Dadamaino, *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**Fig. 125.** Mauro Staccioli, *Barriera*, mostra *Sculture in città*, Volterra, Piazza dei Priori, 1972.

**Fig. 126.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, mostra *Sculture in città*, Volterra, Mura etrusche, 1972.

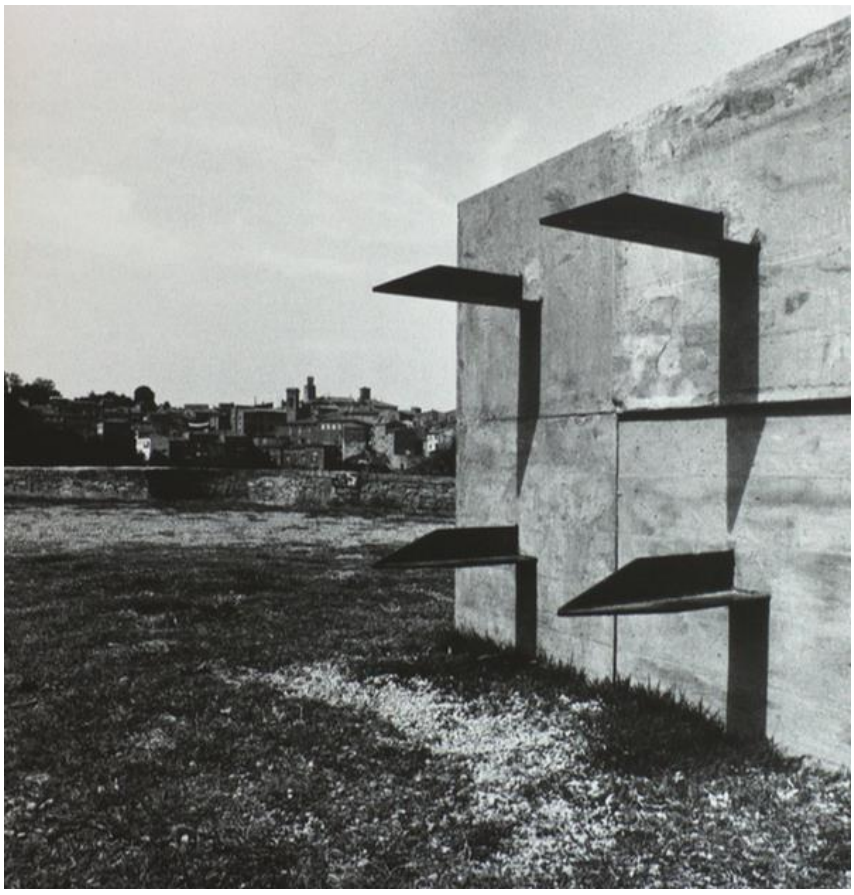


**Fig. 127.** Mauro Staccioli, *Barriera*, mostra *Sculture in città*, Volterra, Piazzale Sant'Andrea, 1972.

**Fig. 128.** Mauro Staccioli, *Condizione barriera*, 1971, mostra *Sculture in città*, Volterra, Porta all'arco, 1972.

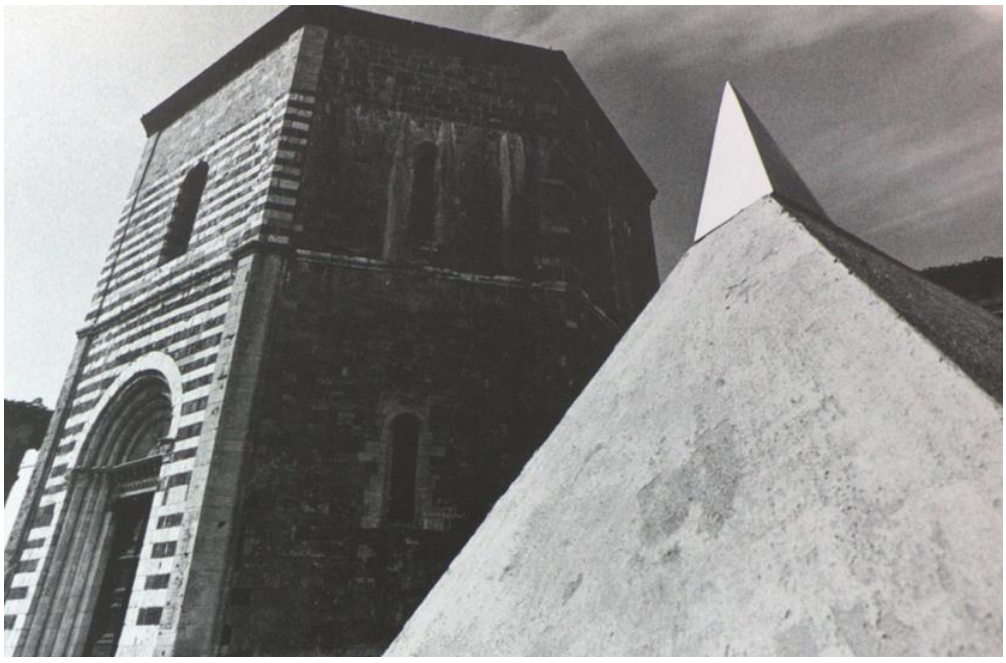


**Fig. 129.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, mostra *Sculture in città*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1972.

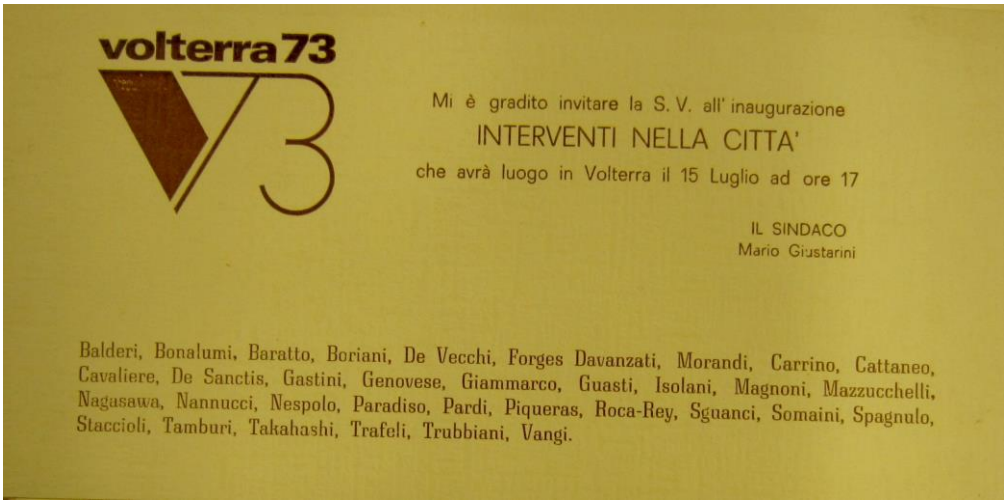



**Fig. 130.** Invito alla mostra *Volterra 73*.

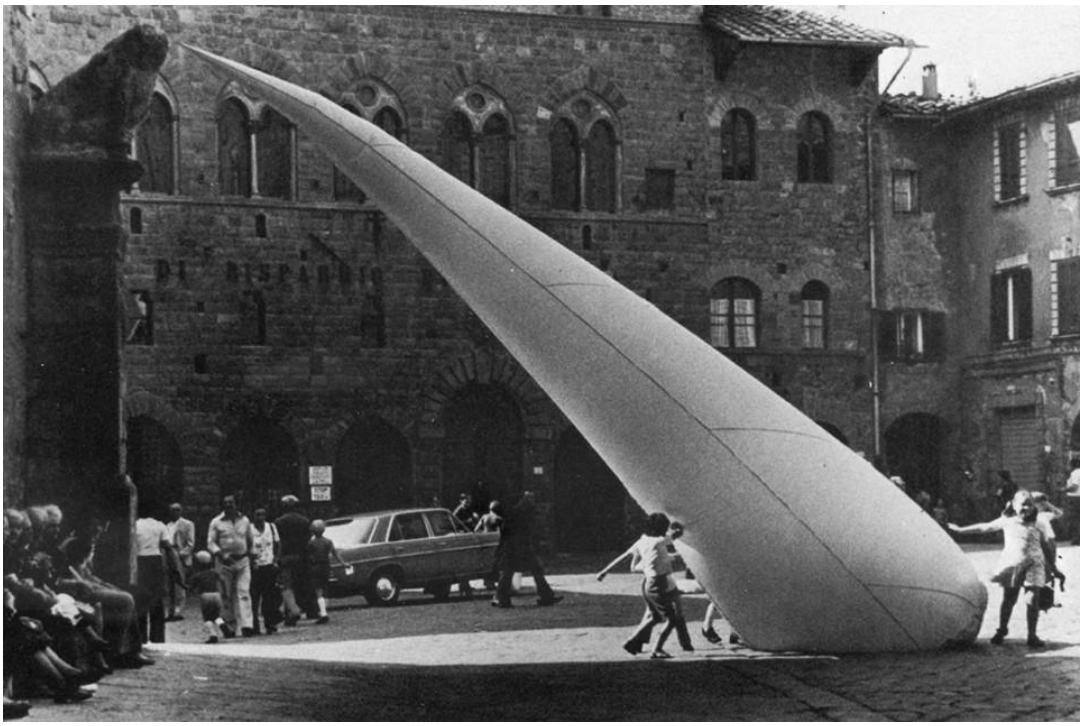
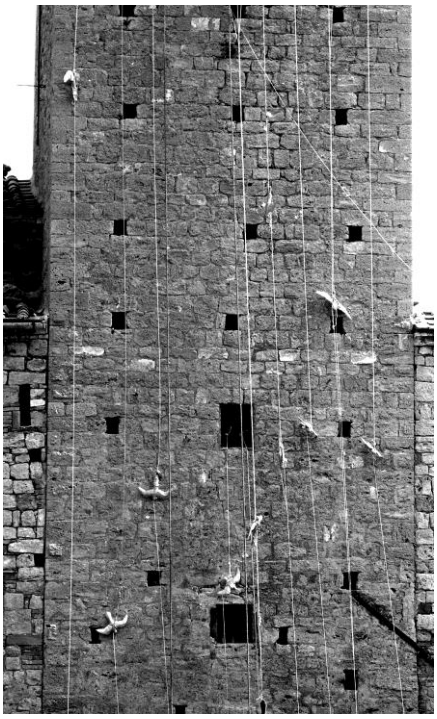
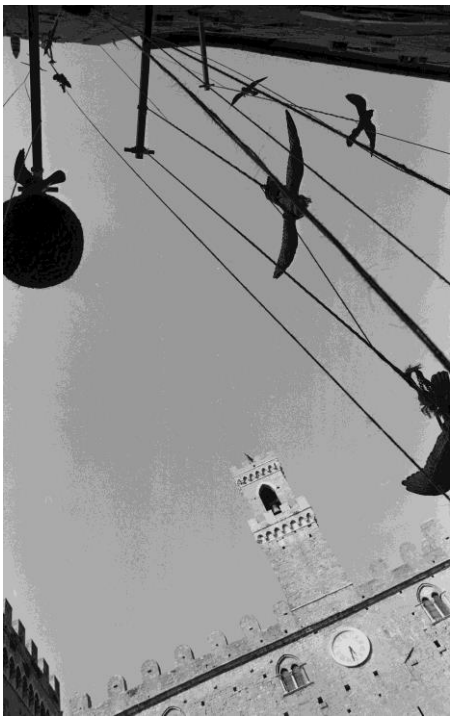


**Fig. 131.** Franco Mazzucchelli, *Gonfiabile*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1973.





**Figg. 132 – 133.** Valeriano Trubbiani, intervento sulla Torre del Porcellino, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1973.

**Fig. 134.** Jorge Piqueras, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1973.

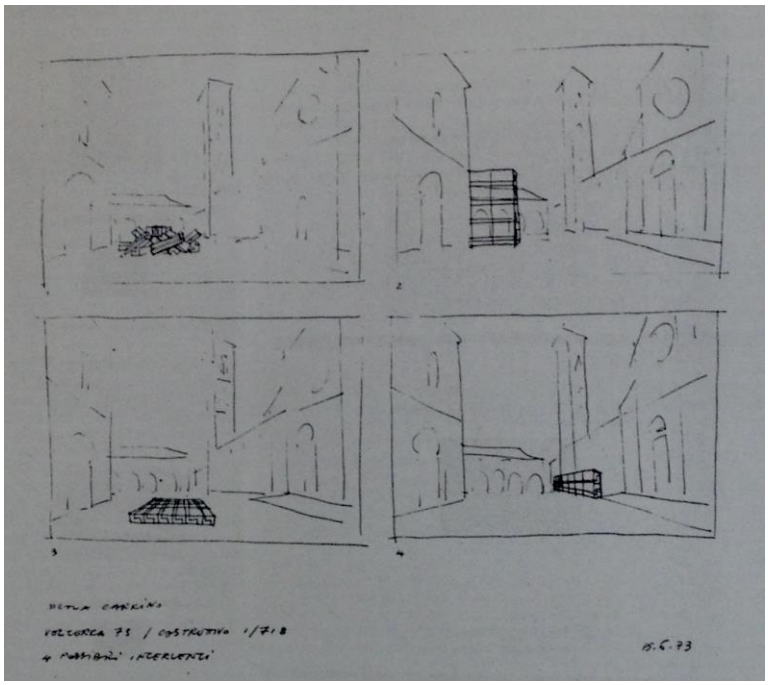
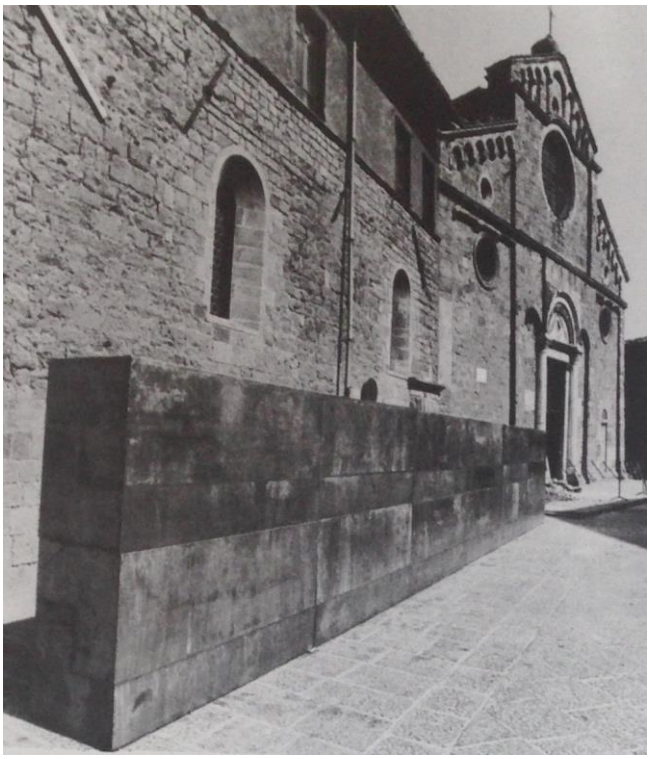


**Fig. 135.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71 B*, 4 possibili interventi, 1973.



**Figg. 136 – 137.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71 B*, 1971-1972, prima e seconda soluzione, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza del Duomo, 1973.

**Fig. 138.** Shu Takahashi, intervento sull'esterno del Battistero, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1973.

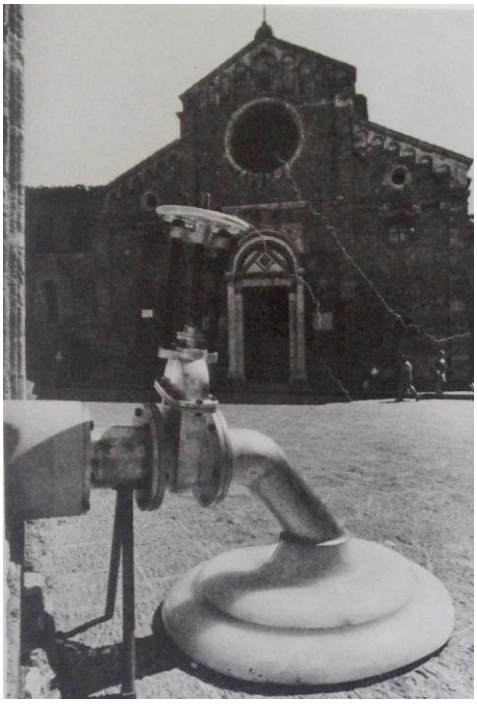


**Fig. 139.** Fabio De Sanctis, *Rubinetto*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1973.

**Fig. 140.** Fabio De Sanctis, *Valigia*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piano di Castello, 1973.

**Fig. 141.** Mino Trafeli, Sergio Borghesi, Ciriaco Campus, Piero Cosimelli, Franco Politano, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piano di Castello, 1973.

**Fig. 142.** Mauro Staccioli, *Volterra '73*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piano di Castello, Fortezza Medicea, 1973.

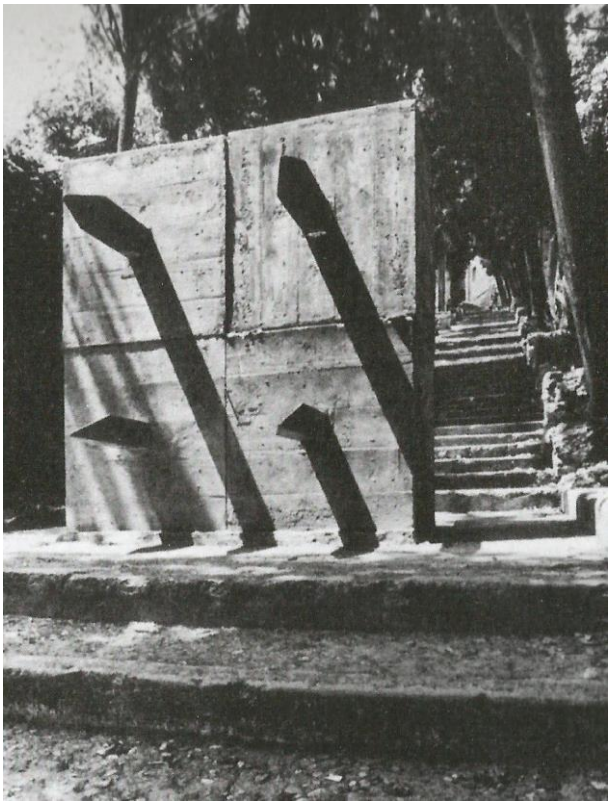


**Fig. 143.** Mauro Staccioli, *Barriera*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Via di Docciola, 1973.

**Fig. 144.** Francesco Somaini, mostra *Volterra 73*, Volterra, Fonte di Docciola, 1973.

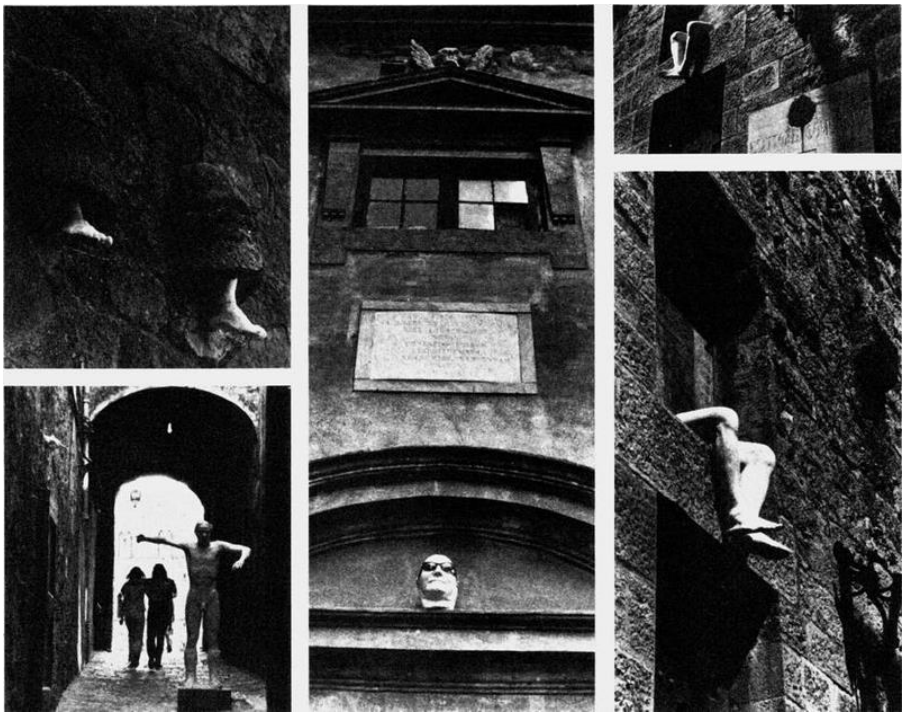


**Fig. 145.** Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Forges Davanzati, Corinna Morandi, interventi di arredo urbano, mostra *Volterra 73*, Volterra, 1973.

**Fig. 146.** Nino Giammarco, *Assalto*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Porta all'Arco, 1973.

**Fig. 147.** Rocco Genovese, *Dorica*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Acropoli etrusca, 1973.

**Fig. 148.** Giuseppe Spagnulo, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza di Sant'Andrea, 1973.

**Fig. 149.** Franco Parti, intervento di fronte alla Chiesa di San Giusto, mostra *Volterra 73*, Volterra, 1973.

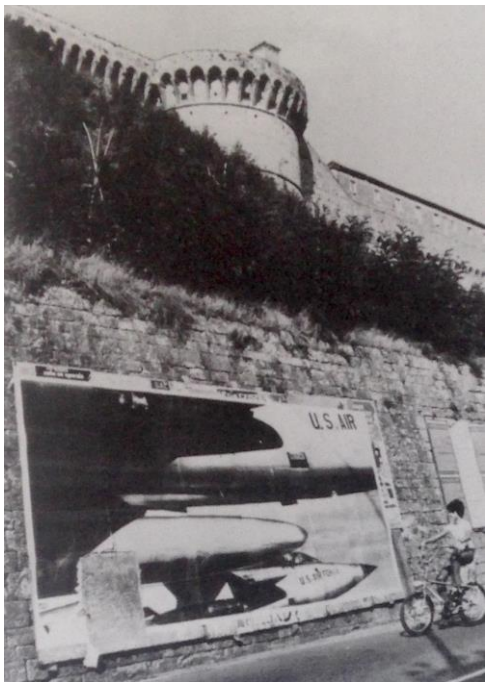



**Fig. 150.** Fernando De Filippi, manifesto dell'*Operazione 24 fogli*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Viale dei Ponti, 1973.

**Fig. 151.** Nino Giammarco, mostra *Luoghi d'incontro Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1974.

**Fig. 152.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, VII Biennale d'arte del metallo, Gubbio, Palazzo dei Consoli, 1973.

**Fig. 153.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/70*, VII Biennale d'arte del metallo, Gubbio, Piazza della Signoria, 1973

**Fig. 154.** Gruppo Salerno 75, *Gessificare*, VIII Biennale d'arte del metallo, Gubbio, 1975.

**Fig. 155.** Mauro Staccioli, progetto senza titolo, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976.

**Fig. 156.** Nicola Carrino, *Costruttivo Gubbio 76/1*, progetto, da disporre in forma di cumulo a Palazzo dei Consoli, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976.

**Fig. 157.** Nicola Carrino, *Costruttivo Gubbio 76/2*, progetto, da disporre come piattaforma o pavimento a Piazza della Signoria, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976.

**Fig. 158.** Mirella Bentivoglio, *Ovo*, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976.

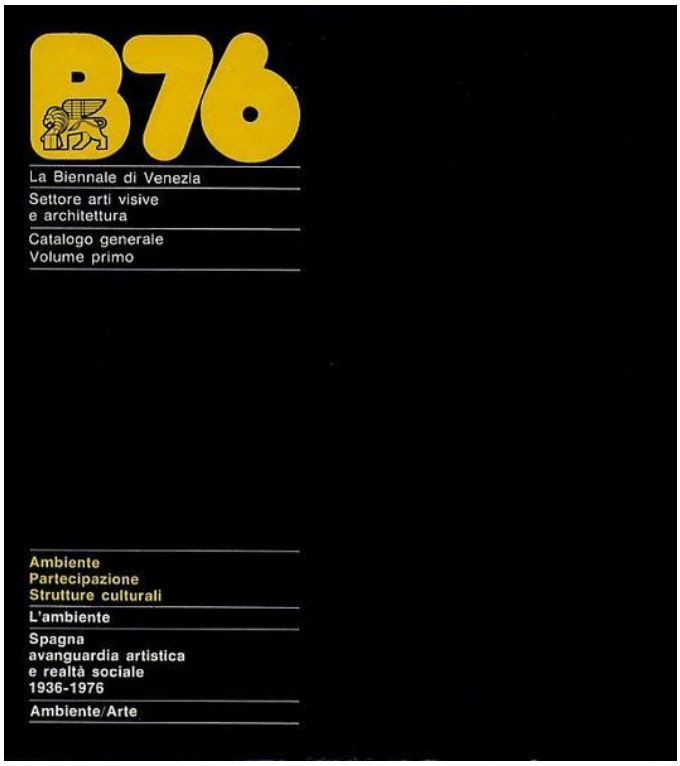



**Fig. 159.** Catalogo generale della 37. Biennale d'Arte di Venezia, 1976.

**Fig. 160.** Mauro Staccioli, *Muro*, 38. Biennale d'Arte di Venezia, 1978.

**Fig. 161.** Mauro Staccioli, *Parma '73*, mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, Parma, Piazza della Steccata, 1973.

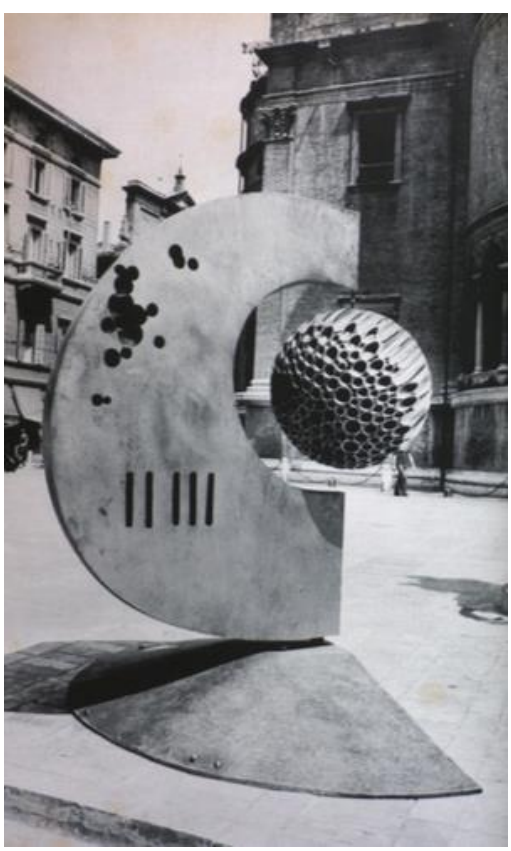


**Fig. 162.** Kengiro Azuma, mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, Parma, 1973.

**Fig. 163.** Igino Balderi, mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, Parma, 1973.

**Fig. 164.** Veduta di Piazza Cavour, mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini, 1973. A sinistra Marino Marini, *Idea di una immagine*; a destra Alberto Viani, *Omaggio a Michelangelo* e *Il grande idolo*; in fondo Pietro Cascella, *Atto primo*.

**Fig. 165.** Pietro Cascella, *Atto primo*, mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini, 1973.

**Fig. 166.** Pietro Consagra, *Muro del suono* e *Riflessa n. 2*, mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini, 1973

**Fig. 167.** Veduta della mostra *Arnaldo Pomodoro: sculture nella città*, Pesaro, Piazza del Popolo, 1971. A sinistra *Rotante dal foro centrale*, 1966-1968; in fondo *Grande Disco*, 1965-1968; a destra *Rotante massimo*, 1967-1969.

**Fig. 168.** Veduta della mostra *Arnaldo Pomodoro: sculture nella città*, Pesaro, Piazza del Popolo, 1971. A sinistra *Rotante massimo*, 1967-1969; in fondo *Cilindro costruito*, 1968-1970, *Mole circolare*, 1968-1970, *Colonna intera recisa*, 1968-1970; a destra *Rotante dal foro centrale*, 1966-1968.

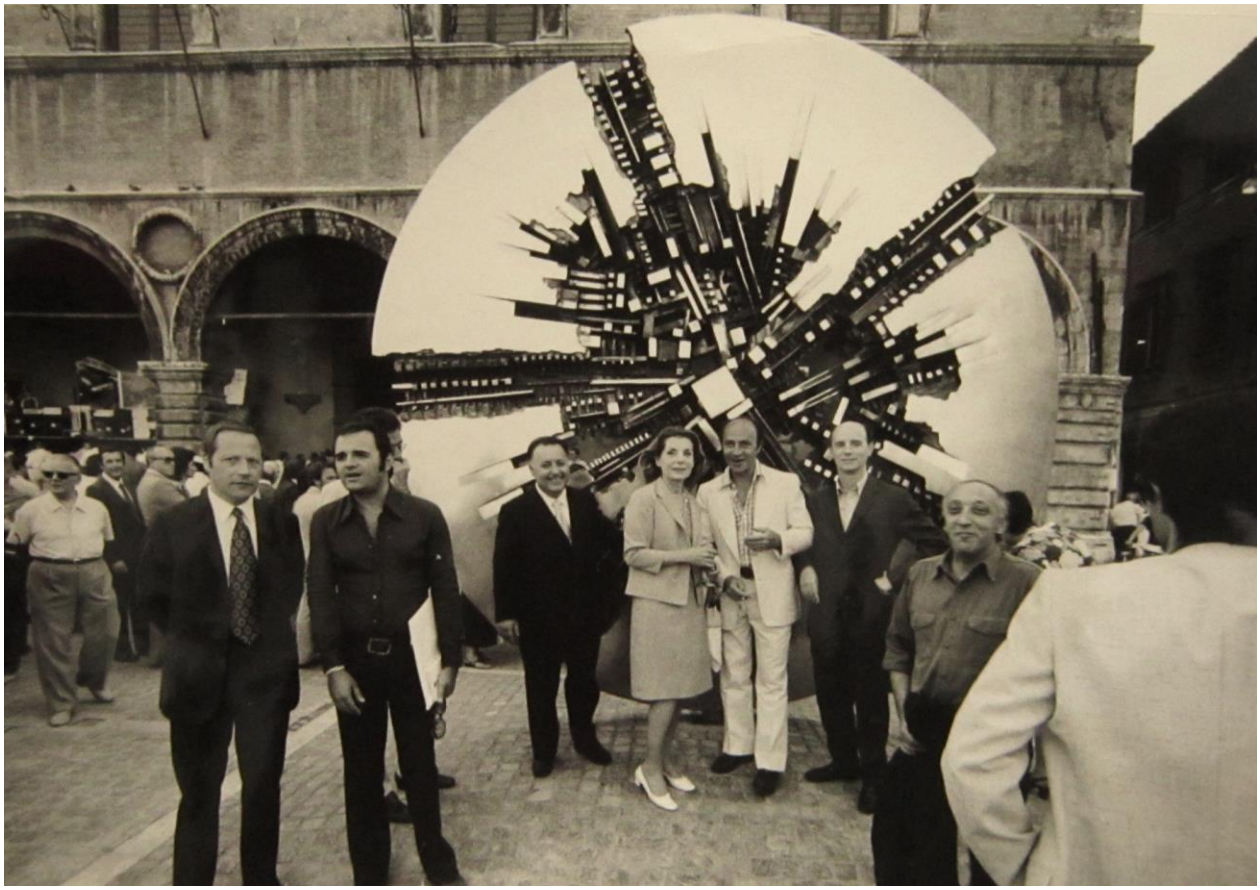


**Fig. 169.** Arnaldo Pomodo, *Grande Disco*, 1965-1968, mostra *Arnaldo Pomodoro: sculture nella città*, Pesaro, Piazza del Popolo, 1971. Da sinistra: Giovanni Carandente, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Nello Ponente, Palma Bucarelli, Arnaldo Pomodoro, Guido Ballo, Francesco Leonetti.

**Fig. 170.** Arnaldo Pomodoro, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1970.

**Fig. 171.** Giuseppe Spagnulo, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1970.

**Fig. 172.** Ettore Colla, *Colonna solare*, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1971.

**Fig. 173.** Alexander Calder, *Stabil-mobil*, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1971.

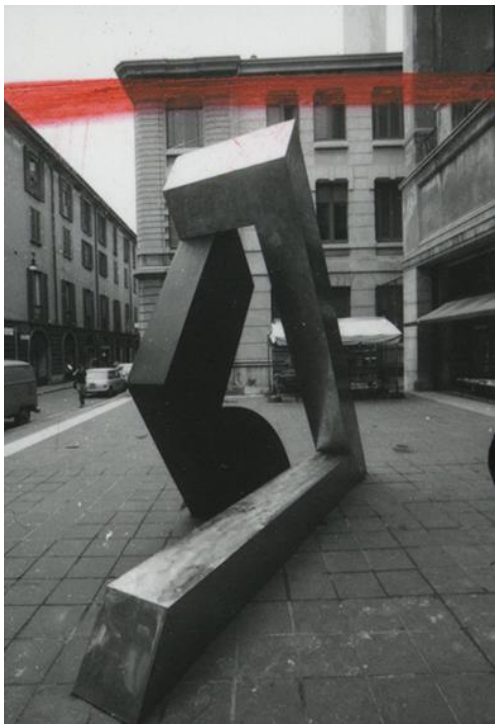
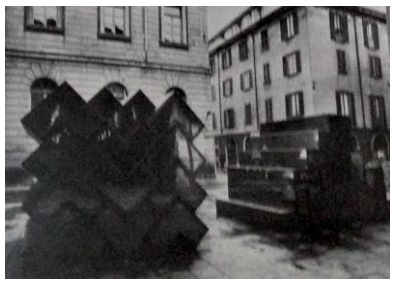


**Fig. 174.** Gianfranco Pardi, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1971.

**Fig. 175.** Philip King, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1972.

**Fig. 176.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71B*, 1971-1972, prima soluzione, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1972.



**Figg. 177 – 179.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71B*, 1971-1972, seconda, terza e quarta soluzione, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1972.

**Fig. 180.** Mauro Staccioli, *Scultura-Intervento*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1974.

**Fig. 181.** Mauro Staccioli, *Scultura-Intervento*, mostra *Scultorincontro. Verbania '74*, Verbania Pallanza, 1974.

**Fig. 182.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, Suzzara, Piazza Castello, 1974.

**Fig. 183.** Panoramica di Piazza Margana, Roma, 1975.

**Fig. 184.** Manifesti delle mostre a Piazza Margana, 1971-1975.

**Fig. 185.** Manifesti delle mostre a Piazza Margana, 1971-1975.

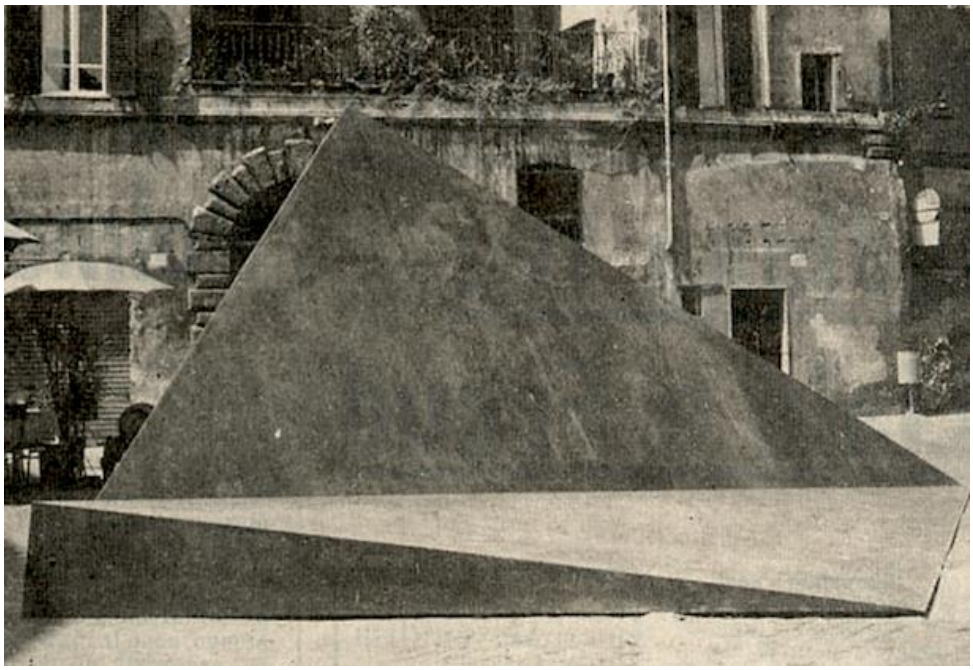


**Fig. 186.** Beverly Pepper, *Piramide affettata*, 1971, Roma, Piazza Margana, 1971.

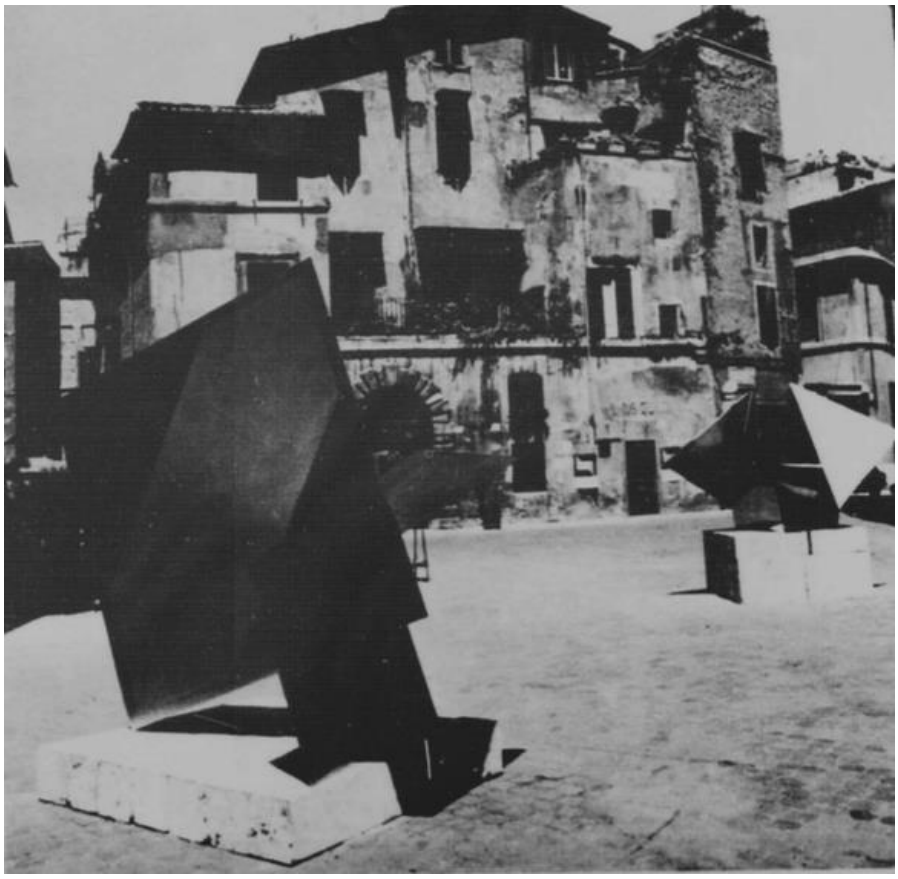


**Fig. 187.** Carlo Lorenzetti, 1967, Roma, Piazza Margana, 1971.

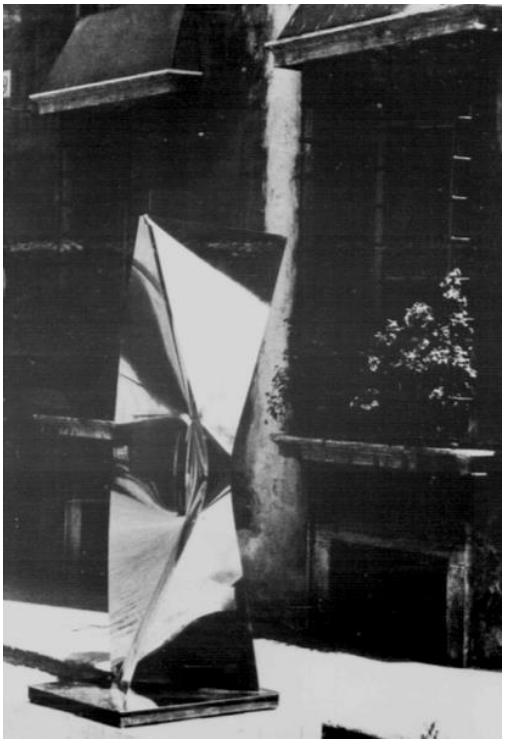


**Fig. 188.** Attilio Pierelli, *Saturno*, 1968, Roma, Piazza Margana, 1973.

**Fig. 189.** Federico Brook, *Nuvola libera*, Roma, Piazza Margana, 1974.

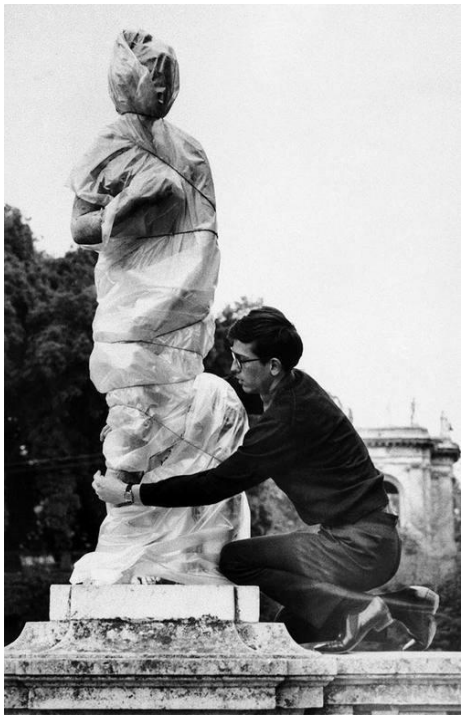


**Fig. 190.** Christo, *Wrapped Venus*, 1963, Roma, Parco di Villa Borghese.

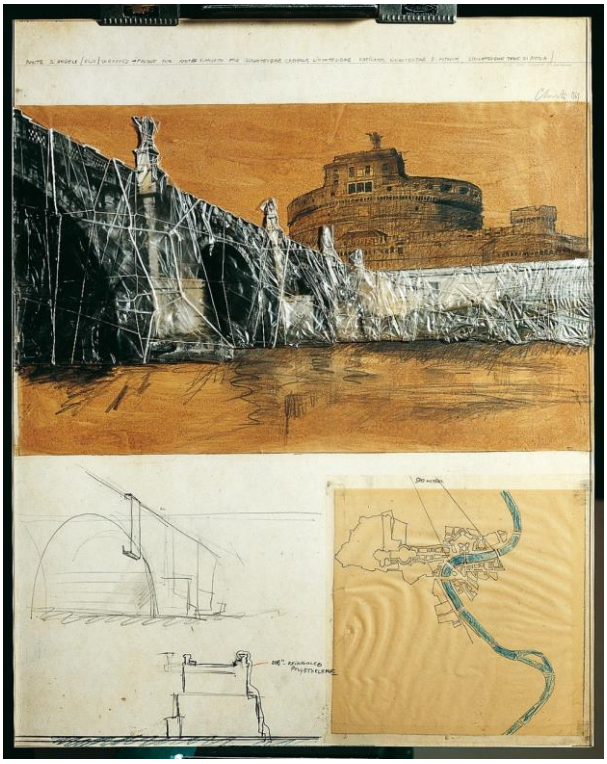


**Fig. 191.** Christo, *Ponte Sant'Angelo Wrapped*, 1969, progetto, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

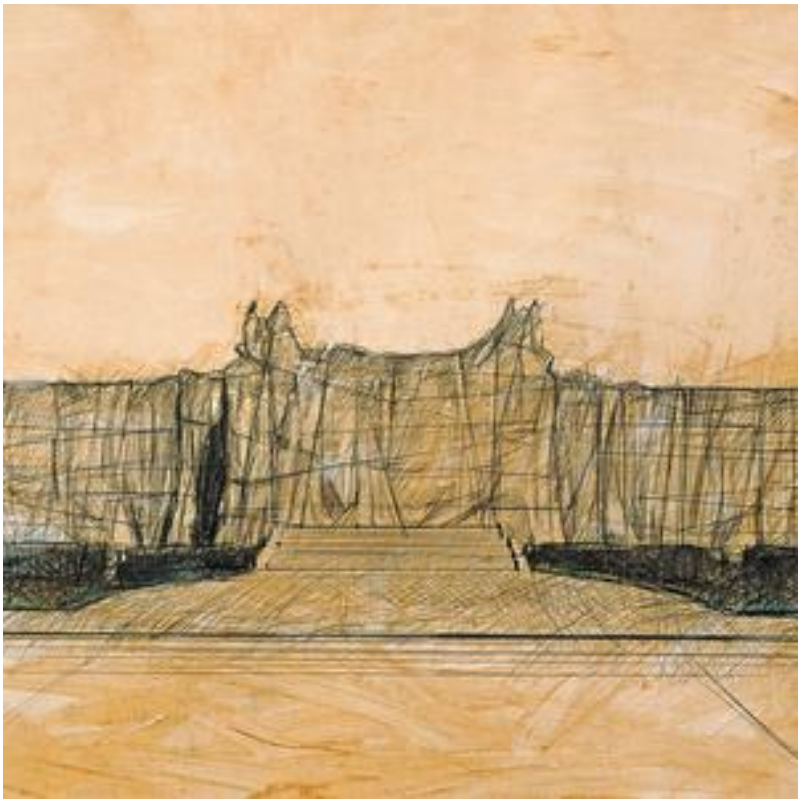


**Fig. 192.** Christo, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna Wrapped*, 1967, progetto per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

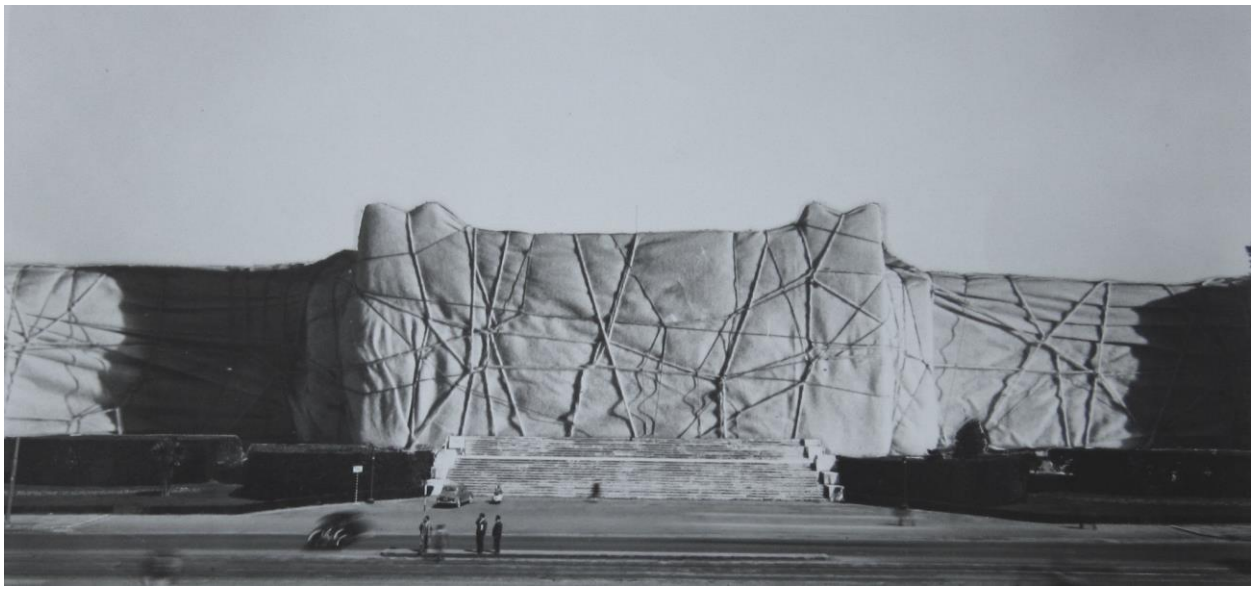


**Fig. 193.** Christo, *Empaquetage of a Public Building*, 1967, progetto per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

**Fig. 194.** Christo, *4656 Oil Barrels*, 1967, progetto per la Sala I della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

**Fig. 195.** Christo, progetto per il Teatro Nuovo di Spoleto, 1968.

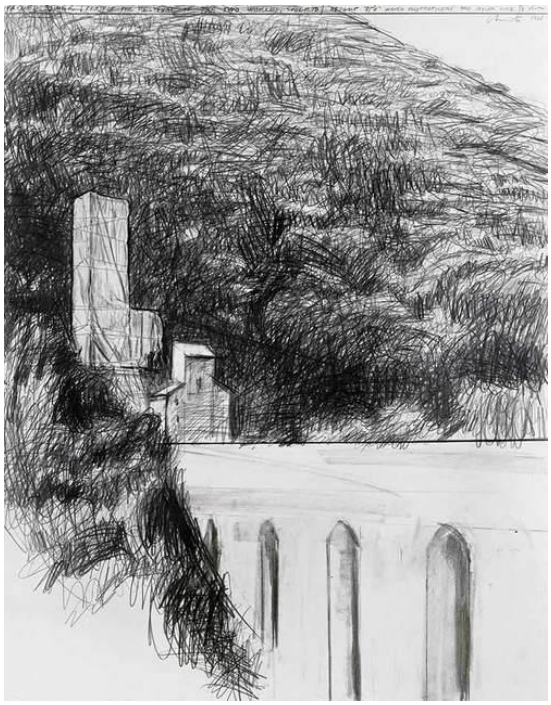


**Fig. 196.** Christo, *Packed Tower*, 1968, progetto per il Festival dei Due Mondi di Spoleto.

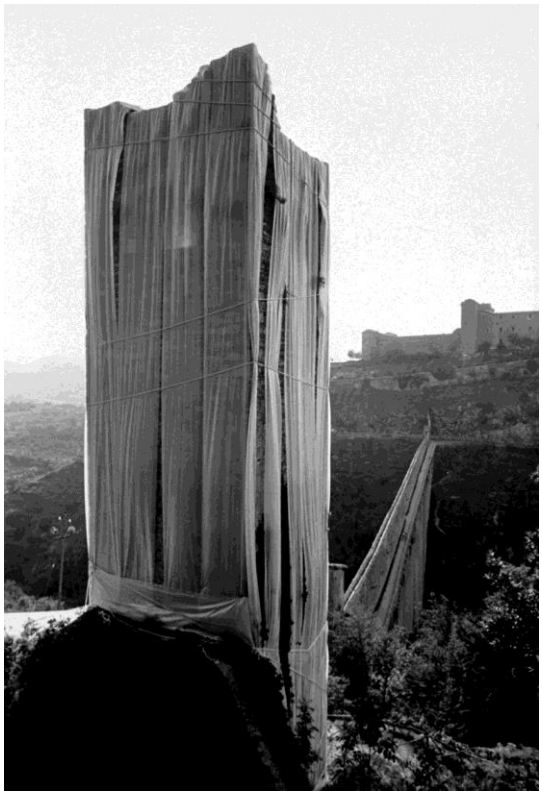


**Fig. 197.** Christo, *Wrapped Medieval Tower*, 1968, Festival dei Due Mondi, Spoleto.

**Fig. 198.** Christo, *Packed Fountain*, 1968, progetto per il Festival dei Due Mondi di Spoleto.

**Fig. 199.** Christo, *Wrapped Fountain*, 1968, Festival dei Due Mondi, Spoleto.

**Fig. 200.** Christo, *Arco della Pace Wrapped*, progetto per Milano.

**Fig. 201.** Christo, *Curtains for La Rotonda*, progetto per Milano.

**Fig. 202.** Christo, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, 1970, progetto per Piazza del Duomo a Milano.

**Fig. 203.** Christo, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, 1970, Milano, Piazza del Duomo.

**Fig. 204.** Christo, *Wrapped Monument to Leonardo*, 1970, progetto per Piazza della Scala a Milano.

**Fig. 205.** Christo, *Wrapped Monument to Leonardo*, 1970, Milano, Piazza della Scala.

**Fig. 206.** Christo, *Wrapped Monument to Leonardo*, 1970, Milano, Piazza della Scala.

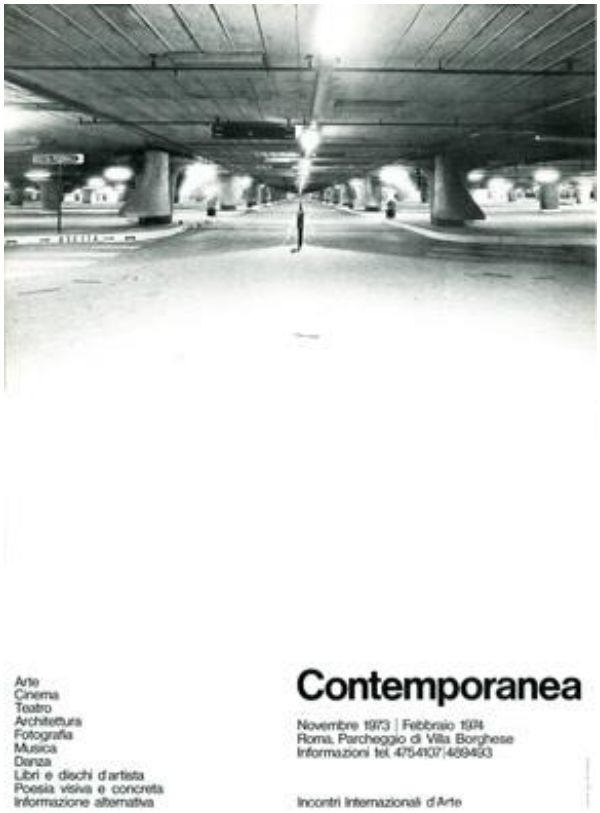



**Fig. 207.** Catalogo della mostra *Contemporanea*, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974.

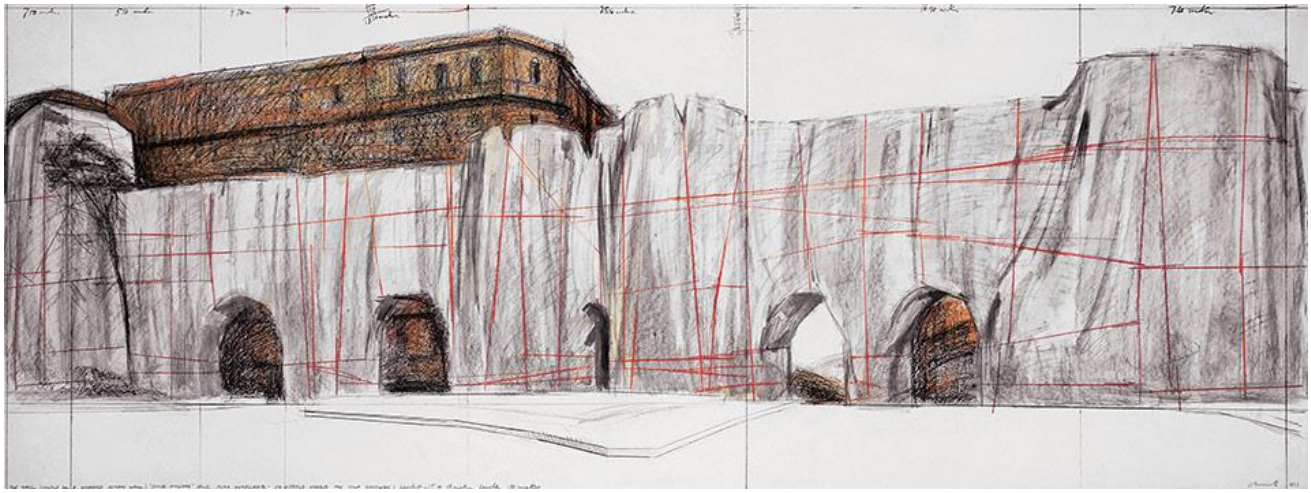
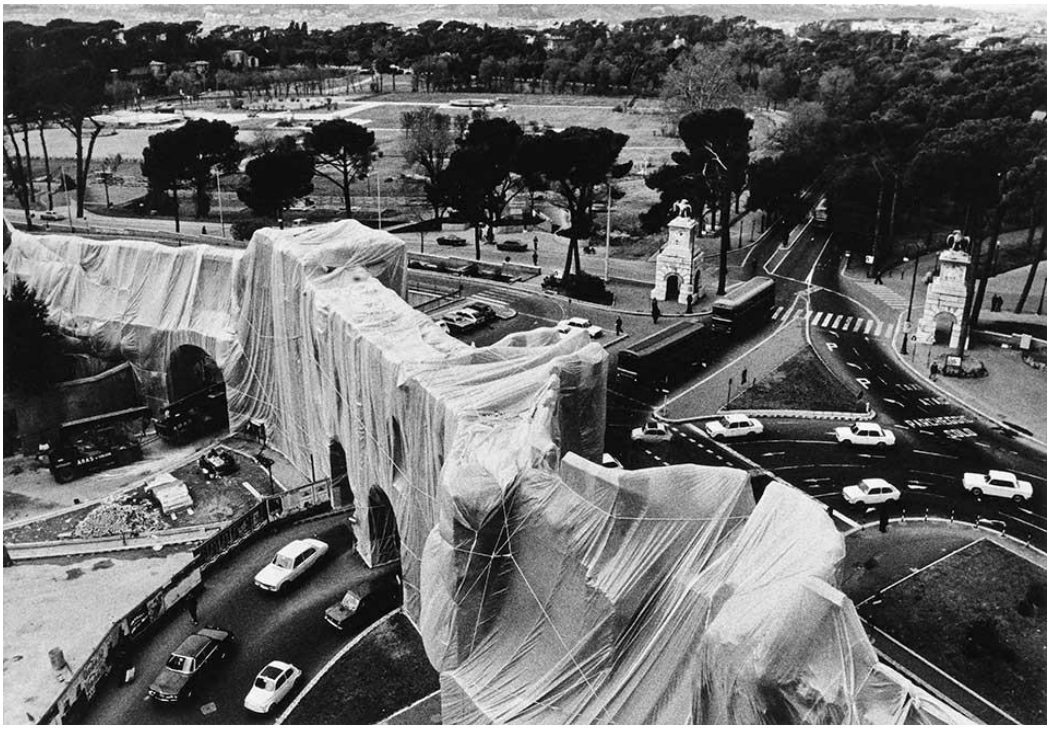


**Fig. 208.** Christo, *The Wall*, progetto per *Wrapped Roman Wall*, 1973.



**Figg. 209 – 210.** Christo, *Wrapped Roman Wall*, 1973-1974, Roma, Via Veneto e Villa Borghese.

**Fig. 211.** *Estate romana*, rassegna cinematografica alla Basilica di Massenzio, Roma, 1977.

**Fig. 212.** *Estate romana*, vista di una delle sale cinematografiche realizzate per la rassegna *Massenzio 80*, Roma, Via della Consolazione, 1980.

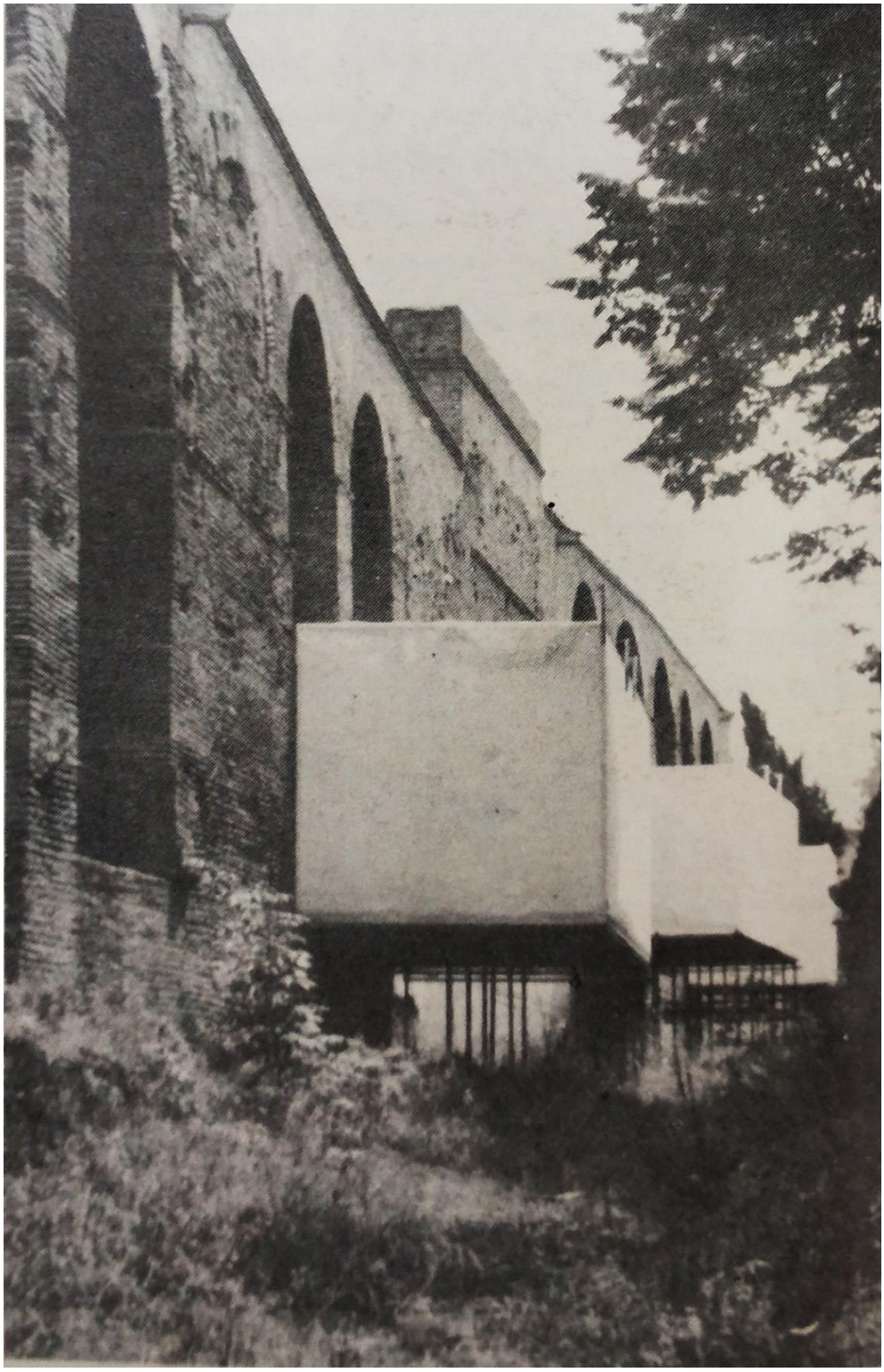
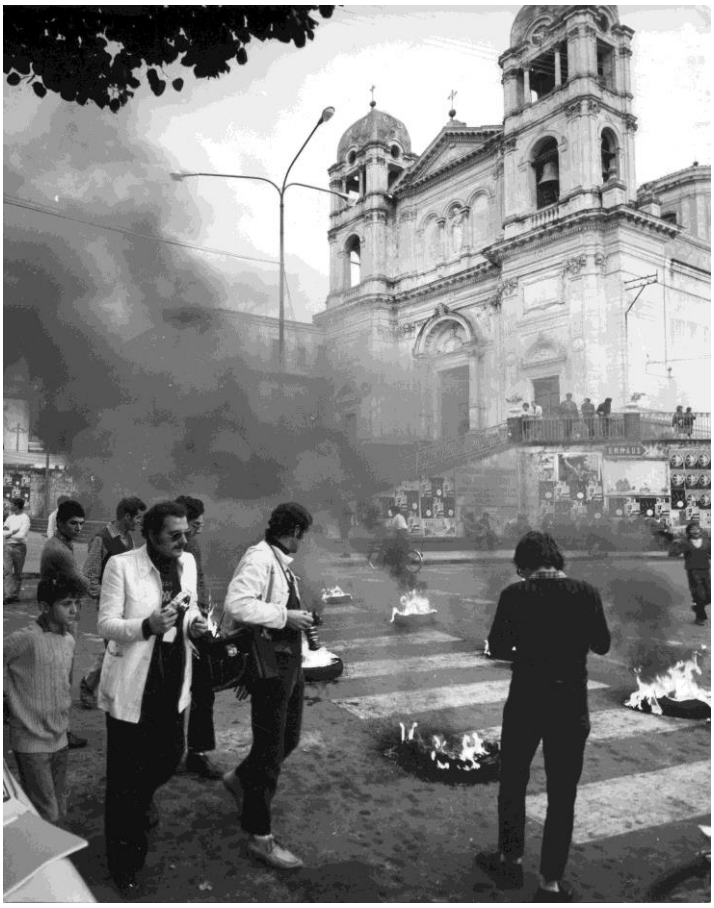


**Fig. 213.** *Estate romana*, particolare dell'allestimento della mostra *Avanguardia-Transavanguardia*, Roma, Mura Aureliane, 1982.

**Fig. 214.** Ugo La Pietra, con Getulio Alviani e Maurizio Nannucci, *Segnali di fuoco*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.



**Figg. 215 – 216.** Ugo La Pietra, con Getulio Alviani e Maurizio Nannucci, *Segnali di fuoco*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

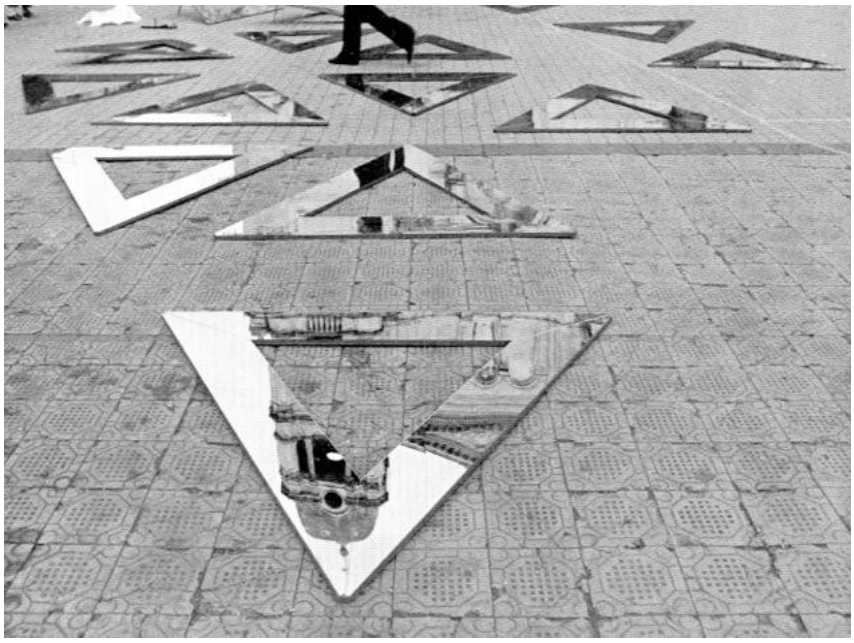
**Fig. 217.** Paolo Masi, specchi triangolari, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

**Fig. 218.** Paolo Masi, Lanfranco Baldi *Cromointerferenze riflesse*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

**Fig. 219.** Paolo Masi, Lanfranco Baldi, grafica per la raccolta fotografica delle *Cromointerferenze riflesse*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

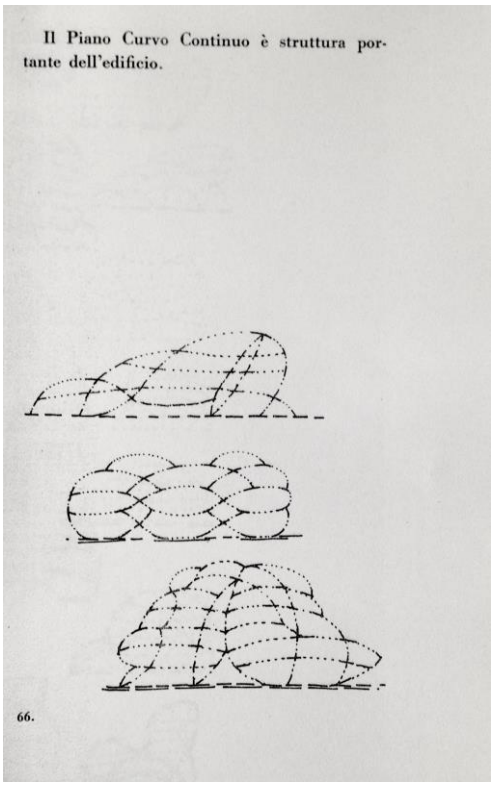
**Fig. 220.** Paolo Masi e Lanfranco Baldi fissano il telo di Baldi (dalla raccolta fotografica degli artisti), mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

**Figg. 221 – 222.** Paolo Masi, Lanfranco Baldi, visuale d'insieme delle *Cromointerferenze riflesse* (dalla raccolta fotografica degli artisti), mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

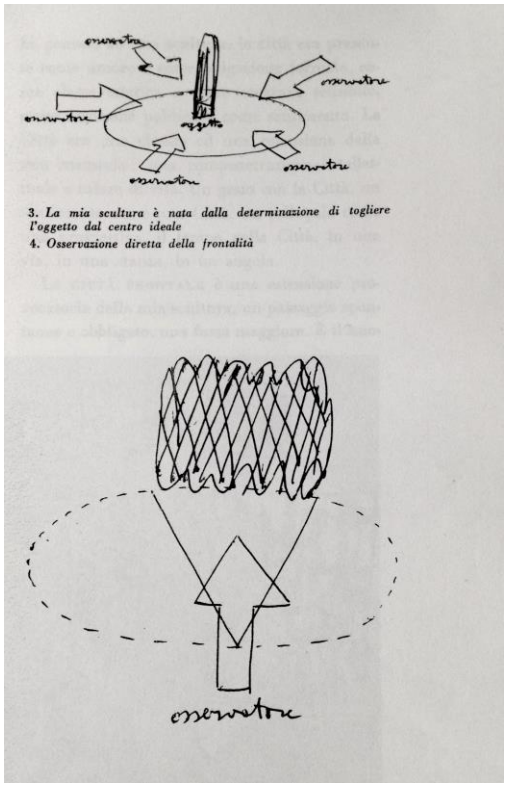


**Figg. 223 – 224.** Paolo Masi, particolari degli specchi triangolari (dalla raccolta fotografica degli artisti), mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970.

**Fig. 225.** Pietro Consagra, *La Città Frontale*, Bari, De Donato, 1969.


Il Piano Curvo Continuo è struttura portante dell'edificio.

66.




*3. La mia scultura è nata dalla determinazione di togliere l'oggetto dal centro ideale*
*4. Osservazione diretta della frontalità*



**Figg. 226 – 227.** Pagine de *La Città Frontale*.

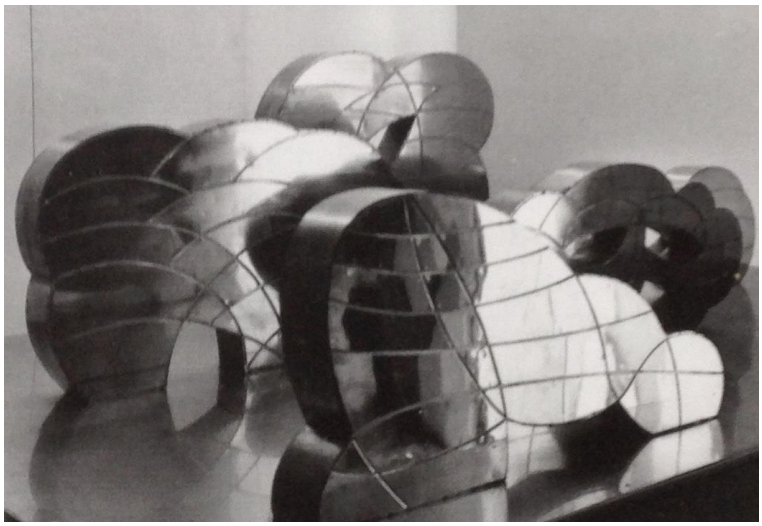


**Fig. 228.** Pietro Consagra, *Edifici frontali*, 1968.

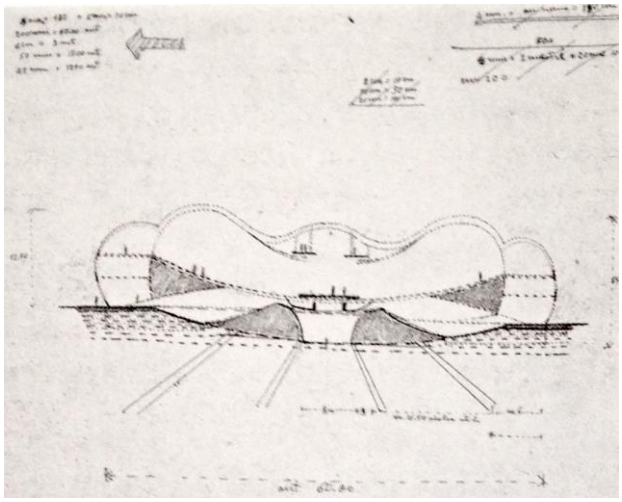


**Fig. 229.** Pietro Consagra, progetto per il *Teatro frontale*, 1972.

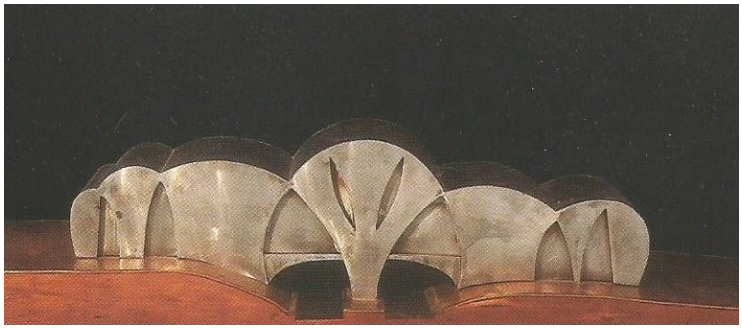


**Fig. 230.** Pietro Consagra, maquette del *Teatro frontale*, 1982.

**Fig. 231.** Pietro Consagra, *Meeting*, 1972-1984, Gibellina nuova.

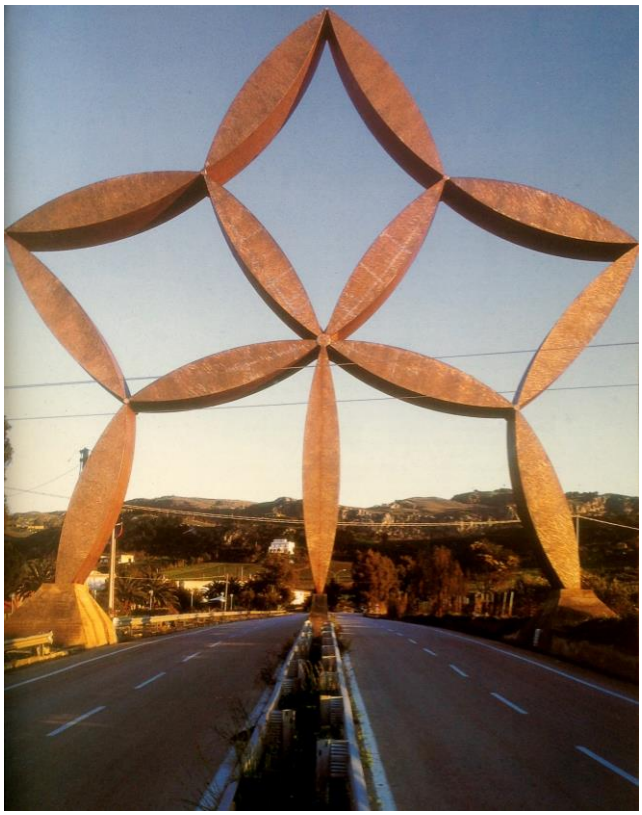
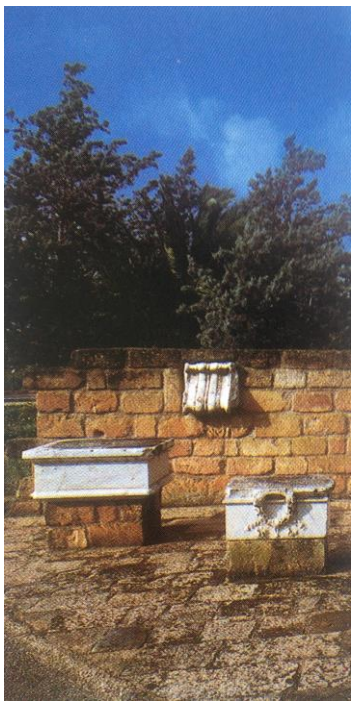


**Fig. 232.** Pietro Consagra, *Stella del Belice*, 1981-1982, Gibellina nuova.

**Fig. 233.** Pietro Consagra, *Riferimento all'unicità*, 1977, Gibellina nuova.

**Fig. 234.** Pietro Consagra, *Riferimento all'irripetibile*, 1977, Gibellina nuova.

**Fig. 235.** Mirko Basaldella, *Senza titolo*, 1979, Gibellina nuova.



**Figg. 236 – 237.** Nanda Vigo, *Tracce antropomorfe*, 1978, Gibellina nuova.

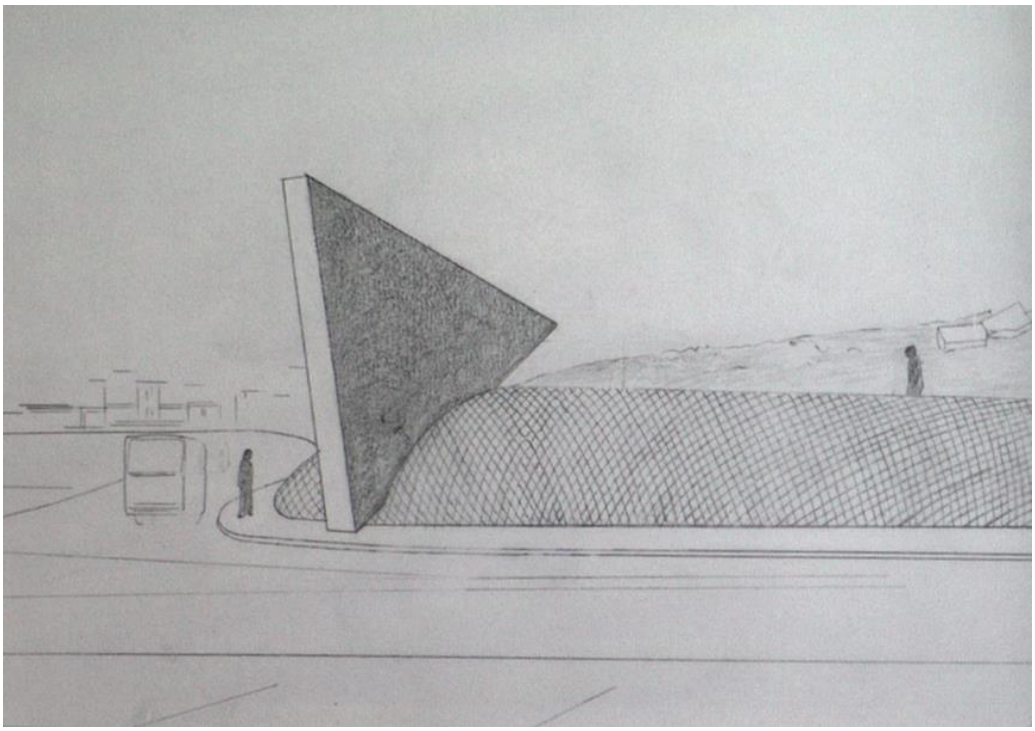
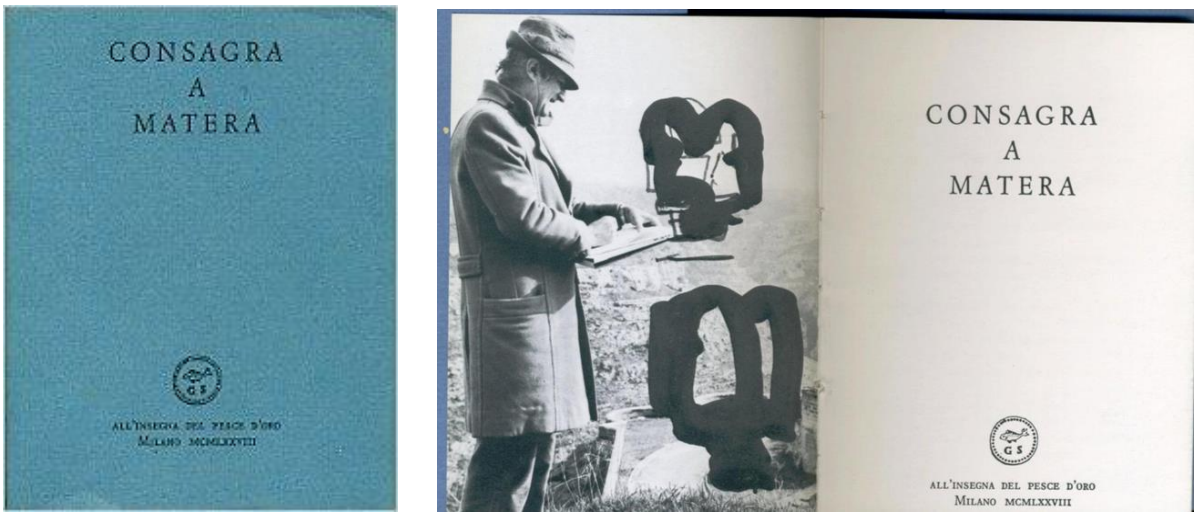


**Fig. 238.** Mauro Staccioli, *Per Gibellina*, 1979, Gibellina nuova.

**Fig. 239.** Arnaldo Pomodoro, *Ventaglio*, 1985, Gibellina vecchia.

**Fig. 240.** Arnaldo Pomodoro, *Aratro*, 1986.

**Fig. 241.** Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1985-2015, Gibellina vecchia.




**Figg. 242 – 243.** Copertina e pagine del catalogo della mostra *Consagra a Matera*, Matera, 1978.

**Figg. 244 – 245.** Pietro Consagra, i *Ferri* inquadrano la città di Matera, 1978.

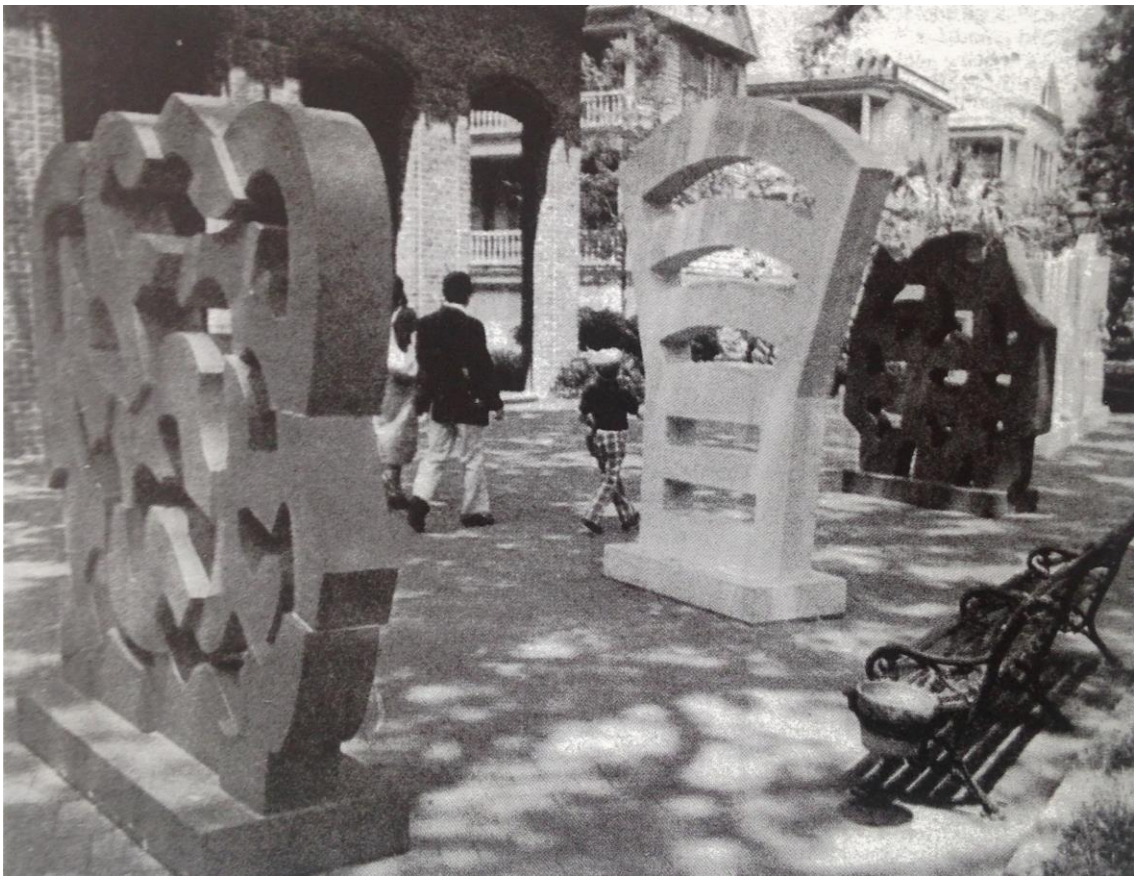


**Fig. 246.** Pietro Consagra, sculture esposte nella zona pedonale di Charleston, 6 giugno, 1978. A destra: *Bifrontale*, 1977; *Ferro bifrontale bianco. Muro di Charleston*, 1977.

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

**1.** Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-1949, cartapesta, vernice fosforescente e luce di Wood, Milano, Galleria del Naviglio, 1949. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo generale di sculture, dipinti, ambientazioni* (1986), Milano, Skira, 2006, p. 725.

**2.** Allan Kaprow, *Yard*, mostra *Environments, Situations, Spaces*, New York, Martha Jackson Gallery, 1961. Da: Gillo Dorfles, Angela Vettese, *Il Novecento. Protagonisti e movimenti*, Torino, Atlas, 2006, p. 369.

**3.** Christo e Jeanne-Claude con l'opera *Wrapped Shoes*, Roma, Galleria La Salita, 1963. Fotografia di Bettmann/Corbis. Da: http://christojeanneclaude.net/mobile/life-and-work

**4.** Pagina del catalogo della mostra *Richard Serra. Animal habitats live and stuffed...*, Roma, Galleria La Salita, 1966.

**5.** Mario Ceroli, *Cina*, 1966, sagome ritagliate in legno grezzo, cm 185 x 875 x 215, Roma, Collezione Mario Ceroli. Da: Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Roma, Carte segrete, 1990, p. 205.

**6.** Eliseo Mattiacci, *Tubo*, 1967, tubo metallico smaltato di giallo, cm. 1500 x Ø 19, Roma, Galleria La Tartaruga. Da: "Quaderni di Scultura Contemporanea", a. XVIII, n. 6-7, Roma, Edizioni della Cometa, 1997, p. 12.

**7 – 8.** Eliseo Mattiacci, azione con il *Tubo* in occasione della mostra personale alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1967. Da: Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Milano, Skira 2013, p. 66.

**9.** Alighiero Boetti, *Un cielo* in fase di allestimento, mostra *Teatro delle mostre*, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968. Da: Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Roma, Carte segrete, 1990, p. 240.

**10.** Alighiero Boetti, *Un cielo*, mostra *Teatro delle mostre*, Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1968. Da: Achille Bonito Oliva, *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6 - 31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968.

**11.** Pino Pascali, *Il Mare*, mostra *Nuove sculture*, Roma, L'Attico, ottobre 1966. Fotografia di Oscar Savio. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma,

MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, pp. 24-25.

**12.** Pino Pascali, *9 mq. di pozzanghere, 1 mc. di terra* e *2 mc. di terra*, mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967. Fotografia di Claudio Abate. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, pp. 56-57.

**13.** Jannis Kounellis, *Margherita di fuoco*, ferro smatato, plexiglass e bombola a gas, cm 120 x 120; mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967. Da: https://fabiosargentini.it/fuoco_immagine_acqua_terra.html

**14.** Piero Gilardi, *Caduta di frutta*, gommapiuma, cm 150 x 150 mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967. Da: Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, *Fuooooooco, immmmagine, accqqqua, terrrrrra*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, 8 giugno 1967), Roma, L'Attico, 1967.

**15.** Michelangelo Pistoletto, *Due persone alla balconata*, 1964, velina dipinta su lamiera inox, cm 200 x 120, mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Roma, L'Attico, giugno 1967. Da: Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), Roma, Carte segrete, 1990, p. 214.

**16.** Jannis Kounellis, *Cactus*, *Cotoniera*, *Pappagallo*, Roma, L'Attico, 1967. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 41.

**17.** Copertina del catalogo della mostra *Bachi da setola e altri lavori in corso*, Roma, L'Attico, marzo 1968. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 29.

**18.** Pino Pascali, *Bachi da setola* e *Ragnatela*, mostra *Bachi da setola e altri lavori in corso*, Roma, L'Attico, marzo 1968. Fotografia di Andrea Taverna. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, pp. 30-31.

**19.** Jannis Kounellis, *Dodici cavalli*, Roma, L'Attico, 1969. Fotografia di Claudio Abate. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo

d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 44.

**20.** Veduta della mostra *Arte Abitabile*, Torino, Galleria Sperone, 1966. Da sinistra: Michelangelo Pistoletto, *Scultura lignea*,1965-1966, legno e plexiglass arancione, cm 170 x 30 x 25; Piero Gilardi, *Tappeto natura*; Michelangelo Pistoletto, *Semisfere decorative*, 1965-1966, plastica colorata, cm 214 x 234; Michelangelo Pistoletto, *Lampada a mercurio*, 1965, alluminio dipinto e lampada a mercurio, cm 80 x 45 x 45; Gianni Piacentino, *Grande "L" blu-porpora*. Da: Carlos Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Musem of Art, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 4 marzo-15 agosto 2011), Milano, Electa, 2011, p. 89.

**21.** Catalogo della mostra *Con temp l'azione*, Torino, Gallerie Christian Stein, Il Punto, Sperone, dicembre 1967 - febbraio 1968.

**22.** Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*, mostra *Con temp l'azione*, Torino, 1968. Fotogrammi del film di Ugo Nespolo *Buongiorno Michelangelo*. Da: Marco Farano, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni. 1967/2004*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2005, p. 67.

**23.** Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*, giornali pressati, cm 100, mostra *Con temp l'azione*, Torino, 1968. Fotografia di Paolo Bressano. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**24.** Living Theatre, *Mysteries… and Smaller Pieces*, Torino, Piper Pluriclub, 15 marzo 1967. Fotografia di Renato Rinaldi. Da: Carlos Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Musem of Art, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 4 marzo-15 agosto 2011), Milano, Electa, 2011, p. 36.

**25.** Allestimento del Deposito D'Arte Presente, Torino, 1968. Opere di Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini. Fotografia di Paolo Bressano. Da: Germano Celant, *Arte povera*, Torino, Allemandi & C., 1989, p. 21.

**26.** Michelangelo Pistoletto, *Autoritratto oro*, 1960, olio e acrilico e oro su tela, cm 200 x 150, Collezione Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella. Da: Carlos Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Musem of Art, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 4 marzo-15 agosto 2011), Milano, Electa, 2011, p. 192.

**27.** Michelangelo Pistoletto di fronte all'opera *Uomo seduto*, 1962, velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio montato su tela, cm 125 x 125, collezione privata, Bruxelles. Fotografia di Paolo Bressano. Da: Marco Farano, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni. 1967/2004*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2005, p. 62.

**28.** Invito della mostra *Pistoletto*, Milano, Galleria Sperone, novembre 1966. Da: Luca Massimo Barbero (a cura di), *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio - 31 luglio 2011), Milano, Skira, 2011, p. 206.

**29.** Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-1966, Torino, studio dell'artista. Fotografia di Paolo Bressano. Da: Carlos Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Musem of Art, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 4 marzo-15 agosto 2011), Milano, Electa, 2011, p. 70.

**30.** Michelangelo Pistoletto, *Pozzi*, fibroresina e specchio, cm 103 x 167 ciascuno, Torino, Galleria Sperone, 1966. Da: Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967, p. 96.

**31.** Michelangelo Pistoletto, *La fine di Pistoletto*, azione, Torino, Piper Pluriclub, 6 marzo 1967. Da: Marco Farano, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni. 1967/2004*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2005, p. 65.

**32.** Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, azione, Vernazza, 8 agosto 1968. Al centro Michelangelo Pistoletto. Fotografia di Bruno Scagliola. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**33.** Lo Zoo e MEV, *Teatro baldacchino*, azione, Torino, 15 dicembre 1968. Fotografia di Claudio Abate. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**34.** Eliseo Mattiacci, *Sospensione e Tubi flessibili*, Gubbio, IV Biennale d'Arte del Metallo, 1967. Da: Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Milano, Skira 2013, p. 65.

**35.** Copertina di "Domus", n. 453, agosto 1967.

**36.** Eliseo Mattiacci davanti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna con il *Tubo*, 1967, m 150, Roma. Da: "Quaderni di Scultura Contemporanea", a. XVIII, n. 6-7, Roma, Edizioni della Cometa, 1997, p. 6.

**37.** Eliseo Mattiacci sulla scalinata della Galleria Nazionale d'Arte Moderna con il *Tubo*, 1967, m 150, Roma. Da: Letizia Paolozzi, *Un verme finto e un fiume vero, novità della stagione romana*, "Panorama", 18 gennaio 1968.

**38.** Copertina del catalogo della personale di Eliseo Mattiacci a L'Attico, maggio 1968.

**39.** Eliseo Mattiacci, *Cilindri praticabili*, Roma, L'Attico, maggio 1968. Fotografia di Luca Patella. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 120.

**40.** Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso al Circo Massimo*, Roma, Circo Massimo, novembre 1968. Da: Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), Roma, Carte segrete, 1990, p. 298.

**41.** Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso al Circo Massimo*, Roma, Circo Massimo, novembre 1968. Da: Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Milano, Skira 2013, p. 85.

**42.** Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso al Circo Massimo*, Roma, Circo Massimo, novembre 1968. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 120.

**43.** Eliseo Mattiacci, *Percorso*, azione, compressore e pozzolana, Roma, L'Attico, 1969. Fotografia di Claudio Abate. Da: Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 45.

**44.** Veduta aerea di Via dei Fori Imperiali con l'indicazione delle zone archeologiche sepolte. Da: Lorenzo Quilici, *L'area dei Fori Imperiali a Roma: dalle origini alle prospettive attuali*, in "Mondo archeologico'", n. 60, ottobre 1981, p. 10.

**45.** Il Foro Romano prima della demolizione dei Via della Consolazione. Fotografia di E. Monti. Da: Ella Baffoni, Vezio De Lucia, *La Roma di Petroselli. Il sindaco più amato e il sogno spezzato di una città per tutti*, Roma, A. Castelvecchi, 2011.

**46.** Il Foro Romano al termine dei lavori voluti da Luigi Petroselli. Fotografia di Ella Baffoni. Da: Ella Baffoni, Vezio De Lucia, *La Roma di Petroselli. Il sindaco più amato e il sogno spezzato di una città per tutti*, Roma, A. Castelvecchi, 2011.

**47.** Manifesto del Comune di Spoleto, 27 maggio 1962. Da: Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 159.

**48.** Copertina della "Rivista Italsider", a. III, n. 4, Genova, agosto-settembre 1962.

**49.** Pietro Consagra, *Colloquio spoletino* (o *Colloquio col demonio*), 1962, ferro, m. 0,80 x 4,00, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, via Salara Vecchia, 1962. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 48.

**50.** Pietro Consagra, *Colloquio col vento*, 1962, ferro, m. 1,05 x 3.70, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza del Mercato, 1962. Da: Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Spoletium: rivista di arte, storia, cultura", n. 11, Spoleto, Edizioni dell'Accademia Spoletina, dicembre 1962, p. 37.

**51.** Carlo Lorenzetti, *Spoleto 1962*, 1962, ferro, m. 3,50 x 0,80 x 1,50, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza Campello, 1962. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 74.

**52.** David Smith, *Voltri*, 1962, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Teatro Romano, 1962. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Giovanni Carandente, *Ugo Mulas: sculture a Spoleto*, "L'Illustrazione italiana", Milano, agosto- settembre 1982.

**53.** Henry Moore, *Reclining figure*, 1957, bronzo, m. 2,28 x 2,40 x 1,14, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza del Duomo, 1962. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007, p. 89.

**54.** Lynn Chadwick, *Stranger III*, 1959, bronzo, m. 2,18 x 2,64, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, via dell'Arringo, 1962. Da: http://www.comunespoleto.gov.it/la-citta/monumenti/sculture-nella-citta_1962/

**55.** Lynn Chadwick, *Two winged figures*, 1962, ferro colorato, m. 2,96 x 5,59, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza della Genga, 1962. Da: Marco Valsecchi, *L'Italsider a Spoleto. Sculture nella città*, "Rivista Italsider", a. III, n. 4, Genova, agosto-settembre 1962, p. 8.

**56.** Alexander Calder, *Teodelapio*, 1962, ferro, m. 18,00 x 14 x 14, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazzale Polvani, 1962. Da: Giovanni Carandente, *Teodelapio. Alexander Calder*, Milano, Charta, 1996.

**57.** Beverly Pepper, *The gift of Icarus*, 1962, ferro e acciaio inossidabile, m. 8,00 x 5,00 x 0,50, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazzale Roma, 1962. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Paola Gribaudo (a cura di), *Beverly Pepper all'Ara Pacis*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis, 3 dicembre 2014 - 15 marzo 2015), Pistoia, Gli Ori Editori Contemporanei, 2014, p. 34.

**58.** Ettore Colla, *Grande spirale*, 1962, ferro, m. 12 (h), mostra *Sculture nella città*, Spoleto, incrocio di viale Matteotti, 1962. Da: Roberto Lambarelli, Enrico Mascelloni (a cura di), *Ettore Colla: opere 1950- 1968*, catalogo della mostra (Rocca di Umbertide, 1995), Milano, Skira, 1995.

**59.** Arnaldo Pomodoro, *Colonna del viaggiatore*, 1962, acciaio, m. 5,60 x 0,60, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, viale Trento e Trieste, 1962. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Angela Vettese (a cura di), *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2008.

**60.** Giacomo Manzù, *Cardinale*, 1959, bronzo, m. 3,10 x 0,66, mostra *Sculture nella città*, Spoleto, Piazza del Duomo, 1962. Da: David Sylvester, *The Spoleto experiment*, "The Sunday Times", n. 7282, Londra, 9 dicembre 1962.

**61.** Daniel Buren, intervento sulle scalinate della città, 1980, acrilico su pietra, mostra *Incontri 1980*, Spoleto, 1980. Da: Italo Tomassoni, Alberto Zanmatti, *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, catalogo della mostra (Spoleto, 1980), Spoleto, Kybalion, 2005.

**62.** Copertina del catalogo della mostra, *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.

**63.** Ettore Colla, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967, p. 41.

**64.** Ettore Colla, *Saturno*, 1962, ferro, cm 500 x 160, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, CIAC-Centro Italiano di Arte Contemporanea, 14 novembre 2009 - 31 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009, p. 65.

**65.** Ettore Colla, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: https://wsimag.com/it/architettura-e-design/6495-lanfranco-radi-artista-e-progettista

**66.** Getulio Alviani, *Interpretazione Speculare*, 1965, 7 elementi in alluminio speculare, cm 2,50 x 65 l'uno, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, CIAC-Centro Italiano di Arte Contemporanea, 14 novembre 2009 - 31 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009, p. 60.

**67.** Enrico Castellani, *Ambiente Bianco*, 1967, tela verniciata, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967, p. 79.

**68 – 69.** Michelangelo Pistoletto, *Pozzi*, 1967, fibroresina e specchio, cm 103 x 167 ciascuno, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, CIAC-Centro Italiano di Arte Contemporanea, 14 novembre 2009 - 31 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009, p. 78.

**70.** Luciano Fabro, *In cubo*, 1966, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Da: Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, CIAC-Centro Italiano di Arte Contemporanea, 14 novembre 2009 - 31 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009, p. 55.

**71.** Mario Ceroli, *Gabbia*, 1967, rete metallica e struttura di murali, m 4 x 4 x 3, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**72.** Pino Pascali, *32 mq. di mare circa*, 1967, 30 contenitori in acciaio con acqua colorata, m 1,10 x 1,10 x 6,5, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**73.** Gino Marotta, *Naturale-Artificiale*, 1967, metacrilato stampato sotto vuoto, 8,35 x 6,35 x 2,75, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967.Fotografia di Ugo Mulas. Da: Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**74.** Eliseo Mattiacci, *Tubo*, 1967, tubo metallico smaltato di giallo, m 6,5, mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno, Palazzo Trinci, 1967. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**75.** Getulio Alviani, *Interrelazione speculare*, cm 600 x 600 x 300, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**76.** Carlo Alfano, *Tempi di un percorso circolare*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (San Benetto del Tronto, Palazzo Gabrielli, 5 luglio – 28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969.

**77.** Gino Marotta, *Paesaggio artificiale*, marmo e metacrilato, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**78.** Jannis Kounellis, *Senza titolo*, porta murata con pietre, cm 300 x 153, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**79.** Ugo La Pietra, *Audiovisual environment*, apparecchiature elettroniche e materiale acrilico, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Fotografia di Emidio Angelini. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**80 – 81.** Ugo La Pietra, *Uomouovosfera*, semisfere in perspex e tubi di alimentazione, azione, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**82.** Locandina della Biennale di Venezia del 1976 con l'azione di Mario Nanni *Automisur'azione esplorazione psicologica*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**83.** Eliseo Mattiacci, bozzetto dello *Zatteronmarante*, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**84.** Eliseo Mattiacci, *Zatteronmarante*, azione, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**85.** Ugo Nespolo, *Oh le beau soleil!*, azione, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**86.** Gino Marotta, installazione con cumuli di paglia, VIII Biennale d'Arte Contemporanea *Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto, 1969. Da: Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

**87 – 88.** Copertina e pagina del catalogo della mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968.

**89.** Veduta degli Arsenali della Repubblica, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera*, Torino, Allemandi & C., 1989, p. 20.

**90.** Alighiero Boetti, *Shaman/Showman*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Courtesy Lia Rumma.

**91.** Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1968, tela, cm 300 x 600, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p. 90.

**92.** Mario Merz, *Sit-in*, 1968, struttura metallica, cera e neon, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p. 98.

**93.** Mario Merz, *Lance*, 1967, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Fotografia di Claudio Abate. Da: Walter Guadagnini (a cura di), *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica e Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo - 15 maggio 1988), Modena, Edizioni Cooptip, 1988, p. 59.

**94.** Michelangelo Pistoletto, *Monumentino*, *Capitello e stracci*, *Sarcofago e stracci*, *Mappamondo*, *Candele*, mostra *Arte povera più azioni povere*, Arsenali della Repubblica, 1968. Fotografia di Claudio Abate. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**95.** Michelangelo Pistoletto mentre accende *Candele*, 1967, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Fotografia di Claudio Abate. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**96.** Michelangelo Pistoletto, *Tenda di lampadine*, 1967, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Fotografia di Claudio Abate. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**97.** Luciano Fabro, *Cristallo mezzo specchiato mezzo trasparente*, 1965; sullo sfondo Jannis Kounellis, *Lana nera*, 1968; mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Fotografia di Claudio Abate. Da: Walter Guadagnini (a cura di),

*Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica e Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo - 15 maggio 1988), Modena, Edizioni Cooptip, 1988, p. 54.

**98.** Da sinistra: Mario Merz, *Cono*, 1967; Luciano Fabro, *Cristallo mezzo specchiato mezzo trasparente*, 1965; mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p. 86.

**99.** Pino Pascali, *Vedova blu*, 1968, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Da: Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, p. 50.

**100.** Ger van Elk stende del vinavil sul pavimento degli Arsenali, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, Arsenali della Repubblica, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p. 94.

**101.** Jan Dibbets, linea bianca, 25 cm sotto il livello del mare, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p.85

**102.** Richard Long stringe le mani ai passanti in piazza, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968. Da: Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, p. 91.

**103.** Gino Marotta, *Giardino all'italiana*, 1968, cumuli di paglia, mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968. Fotografia di Caludio Abate. Da: Walter Guadagnini (a cura di), *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica e Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo - 15 maggio 1988), Modena, Edizioni Cooptip, 1988, p. 56.

**104.** Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, azione, Amalfi, 5 ottobre 1968. Al centro Carlo Colnaghi, il narratore; a sinistra Henry Martin, il protagonista; a destra Pistoletto accanto al cartone illustrato. Fotografia di Claudio Abate. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**105 – 106.** Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, azione, Amalfi, 5 ottobre 1968. Fotografia di Claudio Abate. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

**107.** Copertina del catalogo della mostra *Campo Urbano*, Como, 1969.

**108.** Manifesto di *Campo Urbano*, Como, 1969. Grafica di Bruno Munari e Giuliano Collina. Courtesy NodoLibri, Como.

**109.** Gianni Pettena, bucato steso in Piazza del Duomo, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**110.** Francesco Somaini e Ico Parisi, *Contenitori umani*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**111.** Gruppo Art Terminal, *Sostituzione di un cancello*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**112 – 113.** Enrico Baj, Ermanno Besozzi, Inse Bonstrat, Bruno Molli, *Segnaletica orizzontale*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**114.** Bruno Munari, *Visualizzazione dell'aria di Piazza Duomo*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**115.** Grazia Varisco, *Dilatazione spazio temporale di un percorso*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**116 - 117.** Mario Di Salvo e Carlo Ferrario, *Riflessione*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**118.** Attilio Marcolli, *Colore – segnale*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**119.** Valentina Berardinone, *Antimonumento alla Vittoria*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**120 – 122.** Ugo La Pietra, *Allora copro una strada, ne faccio un'altra, trasformo gli spazi originari, cambio le condizioni di comportamento*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografie di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**123.** Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele de Vecchi, *Temporale artificiale*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**124.** Dadamaino, *Illuminazione fosforescente automotoria sull'acqua*, mostra *Campo Urbano*, Como, 1969. Fotografia di Ugo Mulas. Da: Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

**125.** Mauro Staccioli, *Barriera*, nove punte di ferro, cm 100 x 100 x 200, mostra *Sculture in città*, Volterra, Piazza dei Priori, 1972. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune di Volterra ; Milano, Galleria Toninelli, 1972, p. 10.

**126.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, legno verniciato, sei elementi, cm 300 x Ø 30 ciascuno, mostra *Sculture in città*, Volterra, Mura etrusche, 1972. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune di Volterra ; Milano, Galleria Toninelli, 1972, p. 22.

**127.** Mauro Staccioli, *Barriera*, cemento e barre angolari in ferro, cm 160 x 160 x 180, mostra *Sculture in città*, Volterra, Piazzale Sant'Andrea, 1972. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune di Volterra ; Milano, Galleria Toninelli, 1972, p. 24.

**128.** Mauro Staccioli, *Condizione barriera*, 1971, cemento e ferro, cm 360 x 125 x 85, mostra *Sculture in città*, Volterra, Porta all'arco, 1972. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**129.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, legno intonacato con colore sintetico, cemento e ferro, cm 220 x 200 x 200, mostra *Sculture in città*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1972. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune di Volterra ; Milano, Galleria Toninelli, 1972, p. 14.

**130.** Invito alla mostra *Volterra 73*. Courtesy Archivio storico della Biblioteca comunale di Volterra.

**131.** Franco Mazzucchelli, *Gonfiabile*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**132 – 133.** Valeriano Trubbiani, intervento sulla Torre del Porcellino, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**134.** Jorge Piqueras, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**135.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71 B*, 4 possibili interventi, inchiostro su carta, 1973. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**136.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71 B*, 1971-1972, prima soluzione, 24 moduli L, acciaio inox molato, cm 65 x 65 x 195 ciascuno, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza del Duomo, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**137.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71 B*, 1971-1972, seconda soluzione, 24 moduli L, acciaio inox molato, cm 65 x 65 x 195 ciascuno, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**138.** Shu Takahashi, intervento sull'esterno del Battistero; Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71 B*, seconda soluzione; mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1973. Fotografia di Dante Ghilli. Da: AA. VV., *Volterra 73.15. Memoria e prospezione. Un grande evento di creatività urbana e la sua eredità*, catalogo della mostra (Volterra, 27 giugno - 31 ottobre 2015), Roma, De Luca Editori D'Arte, 2015, p. 129.

**139.** Fabio De Sanctis, *Rubinetto*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza San Giovanni, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**140.** Fabio De Sanctis, *Valigia*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piano di Castello, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**141.** Mino Trafeli, Sergio Borghesi, Ciriaco Campus, Piero Cosimelli, Franco Politano, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piano di Castello, 1973. Fotografia di Sergio Borghesi. Courtesy Sergio Borghesi.

**142.** Mauro Staccioli, *Volterra '73*, travi in legno, mattoni forati in cotto, fascia di cemento e ferro, cm 280 x 200 x 200, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piano di Castello, Fortezza Medicea, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**143.** Mauro Staccioli, *Barriera*, cemento e barre angolari in ferro, mostra *Volterra 73*, Volterra, Via di Docciola, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**144.** Francesco Somaini, mostra *Volterra 73*, Volterra, Fonte di Docciola, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**145.** Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Forges Davanzati, Corinna Morandi, interventi di arredo urbano, mostra *Volterra 73*, Volterra, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**146.** Nino Giammarco, *Assalto*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Porta all'Arco, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**147.** Rocco Genovese, *Dorica*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Acropoli etrusca, 1973. Courtesy Sergio Borghesi.

**148.** Giuseppe Spagnulo, mostra *Volterra 73*, Volterra, Piazza di Sant'Andrea, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**149.** Franco Parti, intervento di fronte alla Chiesa di San Giusto, mostra *Volterra 73*, Volterra, 1973. Fotografia di Enrico Cattaneo. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**150.** Fernando De Filippi, manifesto dell'*Operazione 24 fogli*, mostra *Volterra 73*, Volterra, Viale dei Ponti, 1973. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

**151.** Nino Giammarco, mostra *Luoghi d'incontro Volterra 73*, Volterra, Piazza dei Priori, 1974. Fotografia di Sergio Borghesi. Da: AA. VV., *Volterra 73.15. Memoria e prospezione. Un grande evento di creatività urbana e la sua eredità*, catalogo della mostra (Volterra, 27 giugno - 31 ottobre 2015), Roma, De Luca Editori D'Arte, 2015, p. 223.

**152.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, VII Biennale d'arte del metallo, Gubbio, Palazzo dei Consoli, 1973. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**153.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/70*, parete 3 blocchi, cm 1600 x 100 x 50, VII Biennale d'arte del metallo, Gubbio, Piazza della Signoria, 1973. Da: Franco Solmi (a cura di)

*Nicola Carrino. Opere e interventi 1959-1979*, catalogo della mostra (Taranto, Castello Aragonese, 22 maggio-16 giugno 1979), Bologna, Grafis, 1979, p. 61.

**154.** Gruppo Salerno 75, *Gessificare*, VIII Biennale d'arte del metallo, Gubbio, 1975. Da: http://www.giusepperescigno.it/2016/06/05/gessificare/

**155.** Mauro Staccioli, progetto senza titolo, grafite su carta lucida applicata su fotografia, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**156.** Nicola Carrino, *Costruttivo Gubbio 76/1*, progetto, collage, 1. 3. 6. . . 55 moduli scalari tridimensionali in ferro, cm 100 x 100 x 100, da disporre in forma di cumulo a Palazzo dei Consoli, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Gubbio '76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, catalogo della mostra (Gubbio, 22 agosto - 16 ottobre 1976), Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1976.

**157.** Nicola Carrino, *Costruttivo Gubbio 76/2*, progetto, collage,1. 2. 4. . . 1024 moduli scalari piani in ferro, cm 100 x 100 x 100, da disporre come piattaforma o pavimento a Piazza della Signoria, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Gubbio '76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, catalogo della mostra (Gubbio, 22 agosto - 16 ottobre 1976), Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1976.

**158.** Mirella Bentivoglio, *Ovo*, pietra, Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali *Gubbio '76*, Gubbio, 1976. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Gubbio '76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, catalogo della mostra (Gubbio, 22 agosto - 16 ottobre 1976), Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1976.

**159.** Copertina del Catalogo generale della 37. Biennale d'Arte di Venezia, 1976.

**160.** Mauro Staccioli, *Muro*, ferro e laterizi intonacati a cemento, cm 800 x 800 x 120, 37. 38. Biennale d'Arte di Venezia, 1978. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**161.** Mauro Staccioli, *Parma '73*, tre elementi, cemento e acciaio, Ø 220 x 240 ciascuno, mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, Parma, Piazza della Steccata, 1973. Da: Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Il segno come scultura*, catalogo della mostra (Macerata, Pinacoteca Comunale, ottobre 1981), Macerata, Coopedit, 1981, p. 23.

**162.** Kengiro Azuma, mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, Parma, 1973. Da: *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, catalogo della mostra (Parma, giugno-luglio1973), Parma, Tipo-lito Nuova Step, 1973.

**163.** Igino Balderi, mostra *Sculture contemporanee nello spazio urbano,* Parma, 1973. Da: *Sculture contemporanee nello spazio urbano*, catalogo della mostra (Parma, giugno-luglio1973), Parma, Tipo-lito Nuova Step, 1973.

**164.** Veduta di Piazza Cavour, mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini, 1973. A sinistra Marino Marini, *Idea di una immagine*, bronzo, m 5,00. A destra Alberto Viani, *Omaggio a Michelangelo*, bronzo, m 2,00; *Il grande idolo*, bronzo, m 2,00. In fondo Pietro Cascella, *Atto primo*, travertino, m 2,10. Da: Pier Carlo Santini (a cura di), *Città Spazio Scultura*, catalogo della mostra (Rimini, 28 luglio-7 ottobre 1973), Rimini, Cosmi, 1973.

**165.** Pietro Cascella, *Atto primo*, travertino, m 2,10, mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini, 1973. Da: Pier Carlo Santini (a cura di), *Città Spazio Scultura*, catalogo della mostra (Rimini, 28 luglio-7 ottobre 1973), Rimini, Cosmi, 1973.

**166.** Pietro Consagra, *Muro del suono*, bronzo, m 2,02 x 1,33; *Riflessa n. 2*, bronzo, m 1,73 x 1,35; mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini, 1973. Da: Pier Carlo Santini (a cura di), *Città Spazio Scultura*, catalogo della mostra (Rimini, 28 luglio-7 ottobre 1973), Rimini, Cosmi, 1973.

**167.** Veduta della mostra *Arnaldo Pomodoro: sculture nella città*, Pesaro, Piazza del Popolo, 1971. A sinistra *Rotante dal foro centrale*, 1966-1968, bronzo, diametro m 2,00; in fondo *Grande Disco*, 1965-1968, bronzo, diametro m 3, 55; a destra *Rotante massimo*, 1967-1969, bronzo, diametro m 1,60. Fotografie di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**168.** Veduta della mostra *Arnaldo Pomodoro: sculture nella città*, Pesaro, Piazza del Popolo, 1971. A sinistra *Rotante massimo*, 1967-1969, bronzo, diametro m 1,60. In fondo *Cilindro costruito*, 1968-1970, bronzo, cm 500 x Ø 70; *Mole circolare*, 1968-1970, cemento, cm 500 x Ø 70; *Colonna intera recisa*, 1968-1970, acciaio, cm 260 x Ø 70. A destra *Rotante dal foro centrale*, 1966-1968, bronzo, diametro m 2,00. Fotografie di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**169.** Arnaldo Pomodo, *Grande Disco*, 1965-1968, bronzo, diametro m 3, 55, mostra *Arnaldo Pomodoro: sculture nella città*, Pesaro, Piazza del Popolo, 1971. Da sinistra: Giovanni Carandente, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Nello Ponente, Palma Bucarelli, Arnaldo Pomodoro, Guido Ballo, Francesco Leonetti. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**170.** Arnaldo Pomodoro, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1970. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**171.** Giuseppe Spagnulo, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1970. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**172.** Ettore Colla, *Colonna solare*, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1971. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**173.** Alexander Calder, *Stabil-mobil*, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1971. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**174.** Gianfranco Pardi, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1971. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**175.** Philip King, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1972. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**176.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71B*, 1971-1972, prima soluzione, 24 moduli L, acciaio inox, cm 65 x 65 x 195 ciascuno, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1972. Fotografia di S. Pucci. Da: Franco Solmi (a cura di) *Nicola Carrino. Opere e interventi 1959-1979*, catalogo della mostra (Taranto, Castello Aragonese, 22 maggio-16 giugno 1979), Bologna, Grafis, 1979, p. 52.

**177 – 179.** Nicola Carrino, *Costruttivo 1/71B*, 1971-1972, seconda, terza e quarta soluzione, 24 moduli L, acciaio inox, cm 65 x 65 x 195 ciascuno, mostra *Una scultura nella strada*, Milano, Piazzetta Einaudi, 1972. Fotografia di S. Pucci. Da: Franco Solmi (a cura di) *Nicola Carrino. Opere e interventi 1959-1979*, catalogo della mostra (Taranto, Castello Aragonese, 22 maggio-16 giugno 1979), Bologna, Grafis, 1979, p. 53.

**180.** Mauro Staccioli, *Scultura-Intervento*, ferro, cemento e 16 coni in acciaio inox, cm 240 x 400 x 400, Milano, Piazzetta Einaudi, 1974. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**181.** Mauro Staccioli, *Scultura-Intervento*, ferro e laterizi intonacati a cemento e punta in ferro, cm 1100 x 110 x 600, mostra *Scultorincontro. Verbania '74*, Verbania Pallanza, 1974. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**182.** Mauro Staccioli, *Senza titolo*, legno verniciato nero, cm 700 x Ø 30, Suzzara, Piazza Castello, 1974. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**183.** Panoramica di Piazza Margana, Roma, 1975. Da: "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, p. 2.

**184 – 185.** Pagine della rivista "Capitolium" che riportano i Manifesti delle mostre a Piazza Margana, 1971-1975, Da: "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, pp. 18-19.

**186.** Beverly Pepper, *Piramide affettata*, corten, 1971, Roma, Piazza Margana, 1971. Da: Lorenza Trucchi, *Beverli Pepper a Tor Margana*, "Momento Sera", Roma, 27 maggio 1971, p. 11.

**187.** Carlo Lorenzetti, sculture in acciaio inox, 1967, Roma, Piazza Margana, 1971. Da: "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, p. 44.

**188.** Federico Brook, *Nuvola libera*, acciaio smaltato e ferro, 1974, Roma, Piazza Margana, 1974. Da: "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, p. 102.

**189.** Attilio Pierelli, *Saturno*, acciaio inox, 1968, Roma, Piazza Margana, 1973. Da: "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, p. 65.

**190.** Christo, *Wrapped Venus*, 1963, Roma, Parco di Villa Borghese. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**191.** Christo, *Ponte Sant'Angelo Wrapped*, 1969, progetto, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Da: Stefania Frezzotti, Carolina Italiano, Angelandreina Rorro (a cura di), Galleria Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI. Le collezioni, 1958-2008, vol. 1, Milano, Electa, 2009, p. 203.

**192.** Christo, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna Wrapped*, 1967, disegno, progetto per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**193.** Christo, *Empaquetage of a Public Building*, 1967, fotomontaggio, progetto per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Da: Stefano Marson, *Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in Giulia Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagini, memoria, materia*, vol. 2, Roma Gangemi, 2014, p. 298.

**194.** Christo, *4656 Oil Barrels*, 1967, disegno, cm 56 x 71, progetto per la Sala I della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**195.** Christo, progetto per il Teatro Nuovo di Spoleto, 1968. Da: Sezione di Archivio di Stato di Spoleto, *Azienda di promozione turistica di Spoleto*, *Carteggio ammnistrativo*, b. 110, Posizione T/L, fasc. 5, 1968.

**196.** Christo, *Packed Tower*, 1968, disegno, cm 71 x 56, progetto per il Festival dei Due Mondi di Spoleto, Francia, collezione privata. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**197.** Christo, *Wrapped Medieval Tower*, Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1968. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i -progetti-italiani-it/

**198.** Christo, *Packed Fountain*, 1968, collage, cm 71, 5 x 56,5, progetto per il Festival dei Due Mondi di Spoleto, Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**199.** Christo, *Wrapped Fountain*, 1968, Festival dei Due Mondi, Spoleto. Fotografia di Carlo Bavagnoli. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**200.** Christo, *Arco della Pace Wrapped*, disegno, progetto per Milano. Da: Christo. Projects not realized, catalogo della mostra (Londra, Annely Juda fine art, 8 marzo-17 aprile 1971), Londra, Annely Juda fine art, 1971.

**201.** Christo, *Curtains for La Rotonda*, disegno, progetto per Milano. Da: Christo. Projects not realized, catalogo della mostra (Londra, Annely Juda fine art, 8 marzo-17 aprile 1971), Londra, Annely Juda fine art, 1971.

**202.** Christo, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, 1970, collage, cm 71 x 56, progetto per Piazza del Duomo a Milano, Londra, Victoria and Albert Museum. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**203.** Christo, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II*, 1970, Milano, Piazza del Duomo. Fotografia di Harry Shunk. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**204.** Christo, *Wrapped Monument to Leonardo*, 1970, disegno, cm 71 x 56, progetto per Piazza della Scala a Milano, Berna, Collezione Paul Jolles. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**205.** Christo, *Wrapped Monument to Leonardo*, 1970, Milano, Piazza della Scala. Fotografia di Harry Shunk. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**206.** Christo, *Wrapped Monument to Leonardo*, 1970, Milano, Piazza della Scala. Fotografia di Ugo Mulas. Courtesy Archivio Ugo Mulas.

**207.** Copertina del catalogo della mostra *Contemporanea*, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974.

**208.** Christo, *The Wall*, progetto per *Wrapped Roman Wall*, 1973, disegno, cm 81,5 x 244, Collezione privata. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**209 – 210.** Christo, *Wrapped Roman Wall*, 1973-1974, Roma, Via Veneto e Villa Borghese. Fotografie di Harry Shunk. Da: http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

**211.** *Estate romana*, rassegna cinematografica alla Basilica di Massenzio, Roma, 1977. Da: http://www.ferraraitalia.it/le-luci-di-massenzio-fra-le-ombre-dello-stragismo-39563.html

**212.** *Estate romana*, vista di una delle sale cinematografiche realizzate per la rassegna *Massenzio 80*, Roma, Via della Consolazione, 1980. Da: Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 102.

**213.** *Estate romana*, particolare dell'allestimento della mostra *Avanguardia-Transavanguardia*, Roma, Mura Aureliane, 1982. Da: Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 62.

**214 – 216.** Ugo La Pietra, con Getulio Alviani e Maurizio Nannucci, *Segnali di fuoco*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Fotografie di Ugo La Pietra. Courtesy Archivio Ugo La Pietra.

**217.** Paolo Masi, specchi triangolari, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

**218.** Paolo Masi, Lanfranco Baldi *Cromointerferenze riflesse*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

**219.** Paolo Masi, Lanfranco Baldi, grafica per la raccolta fotografica delle *Cromointerferenze riflesse*, mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio Frittelli Arte Contemporanea.

**220.** Paolo Masi e Lanfranco Baldi fissano il telo di Baldi (dalla raccolta fotografica degli artisti), mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio Frittelli Arte Contemporanea.

**221 – 222.** Paolo Masi, Lanfranco Baldi, visuale d'insieme delle *Cromointerferenze riflesse* (dalla raccolta fotografica degli artisti), mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio Frittelli Arte Contemporanea.

**223 – 224.** Paolo Masi, particolari degli specchi triangolari (dalla raccolta fotografica degli artisti), mostra *Interventi sulla città e sul paesaggio*, Zafferana Etnea, 1970. Courtesy Archivio Frittelli Arte Contemporanea.

**225.** Pietro Consagra, *La Città Frontale*, Bari, De Donato, 1969.

**226 – 227.** Pagine de *La Città Frontale*. Da: Pietro Consagra, *La Città Frontale*, Bari, De Donato, 1969, pp. 11, 97.

**228.** Pietro Consagra, *Edifici frontali*, 1968, acciaio inox, Collezione privata. Da: Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di) *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 16 dicembre 2007-30 marzo 2008), Milano, Skira, 2007, p. 68.

**229.** Pietro Consagra, progetto per il *Teatro frontale*, 1972, Collezione privata. Da: Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di) *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 16 dicembre 2007-30 marzo 2008), Milano, Skira, 2007, p. 264.

**230.** Pietro Consagra, maquette del *Teatro frontale*, 1982, acciaio inox, Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina. Da: Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, p. 25.

**231.** Pietro Consagra, *Meeting*, 1972-1984, calcestruzzo, ferro, vetro, Gibellina nuova. Da: Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, p. 25.

**232.** Pietro Consagra, *Stella del Belice*, 1981-1982, acciaio inox su base di cemento armato, cm 2600 x 2600, Gibellina nuova. Da: Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, p. 13.

**233.** Pietro Consagra, *Riferimento all'unicità*, 1977, ferro verniciato, cm 525 x 377 x 15, Gibellina nuova. Da: Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008, p. 172

**234.** Pietro Consagra, *Riferimento all'irripetibile*, 1977, ferro verniciato, cm 685 x 442 x 16, Gibellina nuova. Da: Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008, p. 172.

**235.** Mirko Basaldella, *Senza titolo*, 1979, bronzo, cm 140, Gibellina nuova. Da: Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008, p. 154.

**236 – 237.** Nanda Vigo, *Tracce antropomorfe*, 1978, Gibellina nuova. Da: Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, pp. 84, 127.

**238.** Mauro Staccioli, *Per Gibellina*, 1979, grafite su carta lucida, cm 24 x 30,5. Da: Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

**239.** Arnaldo Pomodoro, *Ventaglio*, 1985, Gibellina vecchia. Da: Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, p. 60.

**240.** Arnaldo Pomodoro, *Aratro*, 1986. Da: Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004, p. 99.

**241.** Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1985-2015, cemento, Gibellina vecchia. Da: Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008, p. 176.

**242 – 243.** Copertina e pagine del catalogo della mostra *Consagra a Matera*, Matera, 1978.

**244 – 245.** Pietro Consagra, i *Ferri* inquadrano la città di Matera, 1978. Da: Giuseppe Appella (a cura di), *Consagra a Matera*, catalogo della mostra (Matera, 18 giugno – 30 settembre 1978), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978.

**246.** Pietro Consagra, sculture esposte nella zona pedonale di Charleston, 6 giugno, 1978. A destra: *Bifrontale*, 1977; *Ferro bifrontale bianco. Muro di Charleston*, 1977. Da: "The News and Courier", Charleston, 6 giugno, 1978, ripubblicato in Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di) *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 16 dicembre 2007-30 marzo 2008), Milano, Skira, 2007, p. 224.

# BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA GENERALE

## Monografie e saggi


Filiberto Menna, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Roma, Lerici, 1968.

Enrico Crispolti, Francesco Somaini, *Urgenza nella città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1972.

Achille Bonito Oliva (a cura di), *Critica in atto*, atti del convegno (Roma, Palazzo Taverna, 6 – 30 marzo 1972), Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1973.

Andrea Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974.

Renato Barilli, Gillo Dorfles, Filiberto Menna, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Fabbri, 1975.

Roberto Guiducci, *La città dei cittadini. Un'urbanistica per tutti*, Milano, Rizzoli, 1975.

Germano Celant, *Precronistoria. 1966-1969. Minimal Art, Pittura sistemica, Arte Povera, Land Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Firenze, Centro Di, 1976.

Gillo Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi, 1976.

Giulio Carlo Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, Milano, Il Saggiatore, 1977.

Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.

Renato Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*. *La ricerca artistica negli anni Settanta*, vol. 2, Milano, Feltrinelli, 1979.

Gillo Dorfles, *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1979.

Gillo Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino, Einaudi, 1979.

Gianni Poli, *Spettacolo teatrale del Novecento: testi e commenti*, Torino, Marietti, 1979.

Gillo Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino, Einaudi, 1982.

Calvin Tomkins, *Vite d'avanguardia: John Cage, Leo Castelli, Christo, Merce Cunningham, Philiph Johnson, Andy Warhol*, Genova, Costa & Nolan, 1983.

Germano Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985.

Germano Celant, *Arte dall'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1988.

Germano Celant, *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Genova, Costa & Nolan, 1988.

Filiberto Menna, *Il progetto moderno dell'arte*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1988.

Lea Vergine, *L'arte in gioco. La funzione del critico il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Milano, Garzanti, 1988.

Germano Celant, *Arte povera*, Torino, Allemandi & C., 1989.

Germano Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Genova, Costa & Nolan, 1990.

Kevin Lynch, *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Milano, ETAS libri, 1990.

Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art* (1966), Roma-Bari, Laterza, 1991.

Rossana Bossaglia, *Parlando con Argan*, Nuoro, Ilisso, 1992.

Giuseppe Rescigno, Andrea Manzi, *Arte nel sociale. Testimonianze e documenti di comunicazione estetica*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte come storia della città* (1983), Roma, Editori Riuniti, 1993.

Carlo Pirovano, Enrico Crispolti, *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Milano, Electa, 1994.

Luciano Caramel (a cura di), *Arte in Italia. 1945-1960*, Milano, Vita e pensiero, 1994.

Marcello Fabbri, Antonella Greco, *L' arte nella città*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Suzanne Lacy, *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle, Bay press, 1995.

Jole De Sanna, *Luciano Fabro. Biografia*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 1996.

Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and spatial politics*, Cambridge, Massachusetts ; London, The MIT Press, 1996.

Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

Luciano Caramel, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Roma, Edizioni Kappa, 1999.

Elisabetta Cristallini (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra, 1945-1952: lezioni e saggi*, Roma, Lithos Editrice, 1999.

Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* (1961), *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Marilisa Di Giovanni (a cura di), *Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, *L' arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001.

Elena Pontiggia (a cura di), *Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti*, Milano, Abscondita, 2001.

Mirella Bandini, *Arte povera a Torino, 1972*, Torino, Allemandi, 2002.

Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze* (1984), Milano, Feltrinelli, 2002.

Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts ; London, MIT, 2002.

Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donizzelli, 2003.

Manuela Crescentini, Enrico Crispolti, Paola Rossi (a cura di), *Arte/architettura/città. Forum progetti e altro. 38 proposte per la sistemazione di Piazza Augusto imperatore a Roma*, Roma, Prospettive, 2003.

Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003.

Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1981), Milano, Feltrinelli, 2004.

Angelo Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte. 1954-2000*, Roma, Editori Riuniti, 2004.

Lucio Altarelli (a cura di), *Allestire. Attraversamenti, temi, territori, ibridazioni*, Roma, Palombi, 2005.

Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Milano, Bonnard 2005.

Sandra Pinto (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Milano, Electa, 2005.

Stefano Valeri (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma, Università degli Studi La Sapienza, 26-27-28 febbraio 2003), Roma, Cam, 2005.

Lucio Altarelli, *Light city. La città in allestimento*, Roma, Meltemi, 2006.

Enrico Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo generale di sculture, dipinti, ambientazioni* (1986), Milano, Skira, 2006.

Gillo Dorfles, Angela Vettese, *Il Novecento. Protagonisti e movimenti*, Torino, Atlas, 2006.

Patrizia Ferri, Daniela Fonti, Manuela Crescentini (a cura di), *Io arte noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, atti del convegno (Roma, MACRO- Museo d'Arte Contemporanea Roma, 23-24-25 novembre 2004), Roma, Gangemi, 2006.

Malcolm Miles, *Art, space and the city. Public art and urban future*, Oxon - New York, Routledge, 2006.

Lorenza Perelli, *Public art. Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Lucio Altarelli, Romolo Ottaviani (a cura di), *Il sublime urbano. Architettura e new media*, Roma, Mancosu, 2007.

Renato Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Carlo Birrozzi, Marina Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Italo Tomassoni, *Anni Settanta, artisti italiani fra cronaca e mito*, Bari, Laterza, 2007.

Zigmunt Bauman, *Vita liquida*, Bari, Laterza, 2008.

Elisabetta Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008.

Jean-Marc Poinsot, *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Les Presses du réel, 2008.

Angelo Trimarco, *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, Napoli, Edizioni La città del Sole, 2008.

Angela Vettese (a cura di), *Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2008.

Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, vol. 1, Milano, Electa, 2009.

Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, *L'Arte moderna, 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2009.

Cristina Casero, Elena di Raddo (a cura di), *Anni '70. L'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

Gillo Dorfles, *Arte e comunicazione. Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici*, Milano, Electa; la Triennale di Milano Design Museum, 2009.

Barbara Ferriani, Marina Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano, Electa, 2009.

Stefania Frezzotti, Carolina Italiano, Angelandreina Rorro (a cura di), Galleria Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI. Le collezioni, 1958-2008, vol. 1, Milano, Electa, 2009.

Angelo Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Milano; Udine, Mimesis, 2009.

Achille Bonito Oliva, Angelo Trimarco, *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010.

Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Milano, Electa, 2010.

Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010.

Giovanna Donini (a cura di), *L'architettura degli allestimenti*, Bologna, Kappa, 2010.

Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* (1969), Milano, et al. Edizioni, 2010.

Giuliano Sergio (a cura di), *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milano, Johan & Levi, 2010.

Maria Ida Catalano, Patrizia Mania (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, atti del convegno (Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, 1 - 2 luglio 2009), Pistoia, Gli Ori, 2011.

Germano Celant, *Arte povera. Storia e storie*, Milano, Electa, 2011.

Mario De Candia, Patrizia Ferri, *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni '60 e '70. Cose (quasi) mai viste*, Roma, Gangemi, 2011.

Maria Giovanna Mancini, *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Salerno, Plectica, 2011.

Gabi Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Torino, Umberto Allemandi & C., Susa Culture Project, 2011.

Cecilia Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano, Angeli, 2012.

Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Napoli, Paparo, 2012.

Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Giovanna Donini, Romolo Ottaviani (a cura di), *Allestire l'antico. Un progetto per le terme di Caracalla*, Macerata, Quodlibet, 2013.

Umberto Eco, *Opera aperta*. *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962),
Milano, Bompiani, 2013.

Alessandra Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia books, 2014.

Cristina Casero, Elena Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano, Postmedia, 2015.

Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi Editore, 2015.

Lucio Altarelli, *La città plurale. Architetture e paesaggi della post-modernità*, Milano, Postmedia books, 2015.

Stefano Bigiotti, Enrica Corvino (a cura di), *La modernità delle rovine. Temi e figure dell'architettura contemporanea*, Roma, Prospettive, 2015.

## Cataloghi

Germano Celant, *Arte Povera - Im-Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre - 20 ottobre 1967), Genova, Edizioni Galleria La Bertesca, 1967.

Germano Celant, *Arte Povera*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria De' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968), Bologna, Edizioni Galleria De' Foscherari, 1968.

Achille Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970 - gennaio 1971), Firenze, Centro Di, 1970.

Renato Barilli, Filiberto Menna, Antonio Del Guercio (a cura di), *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica* (*Arte italiana 1960/1977*), catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio-settembre 1977), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1977.

Ziva Kraus (a cura di), *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978.

Bruno Corà (a cura di), *Incontri 1972*, Roma, Edizioni Incontri Internazionali d'Arte; Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1980.

Germano Celant (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 1981), Parigi, Centre Georges Pompidou; Firenze, Centro Di, 1981.

Nello Ponente (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia. 1960-1980*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981), Roma, De Luca, 1981.

Walter Guadagnini (a cura di), *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica e Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo - 15 maggio 1988), Modena, Edizioni Cooptip, 1988.

Maurizio Calvesi, Rosella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), Roma, Carte segrete, 1990.

Germano Celant, Anna Costantini (a cura di), *Roma-New York.1948-1964*, catalogo della mostra (New York, Murray and Isabella Rayburn Foundation, 5 novembre 1993 - 15 gennaio 1994), Milano, Charta, 1993.

Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile1993), Milano, Firenze, Charta, 1993.

Roberto Lambarelli, Enrico Mascelloni (a cura di), *Ettore Colla: opere 1950- 1968*, catalogo della mostra (Rocca di Umbertide, 1995), Milano, Skira, 1995.

Daniela Lancioni (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 settembre - 2 ottobre 1995), Roma, Joyce & co., 1995.

Luciano Caramel (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, catalogo della mostra (Erice, La Salernitana, 1996), Milano, Charta, 1996.

Enrico Crispolti, Luisa Somaini, *Somaini. Le grandi opere. Realizzazioni, progetti, utopie*, catalogo della mostra (Milano, 22 ottobre - 9 dicembre 1997), Milano, Electa, 1997.

Enrico Crispolti, Isabella Reale (a cura di), *Nuove contaminazioni. Scultura, spazio, città, 1998*, catalogo della mostra (Udine, Galleria d'arte moderna, 16 luglio - 13 settembre 1998), Udine, Civici musei, Arti grafiche friulane, 1998.

Walter Guadagnini, Filippo Maggia (a cura di), *Fotografia e arte in Italia, 1968-1998*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo Santa Margherita, 1998 - 1999), Modena, Baldini & Castoldi, 1998.

Florian Matzner, Angela Vettese (a cura di), *Arte all'arte 98*, Siena, Gli Ori-Maschietto & Musolino, 1998.

Simonetta Lux, Elisabetta Cristallini, Antonella Greco (a cura di), *Forma 1 e i suoi artisti. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea - Ex Stabilimento Peroni, 19 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001), Roma, Gangemi Editore, 2000.

Bruno Corà (a cura di), *Exempla 2. Arte italiana nella vicenda europea. 1960-2000*, catalogo della mostra (Teramo, Biblioteca Civica e siti urbani, 19 maggio - 24 novembre 2002), Prato, Gli ori, 2002.

Germano Celant (a cura di), *Arti e architettura. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura. Un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra (Genova, 2 ottobre 2004 - 13 febbraio 2005), Milano, Skira, 2004.

Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, catalogo della mostra (Venezia 2005), Roma, Fondazione Adriano Olivetti; Barcelona, Actar, 2005.

Matteo Fochessati, Mario Piazza, Sandra Solimano (a cura di), *In pubblico. Azioni e idee degli anni settanta in Italia*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, 29 marzo - 2 settembre 2007), Milano, Skira, 2007.

Renato Barilli (a cura di), *Il Nouveau Realisme dal 1970 ad oggi. Omaggio a Pierre Restany*, catalogo della mostra (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 7 novembre 2008 - 1 febbraio 2009), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008.

Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 23 gennaio - 5 aprile 2010), Milano, Electa, 2010.

Fabio Cavallucci (a cura di), *Post monument. 14. Biennale Internazionale di Scultura di Carrara*, catalogo della mostra (Carrara, 26 giugno-31 ottobre 2010), Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

Luca Massimo Barbero (a cura di), *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio - 31 luglio 2011), Milano, Skira, 2011.

Silvia Bignami, Alessandra Pioselli (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano. 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile - 4 settembre 2011), Milano, Electa, 2011.

Germano Celant, *Arte povera 2011*, catalogo delle mostre (Rivoli, Castello di Rivoli; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo; Bologna, MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna; Napoli, Madre-Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina; Bergamo GAMeC-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo), Milano, Electa, 2011.

Daniela Lancioni (a cura di*), Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014), Roma, Iacobelli Editore, 2013.

AA. VV., *Metamateria. Da materia d'industria a materia d'arte*, catalogo della mostra (Roma, Auditorium Via Veneto, 4 dicembre 2015 - 30 aprile 2016), Roma, Fintecna spa; Artis-GMG progetto cultura, 2015.

Benno Albrecht, Anna Magrin (a cura di), *Esportare il centro storico*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo delle Palle, 11 settembre-11 dicembre 2015), Rimini, Guaraldi, 2015.

Emanuele Piccardo, Amit Wolf (a cura di), *Beyond environment*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 28 marzo - 19 aprile 2015), Busalla, Plug_in laboratorio di architettura e arti multimediali, 2015.

Claudio Crescentini, Costantino D'Orazio, Federica Pirani (a cura di), *Roma Pop city 60-67*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 13 luglio-27 novembre 2016), Cesena, Manfredi, 2016.

## Articoli e riviste

Germano Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, "Flash Art", Milano, a. I, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 3.

AA. VV., *Arte e città*, "L'uomo e l'arte", n. 1, Milano, Edizioni L'uomo e l'arte, aprile 1971, pp. 29-32.

Luciano Caramel, *Alcuni nodi nel dibattito sul futuro della scultura*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 4, Roma, Edizioni della Cometa, 2001.

Enrico Crispolti, *Destino urbano della scultura*, "La Nuova Città", serie 8, n. 2-3, Firenze, Edizioni Polistampa, luglio-dicembre 2001.

## Sitografia

http://www.ancsa.org/

http://www.artribune.com/

https://www.domusweb.it/

http://www.flashartonline.it/

http://www.notiziarioartecontemporanea.it/

http://www.treccani.it/

# BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA SPECIFICA

## CAPITOLO I

### Monografie e saggi


Michelangelo Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino, Piana, 1967.

Ester Coen, Roberto G. Lambarelli (a cura di), *L'attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, Roma, Il Bagatto, 1984.

Giancarlo Politi (a cura di), *Fabio Sargentini*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1990.

Daniela Lancioni (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. La Galleria La salita dal 1957 al 1998*, Torino, Allemandi, 1998.

Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli, Maria Teresa Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

Daniela Lancioni (a cura di), *Omaggio a Gian Tomaso Liverani, gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Torino, Allemandi, 2002.

Marco Farano, Maria Cristina Mundici, Maria Teresa Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni. 1967/2004*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2005.

Robert Lumley, *Arte Povera a Torino. L'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente*, in Francesco Manacorda, *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all'Arte Povera*, catalogo della mostra (Londra, Estorick Collection, 14 settembre-18 dicembre 2005), Torino, Hopefulmonster, 2005, pp. 20-38.

Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Milano, Skira 2013.

Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi editore, 2014.

## Cataloghi

*Richard Serra. Animal habitats live and stuffed...*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Salita, 1966), Roma, 1966.

Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, *Fuooooooco, immmmagine, accqqqua, terrrrrra*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, 8 giugno 1967), Roma, L'Attico, 1967.

Daniela Palazzoli (a cura di), *Con temp l'azione*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Christian Stein, Galleria il Punto, Galleria Sperone, dicembre 1967 - febbraio 1968), Torino, Gallerie Christian Stein, il Punto, Sperone, 1967.

Achille Bonito Oliva, *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6 - 31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968.

Giovanni Carandente (a cura di), *Eliseo Mattiacci. Intercolumnio*, catalogo della mostra (Bolzano, Museion, 10 maggio-15 settembre 1996), Bolzano, Museion, 1996.

Germano Celant (a cura di), *Pistoletto*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 24 marzo-27 maggio 1984), Milano, Electa, 1984.

Mirella Bandini, Rosanna Maggio Serra (a cura di), *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, dicembre 1985-febbraio 1986), Milano, Fabbri, 1985.

Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina (a cura di), *L'Attico 1957-1987. Trent'anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987), Milano, Mondadori ; Roma, De Luca, 1987.

Marco Meneguzzo, Paolo Thea, *Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, catalogo della mostra (Milano, PAC, Padiglione di Arte Contemporanea, 20 gennaio-27 marzo 1989), Milano, Electa, 1989.

Giuliano Briganti, Bruno Corà, Gillo Dorfles (a cura di), *Mattiacci*, catalogo della mostra (Milano, Centro PradaMilanoArte, 5 maggio-18 giugno 1993), Milano, Charta, 1993.

Bruno Corà, *Eliseo Mattiacci. Omaggio a Alexandre Jolas*, catalogo della mostra (Roma, Galleria dell'Oca, maggio 2007), Roma, Edizioni Galleria dell'Oca, 2007.

Silvia Pegoraro (a cura di), *L'Arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Pescara, Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 3 marzo-20 maggio 2007), Milano, Skira, 2007.

Luca Massimo Barbero, Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010 - 12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010.

Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana/ A history of italian art*, catalogo della mostra (Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 7 ottobre 2010-23 gennaio 2011; Lugano, Museo Cantonale d'arte, 12 marzo- 15 maggio 2011), Milano, Electa, 2010.

Carlos Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Musem of Art, 2 novembre 2010-16 gennaio 2011; Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 4 marzo-15 agosto 2011), Milano, Electa, 2011.

## Articoli e riviste

*I mercanti d'arte. Guido Le Noci: notizie e opinioni*, "Domus", n. 395, ottobre 1962.

*I mercanti d'arte. Irene Brin e Gaspero del Corso. Una intervista all'Obelisco*, "Domus", giugno 1963.

Maurizio Fagiolo, *Il dramma fisico di Pistoletto*, "Avanti!", 7 maggio 1966, p. 3.

"Bit", a. I, n. 1, Milano, marzo 1967.

Lorenza Trucchi, *Kounellis all'Attico. Mattiacci alla Tartaruga*, "Momento Sera", Roma, 17 marzo 1967.

Mario Diacono, *Il tubo*, "Bit", a. I, n. 2, Milano, maggio 1967.

Lorenza Trucchi, *Collettiva all'Attico*, "Momento Sera", Roma, 15 luglio 1967.

Lorenza Trucchi, *Kounellis all'Attico*, "Momento Sera", Roma, 15 dicembre 1967.

Mario Diacono, *Con temp l'azione*, "Bit", a. I, n. 6, Milano, dicembre 1967.

*La mostra sulle scale*, "Avanti!", Roma, 19 dicembre 1967.

Letizia Paolozzi, *Un verme finto e un fiume vero, novità della stagione romana*, "Panorama", 18 gennaio 1968.

Tommaso Trini, *Divertimentifici. Il Piper Pluriclub di Torino e L'Altro Mondo Club di Rimini*, "Domus", n. 458, gennaio 1968, pp. 13-15.

"Cartabianca", a. I, n. 1, marzo 1968.

Lorenza Trucchi, *Pistoletto all'Attico*, "Momento Sera", Roma, 16 marzo 1968.

Vito Apuleo, *Nei "tubi" di Mattiacci un ritorno all'alfabeto*, "La Voce Repubblicana", Roma, 5 giugno 1968.

Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga*, "Domus", n. 465, agosto 1968.

Guido Boursier, *Far scattare nella gente meccanismi di liberazione*, "Sipario", n. 276, Milano, aprile 1969.

Vittorio Rubiu, *Dipinge sull'asfalto col rullo compressore*, "Corriere della Sera", Milano, 20 aprile 1969.

Fabio Sargentini, *Impressioni registrate in una settimana newyorkese*, "Cartabianca", n. 5, maggio 1969.

Mirella Bandini (a cura di), *Torino 1960/1973*, "NAC", n. 3, marzo 1973, pp. 2-18.

Gino Grassi, *Processo alla città nell'arte di Pistoletto*, "Roma", a. CXIII, n. 272, Napoli, 1974.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Mattiacci*, "Il Messaggero", Roma, 7 novembre 1975.

Elisabetta Cristallini, *Azimuth. Oltre la pittura*, "La Tartaruga", n. 5-6, marzo 1989, pp. 146-155.

"Quaderni di scultura contemporanea", a. XVIII, n. 6-7, Roma, Edizioni della Cometa, 1997.

Irene Caravero, *Il Deposito D'Arte Presente a Torino*, in "Quaderni di scultura contemporanea", n. 9, Roma, Edizioni della Cometa, 2010, pp. 55-66.

Andrea Bellini, *Piero Gilardi. Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, "Flash Art", n. 301, aprile 2012, disponibile su http://www.flashartonline.it/article/piero-gilardi/

Fabio Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma? Per una controstoria dell'Arte Povera*, "Flash Art", n. 300, marzo 2012, disponibile su http://www.flashartonline.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/

## Sitografia

http://www.fabiosargentini.it/

http://www.gabrieledevecchi.it/

http://www.pistoletto.it/

# CAPITOLO II

## Monografie e saggi

Gerald Fitzgerald (a cura di), *Festival dei due mondi. Spoleto 1962*, Spoleto, S. A. Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1962.

Giovanni Carandente (a cura di), *Dizionario della scultura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Associazione Nazionale Centri Storico Artistici, *Per una revisione critica del problema dei centri storici*, atti del seminario di studio (Gubbio, 5-6 settembre 1970), Genova, Grafica L. P., 1971.

Ugo La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Genova, Masnata, 1971.

Attilio Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni, 1971.

Ugo La Pietra, *La riappropriazione dell'ambiente. Interventi e analisi 1967-1976*, Milano, Edizioni Studioinpiu, 1977.

Ugo La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea, 1983.

Gianni Toscano, Sandro Morichelli, *La città e il Festival dei due mondi. Spoleto: storia di trent'anni*, Spoleto, Edizioni Ente Rocca di Spoleto, 1987.

Giovanni Carandente, *Teodelapio. Alexander Calder*, Milano, Charta, 1996.

Paolo Nardon, *Spoleto 1962. Città felice della scultura*, in Antonio Carlo Ponti (a cura di), *Terra di maestri: artisti umbri del Novecento, IV. 1960-1968*, catalogo della mostra

(Spello, Villa Fidelia, 6 dicembre 2005-17 aprile 2006), Perugia, Effe Fabrizio Fabbri, 2005, pp. 73-78.

Antonio Cederna, *I vandali in casa. Cinquant'anni dopo*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Giovanni Carandente (a cura di), *Galleria civica d'arte moderna di Spoleto*, Electa Editori Umbri Associati, 2007.

Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, Nuova Eliografica, 2007.

Loretta Morelli, *"Al di là della pittura". Una mostra nel dibattito artistico italiano di fine anni Sessanta*, tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte; relatore Prof. Massimo Bignardi, controrelatore Prof. Enrico Crispolti; Università degli Studi di Siena, a. a. 2009-2010.

Ella Baffoni, Vezio De Lucia, *La Roma di Petroselli. Il sindaco più amato e il sogno spezzato di una città per tutti*, Roma, A. Castelvecchi, 2011.

Ugo La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Torino, Allemandi & C., 2011.

Daniela Fonti, *Il "miracolo Carandente" e Sculture nella città: storia di un inimitabile progetto curatoriale di mezzo secolo fa*, in Daniela Fonti, Rossella Caruso (a cura di), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, Roma, Gangemi, 2012, pp. 13-31

Robert Hobbs (a cura di), *Beverly Pepper. Monumenta*, Milano, Skira, 2012.

Alessia Mammino, *Sculture nella città: Spoleto 1962*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea; relatore Prof.ssa Elisabetta Cristallini, correlatore Prof.ssa Patrizia Mania; Università degli Studi della Tuscia, a. a. 2012-2013.

Luciano Caprile, Stefano Esengrini (a cura di), *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Carandente*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2015.

Romy Golan, *Campo Urbano, Como, 1969*, in Eeva-Liisa Pelkonen, Carson Cahn, David Andrew Tasman (a cura di) *Exhibiting Architecture. A Paradox?***,** Yale School of Architecture, 2015, pp. 47-56.

Ugo La Pietra, *Le mie giornate particolari con*, Imola, Manfredi, 2017.

## Cataloghi

Renato Barilli (a cura di), *Aspetti del "ritorno alle cose"*, catalogo della mostra, Salerno, Centro Culturale Colautti, 1966.

Alberto Boatto, Filiberto Menna (a cura di), *L'impatto percettivo. II Rassegna Internazionale di Pittura*, catalogo della mostra, Salerno, Centro Culturale Colautti, 1967.

Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1 ottobre 1967), Venezia, Alfieri edizioni d'arte, 1967.

Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, 4 - 6 ottobre 1968), Salerno, Rumma Editore, 1969.

Gillo Dorfles, Luciano Marucci, Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (San Benetto del Tronto, Palazzo Gabrielli, 5 luglio – 28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969.

Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 21 settembre 1969), Como, Cesare Nani, 1970.

Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto-9 settembre 1972), Volterra, Comune di Volterra ; Milano, Galleria Toninelli, 1972.

Enrico Crispolti (a cura di), *Mauro Staccioli. Il segno come scultura*, catalogo della mostra (Macerata, Pinacoteca Comunale, ottobre 1981), Macerata, Coopedit, 1981.

Giovanni Carandente, *Una città piena di Sculture. Spoleto 1962*, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992.

Angelo Bucarelli (a cura di), *Beverly Pepper a Forte Belvedere. Trent'anni di scultura*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere 4 aprile - 10 agosto 1998), Milano, Electa, 1998.

Francesco Tedeschi (a cura di), *Mauro Staccioli. Idea dell'oggetto dell'idea*, catalogo della mostra (Milano, Galleria A Artestudio Invernizzi, 25 maggio - 8 luglio 2000), Milano, A arte Studio Invernizzi, 2000.

Italo Tomassoni, Alberto Zanmatti, *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, catalogo della mostra (Spoleto, 1980), Spoleto, Kybalion, 2005.

Giovanni Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, catalogo della mostra (Spoleto 1962), Spoleto, Nuova Eliografica, 2007.

AA. VV., *Mauro Staccioli, Volterra 1972-2009. Luoghi d'esperienza*, catalogo della mostra (Volterra, 13 settembre - 8 novembre 2009), Bologna, Damiani, 2009.

Italo Tomassoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra (Foligno, CIAC-Centro Italiano di Arte Contemporanea, 14 novembre 2009 - 31 gennaio 2010), Milano, Skira, 2009.

Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

Angela Rui (a cura di), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, catalogo della mostra (Milano, 26 novembre 2014-15 febbraio 2015), Mantova, Corraini ; Milano, Triennale Design Museum, 2014.

Luciano Caprile, Stefano Esengrini (a cura di), *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Carandente*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, settembre - dicembre 2015), Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2015.

## Articoli e riviste

*Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici*, atti del convegno (Gubbio, 17-19 settembre 1960), in "Urbanistica", a. XXIX, n. 32, 1960, pp. 65-92.

*Codice dell'urbanistica*, in "Urbanistica", a. XXX, n. 33, 1961, pp. 3-62.

Lorenza Trucchi, *Una mostra favolosa nella notte di Spoleto*, "Il Gazzettino", 21 luglio 1962.

*Two Worlds in Harmony*, "New York Times", New York, 22 luglio 1962.

Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Civiltà delle macchine", a. X, n. 4, Roma, luglio-agosto 1962, pp. 45-52.

"Rivista Italsider", a. III, n. 4, Genova, agosto-settembre 1962.

Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, "Spoletium: rivista di arte, storia, cultura", n. 11, Spoleto, Edizioni dell'Accademia Spoletina, dicembre 1962.

David Sylvester, *The Spoleto experiment*, "The Sunday Times", n. 7282, Londra, 9 dicembre 1962.

Eduard Trier, *Moderne plastik in einer alten stadt*, in "Jahresring: Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart", n. 63/64, Stoccarda, 1963, pp. 143-147.

Germano Celant, *A Foligno lo spazio dell'immagine*, "D'Ars", a. VIII, n. 36-37, Milano, giugno-ottobre 1967.

AA. VV., *Lo spazio dell'immagine*, "Flash", a. I, n. 2, luglio 1967.

Tommaso Trini, *A Foligno*, "Domus", n. 453, agosto 1967.

Tommaso Trini, *Le mostre a Milano, Roma, Genova, Torino*, "Domus", n. 453, agosto 1967.

Renato Barilli, *Le mostre dell'estate*, "Quindici", n. 4, settembre-ottobre 1967.

Gillo Dorfles, *Lo spazio dell'immagine a Foligno*, "Art International", n. 19, ottobre 1967.

Germano Celant, *Nuove tecniche dell'immagine*, "La Biennale di Venezia", n. 63, gennaio-marzo 1968.

Angelo Trimarco, *RA3 arte-azioni povere ad Amalfi*, "Made in", Napoli, novembre 1968.

Tommaso Trini, *Rapporto da Amalfi*, "Domus", n. 468, novembre 1968, pp. 50-51.

Angelo Trimarco, *Arte povera e azioni ad Amalfi*, "Flash Art", n. 9, Roma, novembre-dicembre 1968, p. 4.

*Pittura come mostra-teatro*, in "Il Resto del Carlino", 20 luglio 1969, p. 7.

Luciano Marucci, *Qui "al di là della pittura"*, "Il Resto del Carlino", 21 agosto 1969, p. 7.

*Diecimila visitatori all'VIII Biennale d'Arte*, "Il Resto del Carlino", 28 agosto 1969, p. 7.

AA. VV., *Campo Urbano. Discussione*, fascicolo allegato a "Quadrante Lariano", a. II, n. 11, Como, Cesare Nani, settembre-ottobre 1969.

*Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, "AL2", Roma, settembre 1969.

*"Campo Urbano" artisti in libertà*, "L'Ordine", 17 settembre 1969.

*Domenica si svolgerà nelle strade una singolare manifestazione artistica*, "La Provincia", Como, 17 settembre 1969.

*Le diverse personalità degli artisti rispecchiate nei momenti di "Campo urbano"*, "La Provincia", Como, 20 settembre 1969.

*Riaperta la Galleria "Il Salotto"*, "Il Timone", Como-Camerlata, 20 settembre 1969.

*Como*, in "Corriere della Sera", Milano, 21 settembre 1969.

*Oggi in città l'happening artistico "Campo Urbano"*, "La Provincia", 21 settembre 1969.

*Dopo aver sostato sul tetto di alcuni edifici circostanti due cicogne si riposano sulla chiesa di San Bartolomeo*, "L'Ordine", Como, 23 settembre 1969.

*Como*, "Corriere della Sera", Milano, 26 settembre 1969.

*La corrispondenza della Marietta*, "Il Timone", 27 settembre 1969.

Luciano Caramel, Tommaso Trini, Germano Beringheli, *A Como. Campo urbano*, "NAC", n. 23, Milano, 15 ottobre 1969, pp. 6-9.

Valentina Berardinone, *La protesta di Valentina*, "La Provincia", Como, 17 ottobre 1969.

Germano Celant, *Arte turistica*, "Casabella", a. XXIII, n. 342, Milano, novembre 1969, pp. 7-8.

Ernesto L. Francalanci, *La crisi della città*, "NAC", n. 25, Milano, 15 novembre 1969, p. 12.

Luciano Caramel, *Como. Galleria La Colonna: U. Mulas*, "NAC", n. 25, Milano, 15 novembre 1969, pp. 15-16.

Gillo Dorfles, *Beyond Painting. Afterthoughts on an exhibition held last year at San Benedetto del Tronto*, "Art International", a. XIV, n.7, Lugano, 20 settembre 1970, pp. 71-73.

Mirella Bandini (a cura di), *Torino 1960/1973*, "NAC", n. 3, marzo 1973, pp. 2-18.

Italo Mussa, *Beverly Pepper. La piazza come museo senza mura*, "Capitolium", a. L, n. 12, dicembre 1975, p. 21.

*In quell'artista c'è uno sciamano*, "Il Messaggero", 23 marzo 1977.

Antonio Cederna, *Aveva capito il ruolo dell'ambiente urbano*, "Corriere della Sera", Roma, 8 ottobre 1981, p. 24.

A. Deb., *Argan: "Perché c'è stata continuità tra la mia linea e quella di Luigi"*, "Corriere della Sera", Roma, 8 ottobre 1981, p. 23.

Lorenzo Quilici, *L'area dei Fori Imperiali a Roma: dalle origini alle prospettive attuali*, in "Mondo archeologico'", n. 60, ottobre 1981, pp. 9-19.

Giovanni Carandente, *Ugo Mulas: sculture a Spoleto*, "L'Illustrazione italiana", Milano, agosto- settembre 1982.

Luciano Marucci, *Cronaca come genesi di un'operAzione storica*, "Hortus. Rivista di poesia e arte", n. 19, San Benedetto del Tronto, Stamperia dell'arancio, 1997, pp. 168-169.

Enrico Crispolti, *Per Carandente cittandino spoletino*, "Secondo Tempo", libro quattordicesimo, numero monografico dedicato a Giovanni Carandente, Napoli, Marcus Edizioni, aprile 2002.

Giancarlo Politi, *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre,* "Flash Art", n. 282, aprile 2010.

## Multimedia

Piero Schivazappa, *Sculture nella città*, video, 1962, Spoleto, Biblioteca Giovanni Carandente.

Luciano Marucci, Emanuela Mennechella (a cura di), *Al di là della pittura. 8. Biennale d'arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969*, [Cd-Rom], Ancona, Mediateca delle Marche, 2006.

## Sitografia

http://www.archiviocederna.it/

http://www.centroitalianoartecontemporanea.com/?act=sezioni&id=libera4

http://www.comunespoleto.gov.it/la-citta/monumenti/sculture-nella-citta_1962/

http://www.lucianomarucci.it/

http://www.luxflux.net/spazio-tempo-immagine-a-foligno/

http://www.giannipiacentino.com

https://wsimag.com/it/architettura-e-design/6495-lanfranco-radi-artista-e-progettista

# CAPITOLO III

## Monografie e saggi

Enrico Crispolti, *Mino Trafeli. Sculture 1968-1973*, Assisi; Roma, Carucci, 1973.

Ico Parisi (a cura di), *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale*, Como, Cesare Nani, 1976.

Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, Bari, De Donato, 1977.

## Cataloghi

Nicola Carrino. *Costruttivi trasformabili 1969-1970. 35. Biennale internazionale d'arte Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1970), Roma, International press, 1970.

*36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 11 giugno-1 ottobre 1972), Venezia, La Biennale di Venezia, 1972.

Enrico Crispolti, *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra (Volterra, 9 agosto - 9 settembre 1972), Volterra, Comune; Milano, Galleria Toninelli, 1972.

*Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, problemi del centro storico*, catalogo provvisorio della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1973.

Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro,* catalogo definitivo della mostra (Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973), Firenze, Centro Di, 1974.

*Incontri di Volterra 73. Nino Giammarco*, catalogo della mostra (Volterra, 10 agosto-15 settembre 1974), Pisa, Grafica Pisana Buti, 1974.

*VIII Biennale d'arte del metallo. Nino Franchina, trent'anni di scultura 1945-1975*, catalogo della mostra, (Gubbio, 1-30 settembre 1975), 1975.

Enrico Crispolti (a cura di), *Gubbio '76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, catalogo della mostra (Gubbio, 22 agosto - 16 ottobre 1976), Gubbio, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1976.

Enrico Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio - 10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

Barbara Radice, Franco Raggi (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), vol. 1, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

*Incontri di Volterra 73*, catalogo della mostra (Volterra, Palazzo dei Priori, 10 agosto-10 settembre 1975), Volterra, grafiche U.T.A., 1976.

Germano Celant (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.

Franco Solmi (a cura di) *Nicola Carrino. Opere e interventi 1959-1979*, catalogo della mostra (Taranto, Castello Aragonese, 22 maggio-16 giugno 1979), Bologna, Grafis, 1979.

Pier Carlo Santini (a cura di), *Città Spazio Scultura 80*, catalogo della mostra (Rimini, luglio-settembre 1980), Rimini, Garattoni, 1980.

AA. VV., *Volterra 73.15. Memoria e prospezione. Un grande evento di creatività urbana e la sua eredità*, catalogo della mostra (Volterra, 27 giugno - 31 ottobre 2015), Roma, De Luca Editori D'Arte, 2015.

## Articoli e riviste

*Riunione pubblica sugli scopi di 'Volterra '73'*, "La Nazione", 24 giugno 1973.

*Festosa inaugurazione della mostra "Volterra '73"*, "La Nazione", 18 luglio 1973.

*Volterra '73*, "L'Araldo", Volterra, 22 luglio 1973.

Dario Micacchi, *Interventi nella città di Volterra*, "L'Unità", 24 luglio 1973.

*Polemica liberale per "Volterra 73"*, "Il Telegrafo", 25 luglio 1973.

*Danneggiate dai teppisti alcune opere di Volterra '73*, "La Nazione", 26 luglio 1973.

*Danneggiate da vandali opere di "Volterra '73"*, "Il Telegrafo", Pisa, 26 luglio 1973.

Massimo Masiero, *Manifestazione per uscire dall'isolamento*, "Avvenire", 28 luglio 1973.

*Teppisti danneggiano le statue della mostra 'Volterra 73'*, "L'Unità", Roma, 28 luglio 1973.

Franco Passoni, *Importante manifestazione artistica a Volterra. Una città 'campo di relazioni umane'*, "Avanti!", Milano, 29 luglio 1973, p. 16.

Raffaele De Grada, *Volterra: il catalogo un anno dopo*, "Giorni", 31 luglio 1974, p.8.

*Volterra '73. Una iniziativa urbana nata per far discutere*, "Il Pro e Contro", Roma, luglio-agosto, 1973, pp. 16-19.

Dario Micacchi, *Le muse a passeggio nelle rughe di Volterra*, "Aut", a. II, n. 26, Roma, 5-12 agosto 1973.

Corrado Marsan, *Volterra 73: nella città del Mastio mostra provocatoria che non convince*, "La Nazione", Firenze, 9 agosto 1973.

*A Volterra operazione arte moderna*, "Il Tempo", Milano, 12 agosto 1973.

Luigi Carluccio, *Arte: 'Volterra 73'. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro. Fino al 15 settembre*, "Panorama", Milano, 30 agosto 1973.

*Arte per la città*, "Il Mezzogiorno", 2 settembre 1973.

Germano Beringheli, *Gli artisti e la situazione sociopolitica di Volterra*, "Il Lavoro", Genova, 11 settembre 1973.

Tommaso Trini, *Volterra 73: aprire il dialogo con la città*, "Corriere della Sera", Milano, 2 settembre 1973.

U. B. Bollettino italiano Agenzia Giornalistica, 15 settembre 1973, p. 8.

Guglielmo Rospigliosi, *La pornoarte all'assalto del Battistero di Volterra*, "Il Tempo", Roma, 17 settembre 1973.

*Volterra. Interventi nella città*, "NAC", Milano, ottobre 1973.

Claudia Terenzi, *"Volterra '73": ricerca di un intervento*, "Paese sera", 14 ottobre 1973.

Ilaria Bignamini, *Design nella città*, "Gala", Milano, ottobre-novembre 1973, pp. 66-67

Enrico Crispolti, *Volterra 73*, “Gala”, Milano, ottobre-novembre 1973, pp. 40-42.

Enrico Crispolti, “*Volterra 73” interventi sulla città*, “Qui Arte Contemporanea”, novembre 1973, pp. 66-67.

Marcello Venturoli, *Urgenza nella città delle sculture*, “Playmen Happening”, Roma, novembre 1973.

Lara Vinca Masini, *Una proposta di metodo*, “NAC”, Milano, novembre 1973.

Oreste Amato, *Due volti dell’arte oggi. Le iniziative di Altopascio e Volterra*, “Avanti!”, Roma, 27 novembre 1973.

*Intervista su “Volterra ‘73”, interventi nella città*, “Le Arti”, Milano, novembre-dicembre 1973.

Paolo Rizzi, *Avanti con nostalgia*, “Il Gazzettino di Venezia”, 15 luglio 1976.

Giuliano Briganti, *È un po’ confusa la vecchia signora*, “La Repubblica”, 17 luglio 1976.

Paolo Rizzi, *Videotapes, che passione*, “Il Gazzettino di Venezia”, 18 luglio 1976.

Myriam De Cesco, *Biennale, viva la crisi*, “Panorama”, 27 luglio 1976.

## Multimedia

Luciano Odorisio, *Una mostra a Volterra. Arte per la città*, video Rai, 1973, disponibile su https://www.youtube.com/watch?v=D8avP_gztUk

## Sitografia

http://www.antoniodavide.net/

http://www.giusepperescigno.it/

## CAPITOLO IV

### Monografie e saggi


Pietro Paolo Trompeo, *Piazza Margana con altri itinerari romani*, Roma, Bulzoni, 1969.

David Bourdon, *Christo*, New York, Harry N. Abrams, 1970.

Mino Monicelli (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Un'idea di Roma*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

Renato Nicolini, Franco Purini (a cura di), *L'effimero teatrale. Parco centrale, meraviglioso urbano*, Firenze, La Casa Usher, 1981.

AA. VV., *Il Pci e la cultura di massa*, Roma, Savelli, 1982.

Manlio Brusatin, Alberto Prandi (a cura di), *Aldo Rossi, Teatro del mondo*, Venezia, Cluva, 1982.

AA.VV., *Massenzio '77-'97. Tendenze urbane*, Roma, Castelvecchi, 1997.

Burt Chernow, *Xto + J-C. Christo e Jeanne-Claude. Una biografia di Burt Chernow*, Milano, Skira, 2001.

Oscar Gaspari, Rosario Forlenza, Sante Cruciani (a cura di), *Storie di sindaci per la storia d'Italia (1889-2000)*, Roma, Donzelli, 2009.

Renato Nicolini, *Estate Romana. 1976-85: un effimero lungo nove anni*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2011.

Claudio Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte*, Torino, Einaudi, 2012.

Robert Hobbs (a cura di), *Beverly Pepper. Monumenta*, Milano, Skira, 2012.

Stefano Marson, *Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in Giulia Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. I luoghi dell'arte. Immagini, memoria, materia*, vol. 2, Roma Gangemi, 2014.

Daniele Ongaro, *Massenzio e l'Estate Romana*, Amazon Media EU, 2015.

Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet, 2017.

## Cataloghi

*Beverly Pepper*, catalogo della mostra (Roma, Marlborough Galleria d'Arte, febbraio 1968), Roma, Marlborough Galleria d'Arte, 1968.

Pierre Restenay (a cura di), *Nouveau realisme 1960/1970. Rotonda della Besana e azioni spettacolo nella città di Milano*, catalogo della mostra (Milano, 27 novembre 1970 - 25 gennaio 1971), Milano, Litouric, 1970.

Christo. Projects not realized, catalogo della mostra (Londra, Annely Juda fine art, 8 marzo-17 aprile 1971), Londra, Annely Juda fine art, 1971.

*Materiali e notizie sulla mostra di Arnaldo Pomodoro "Sculture nella citt*à" (Pesaro, estate 1971), Milano, Grafiche Marazzi-Agema, 1971.

Italo Mussa, *Aldo Calò. Sculture a piazza Margana, ottobre 1972*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, ottobre 1972), Roma, Comune di Roma, 1972.

Italo Mussa, *Franco Cannilla. Sculture in Piazza Margana*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, aprile 1973), s.l., s.n., 1973.

Italo Mussa, *Perizi. Sculture in Piazza Margana, ottobre 1973*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, ottobre 1973), Roma, Comune di Roma, 1973.

Italo Mussa, *Pierelli. Sculture in Piazza Margana, maggio 1973*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, maggio 1973), Roma, Comune di Roma, 1973.

Italo Mussa, *Sinisca. Sculture in piazza Margana, luglio-agosto 1973*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, luglio - agosto 1973), s.l., s.n., 1973.

Pier Carlo Santini (a cura di), *Città Spazio Scultura*, catalogo della mostra (Rimini, 28 luglio-7 ottobre 1973), Rimini, Cosmi, 1973.

*Sculture contemporanee nello spazio urbano*, catalogo della mostra (Parma, giugno-luglio1973), Parma, Tipo-lito Nuova Step, 1973.

AA. VV., *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Roma, Incontri internazionali d'arte ; Firenze, Centro Di, 1974.

Mario De Micheli (a cura di), *VII Biennale internazionale di scultura Città di Carrara*, catalogo della mostra (Carrara, luglio - agosto 1973), Carrara, Stamperia editoria apuana, 1974.

Italo Mussa, *Alfio Mongelli. Sculture in piazza Margana*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, marzo 1974), Roma, Capitolium, 1974.

Italo Mussa, *Nino Caruso. Sculture in Piazza Margana, maggio 1974*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, maggio 1974), Roma, s.n., 1974.

Italo Mussa, *Rocco Coronese. Sculture in piazza Margana, aprile 1974*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, aprile 1974), s.l., s.n., 1974.

Italo Mussa, *Santoro. Sculture in piazza Margana, 10 dicembre-20 gennaio 1974-75*, catalogo della mostra (Roma, Piazza Margana, 10 dicembre 1974 - 20 gennaio 1975), Roma, SPQR Assessorato belle arti e problemi della cultura, 1974.

*Scultorincontro. Verbania 74. Biennale internazionale di scultura contemporanea all'aperto*, catalogo della mostra (Verbania, 15 giugno - 15 settembre 1974), Pallanza, Azienda autonoma di soggiorno e turismo, 1974.

*Sculture nella città. 27 luglio - 31 agosto 1974*, catalogo della mostra (Fano, 27 luglio - 31 agosto 1974), s.l., s.n., 1974.

*XXVII Premio Suzzara. 8 settembre - 16 ottobre 1974. Rassegna interdisciplinare sul problema "arte e lavoro"*, catalogo della mostra (Suzzara, 8 settembre - 16 ottobre 1974), s.l., s.n., 1974.

Giulio Carlo Argan, Christian Norberg-Schulz (a cura di), *Roma interrotta: Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, maggio-giugno 1978), Roma, Incontri internazionali d'arte-Officina, 1978.

Franco Solmi (a cura di) *Nicola Carrino. Opere e interventi 1959-1979*, catalogo della mostra (Taranto, Castello Aragonese, 22 maggio-16 giugno 1979), Bologna, Grafis, 1979.

Daniela Fuina, Francesca Margotti, Antonio Simbolotti (a cura di), *La capitale a Roma. Città e arredo urbano.1945-1990*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2 ottobre-28 novembre 1991), Roma, Carte segrete, 1991.

Daniela Lancioni (a cura di), *Incontri... dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 26 settembre-2 novembre 2003), Roma, Académie de France à Rome, Villa Medici, 2003.

Andrea Alibrandi, Simona Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra (Firenze - Parma, 2012), Firenze, Il Ponte, 2012.

AA.VV., *L'Estate Romana di Renato Nicolini. Mostra internazionale di pittura e grafica*, catalogo della mostra (Roma 21-26 giugno 2013), Roma, Gangemi, 2013.

Paola Gribaudo (a cura di), *Beverly Pepper all'Ara Pacis*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis, 3 dicembre 2014 - 15 marzo 2015), Pistoia, Gli Ori Editori Contemporanei, 2014.

Wolfgang Volz (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. The floating piers. Project for lake Iseo, Italy 2014-2016*, Koln, Taschen, 2016; Germano Celant (a cura di), *Christo and Jeanne-Claude. Water projects*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 7 aprile - 18 settembre 2016), Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

## Articoli e riviste

Dino Buzzati, *A Milano l'estrema "nouvelle vague". I pacchi di Christo*, "Giornale d'Informazione", Milano, 26 giugno 1963.

Marco Valsecchi, *Alla Galleria Apollinaire Christo fra i pacchi. Stranezze per intellettuali annoiati*, "Il Giorno", Milano, 14 luglio 1963.

Giorgio Kaisserlian, *Christo*, "Il Popolo", Roma, 16 luglio 1963.

Giorgio Kaisserlian, *I pacchi di Christo o l'arte del gesto*, "Il Telegrafo", Livorno, 24 luglio 1963.

Marisa Volpi, *Christo*, "Avanti!", Roma, 10 novembre 1963.

P. R., *Christo*, "Il Gazzettino", Venezia, 4 settembre 1964.

Giancarlo Del Re, *Come Christo ha tentato di "impacchettare" Spoleto* "Il secolo XIX", Genova, 27 giugno 1968.

Pierre Restany, *Parla il fondatore*, "Corriere della Sera", 22 novembre 1970.

*Il re impacchettato*, "Corriere della Sera", Milano, 25 novembre 1970.

Dino Buzzati, *Polemiche per il re "impacchettato"*, "Corriere della Sera", 26 novembre 1970.

Lorenza Trucchi, *Beverli Pepper a Tor Margana*, "Momento Sera", Roma, 27 maggio 1971, p. 11.

"Capitolium", a. XLVI, n. 10-11, Roma, ottobre-novembre 1971.

Italo Mussa, *Lorenzetti: estro per nuovi materiali*, "Capitolium", a. XLVI, n. 12, Roma, dicembre 1971.

Guido Ballo, *Sculture nella strada*, "Zibaldone", n. 2, Milano, giugno 1973, pp. 164-165.

Filiberto Menna, *Christo al "Centro" e alla "Modern Art Agency"*, "Il Mattino", Napoli, 1 giugno 1973.

Arnaldo Pomodoro, *Ragione della mostra "Una scultura nella strada"*, "Zibaldone", n. 2, Milano, giugno 1973, pp. 160-161.

Lorenza Trucchi, *Colla a Pesaro*, "Momento Sera", Roma, 21 luglio 1973.

Giovanna Dalla Chiesa, *Sculture in Piazza Margana*, "Capitolium", a. XLVIII, n. 10-11, Roma, ottobre-novembre 1973.

Marcello Venturoli, *Urgenza nella città delle sculture*, "Playmen Happening", Roma, novembre 1973.

"Capitolium", a. XLVIII, n. 12, Roma, dicembre 1973.

*Capolavoro alle fiamme*, "Il Giornale di Italia", 6-7 febbraio 1974.

*Incendiato l'art-imballo*, "L'Unità", 7 febbraio 1974.
*Molotov contro le mura impacchettate*, "Il Messaggero", 7 febbraio 1974.

*Piromani contro il "pacco"*, "Il Tempo", 7 febbraio 1974.

*Qualcuno ha dato fuoco alle mura impacchettate*, "Il Corriere della Sera", 7 febbraio 1974.

*Un altro attentato al "pacco" di Christo*, "Il Globo", 7 febbraio 1974.

*Volevano bruciare il "pacco"di Christo*, "Paese Sera", 7 febbraio 1974.

Francesco Vincitorio, *Sculture in Piazza Margana*, "NAC", n. 5, Milano, maggio 1974.

"Capitolium", a. XLIX, n. 5-6, Roma, maggio-giugno 1974.

Lorenza Trucchi, *Le ultime mostre della stagione*, "Momento sera", Roma, 17 luglio 1974.

"Capitolium", a. XLIX, n. 7-8, Roma, luglio-agosto 1974.

"Capitolium", a. XLIX, n. 10-11, Roma, ottobre-novembre 1974.

Clelio Darida, *La riscoperta del centro storico*, "Capitolium", a. L, n. 12, Roma, dicembre 1975.

Filiberto Menna, *Le sculture all'aperto*, "Capitolium", a. L, n. 12, Roma, dicembre 1975.
Costantino Dardi, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, "Metamorfosi", n. 1-2, aprile-maggio 1985, pp. 111-113.

## Multimedia

Mario Carbone, *Nuovo realismo*, video, Alfa Cinematografica, 1970.

Luca Mancini, *Meraviglioso Urbano - 1977-2007: trent'anni di Estate Romana*, video Rai, disponibile su
http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/meraviglioso-urbano/667/default.aspx

## Sitografia

http://archive.thefloatingpiers.com/i-progetti-italiani-it/

http://www.colombarideboni.com/

http://christojeanneclaude.net/

http://www.ferraraitalia.it/le-luci-di-massenzio-fra-le-ombre-dello-stragismo-39563.html

http://nouveaurealisme.weebly.com/

http://www.treccani.it/vocabolario/effimero/

# CAPITOLO V

## Monografie e saggi


Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945.

Pietro Consagra, *La Città Frontale*, Bari, De Donato, 1969.

AA. VV., *Una città meridionale fra sviluppo e sottosviluppo. Rapporto su Matera*, Matera, Comune di Matera, 1971.

Pietro Consagra, *Vita mia*, Milano, Feltrinelli economica, 1980.

Giuseppe La Monica (a cura di), *Gibellina: ideologia e utopia*, Palermo, Edizioni La Palma, 1981.

Leonardo Sacco, *Matera contemporanea - cultura e società*, Matera, Basilicata Editrice, 1982.

Giuseppe Appella (a cura di), *Consagra in Lucania*, Roma, Edizioni della cometa, 1987.

Stefano Zorzi, *Parola di Burri*, Torino, Umberto Allemandi, 1995.

Carlo Olmo, *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.

Teresa Cunsolo, *La storia del premio-convegno 'Brancati-Zafferana' dalla fondazione al 1996*, in Rita Verdirame (a cura di), *Atti del premio-convegno Brancati-Zafferana, 1997-2002*, Catania, Università di Catania. Facoltà di lettere e filosofia, 2003, pp. 9-13.

Aurelio Pes, Tanino Bonifacio (a cura di), *Gibellina dalla A alla Z. Catalogo della collezione del Museo d'arte contemporanea di Gibellina*, Gibellina, Museo d'arte contemporanea, 2003.

Elisabetta Cristallini, Marcello Fabbri, Antonella Greco, *Nata dall'arte. Gibellina. Una città per una società estetica*, Roma, Gangemi Editore, 2004.

Michele Valente, *Evoluzione socio-economica dei Sassi di Matera nel XX secolo*, Potenza, Consiglio regionale della Basilicata, 2007.

Massimo Bignardi, Davide Lacagnina, Paola Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008.

Federico Bilò e Ettore Vadini, *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2013.

## Cataloghi

Ugo La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Genova, Masnata, 1971.

Attilio Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni, 1971.

Giovanni Carandente (a cura di), *Mostra di Pietro Consagra*, catalogo della mostra (Palermo, Gibellina, 24 febbraio- 24 aprile 1973), Palermo, Nuovo sud, 1973.

Ugo La Pietra, *La riappropriazione dell'ambiente. Interventi e analisi 1967-1976*, Milano, Edizioni Studioinpiu, 1977.

Giuseppe Appella (a cura di), *Consagra a Matera*, catalogo della mostra (Matera, 18 giugno – 30 settembre 1978), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978.

Comune di Matera, *Concorso internazionale per il restauro urbanistico-ambientale dei rioni Sassi di Matera. Mostra dei progetti*, catalogo della mostra (Matera, 14 gennaio al 30 giugno 1978), Matera, 1978.

Ugo La Pietra, *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea, 1983.

Luca Massimo Barbero, Gabriella Di Milia (a cura di) *Pietro Consagra. Necessità del colore. Sculture e dipinti 1964-2000*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, Museo di Castelvecchio, 16 dicembre 2007-30 marzo 2008), Milano, Skira, 2007.

## Articoli e riviste

*Notizie*, "L'Unità", 28 agosto 1970.

*Popolare la giuria del premio Brancati*, "Giornale di Sicilia", Palermo, 24 settembre 1970.

*Estratti dall'anagrafe i giudici del premio Brancati-Zafferana*, "La Gazzetta del Mezzogiormo", Bari, 27 settembre 1970.

*Giuria popolare in un premio letterario*, "Il Piccolo", Trieste, 27 settembre 1970.

Nerina Spadaro, *Si sviluppa il dibattito al Premio "Brancati-Zafferana"*, "Espresso Sera", Catania, 28 settembre 1970.

*Un fiume di parole a Zafferana*, "La Sicilia", Catania, 29 settembre 1970.

A. M., *Naufraga il Premio Brancati Zafferana*, "L'ora", Palermo, 30 settembre 1970.

*Il "Brancati-Zafferana" non sarà assegnato*, "Gazzetta del Sud", 1 ottobre 1970.

Mario Sipala, *Ripartire da zero*, "La Sicilia", Catania, 2 ottobre 1970.

*Non sarà assegnato quest'anno il premio Brancati-Zafferana*, "Il Secolo d'Italia", Roma, 2 ottobre 1970.

F. G., *Disertato dal "popolo" il Premio Zafferana*, "Il Tempo", Roma, 3 ottobre 1970.

*Zafferana: una storia in tre capitoli*, "Il Gazzettino", 6 ottobre 1970.

*Sul "Premio Brancati" un ordine del giorno del Consiglio di Zafferana*, "La Sicilia", Catania, 7 ottobre 1970.

Lara Vinca Masini, *A Zafferana Etnea. Interventi sulla città e sul paesaggio*, "NAC", n. 2, novembre 1970.

Lara Vinca Masini, *Postille a Zafferana. Critici + artisti + architetti*, "NAC", n. 3, dicembre 1970.

Lorenza Trucchi, *Tutto Consagra a Palermo*, "Momento Sera", 2 marzo 1973.

Italo Calvino, *Deve ritrovare i suoi dèi*, "Nuova società", n. 67, 15 novembre 1975.

Alessandro M. Caprettini, *I "Sassi" un patrimonio che Matera non perderà*, "Il Popolo", 15 gennaio 1978.

Gianni Spinelli, *Forse il futuro dei Sassi di Matera è cominciato davvero*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 15 gennaio 1978.

Mario Rivelli, *Sculture di Consagra tra i "Sassi" di Matera: un appello a farli "vivere"*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 3 luglio 1978.

Vanni Scheiwiller, *Sassi pietrificati*, "L'Europeo", 14 luglio 1978.

Flavio Caroli, *Consagra intorno ai "Sassi"*, "Corriere della Sera", 16 luglio 1978.

Lorenza Trucchi, *Consagra tra i Sassi*, "Il Giornale", 21 luglio 1978.

Leonardo Sacco, *Quei "falsi problemi" che pesano sui Sassi*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 1 ottobre 1978.

Leonardo Sacco, *Il vero "disguido" della "Carta di Matera"*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 30 gennaio 1979.

Pietro Consagra, *La stella di Gibellina*, "I siciliani", Catania, aprile 1980.

Daniela Pasti, *Monumenti al terremoto*, "Il Venerdì di Repubblica", 8 gennaio 1988.

Daniela Pasti, *L'architettura sotto accusa*, "Il Venerdì di Repubblica", 29 gennaio 1988.

Federico Zeri, *La piovra culturale*, "La Stampa", 6 febbraio 1988.

Gillo Dorfles, *Se il dialogo è fra sordi*, "Corriere della Sera", 7 febbraio 1988.

Pietro Consagra, *Che l'architetto lavori con noi*, "Corriere della Sera", 14 febbraio 1988.

Stefania Zuliani, *Consagra e l'architettura*, "Quaderni di scultura contemporanea", n. 11, Roma, Edizioni della Cometa, 2013, pp. 151-162.

## Sitografia

http://www.circololascaletta.it/

http://www.musma.it/

http://old.comunezafferanaetnea.it/index.php/premio-letterario-brancati/storia-del-premio.html

# FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fondo Lorenza Trucchi.

Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, Roma:
- U. A. "Christo (Javatcheff)"
- U. A. "Mattiacci Eliseo"
- U. A. "Pistoletto Michelangelo"

Archivio della Biblioteca Giovanni Carandente, Spoleto:
- busta "Corrispondenza con gli artisti"
- busta "Italsider"

Archivio della Pinacoteca civica di Como, Fondo Mario Radice, serie 3, cart. 57, fasc. 17.

Archivio di Stato di Spoleto, *Azienda di promozione turistica di Spoleto*, *Carteggio ammnistrativo*, busta 110, posizione T/L, fascicoli 1 e 5, 1968.

Archivio Municipale del Comune di Como, busta 3892 "elenco di consistenza", categoria 14, classe 2, fascicolo 2, "Manifestazione 'Campo Urbano'", 1969.

Archivio storico della Biblioteca comunale di Volterra.

Archivio storico del Premio Brancati, Biblioteca comunale di Zafferana Etnea.

Archivio Alighiero Boetti, Roma.

Archivio Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella.

Archivio Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano.

Archivio Frittelli Arte Contemporanea, Firenze

Archivio Ugo La Pietra, Milano.

Archivio Ugo Mulas, Milano.