

□□ **P**redella journal of visual arts

www.predella.it
predella.cfs.unipi.it

Monografie / *Monographs*
n° 11, 2015

PREDELLA Rivista di arti visive / *Journal of Visual Arts*
www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Predella *Monografie* 11/2015 **Predella** *Monographs* 11/2015

ISSN: 1827-4927 – ISBN: 978-884674780-8

email: predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti al processo di *peer-review* anonimo
All articles are subject to anonymous peer-review

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-chief and owners*:
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board*:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani,
Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Cura redazionale e impaginazione / *Editing & Layout*: Paolo di Simone, Raffaele Cimino
Direttore responsabile / *Managing Editor*: Barbara Baroni

Grafica di copertina / *Cover art*: Giuseppe Andrea L'Abbate

Immagine di copertina / *Cover image*: Domenico Morone (attribuito da Longhi a Vittore Carpaccio),
Il ratto delle Sabine. Londra, National Gallery.

Hanno collaborato al numero 11 / *List of contributors to issue no. 11*: Silvia Bottinelli, Lara Conte (curatore),
Riccardo Cuomo, Michele Dantini (curatore), Alessandro Del Puppo, Maria De Vivo, Elisa Francesconi,
Jacopo Galimberti, Gabriele Guercio, Laura Iamurri, Daniela Lancioni, Maria Giovanna Mancini,
Francesco Tedeschi, Denis Viva, Giorgio Zanchetti

© Copyright 2016 Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

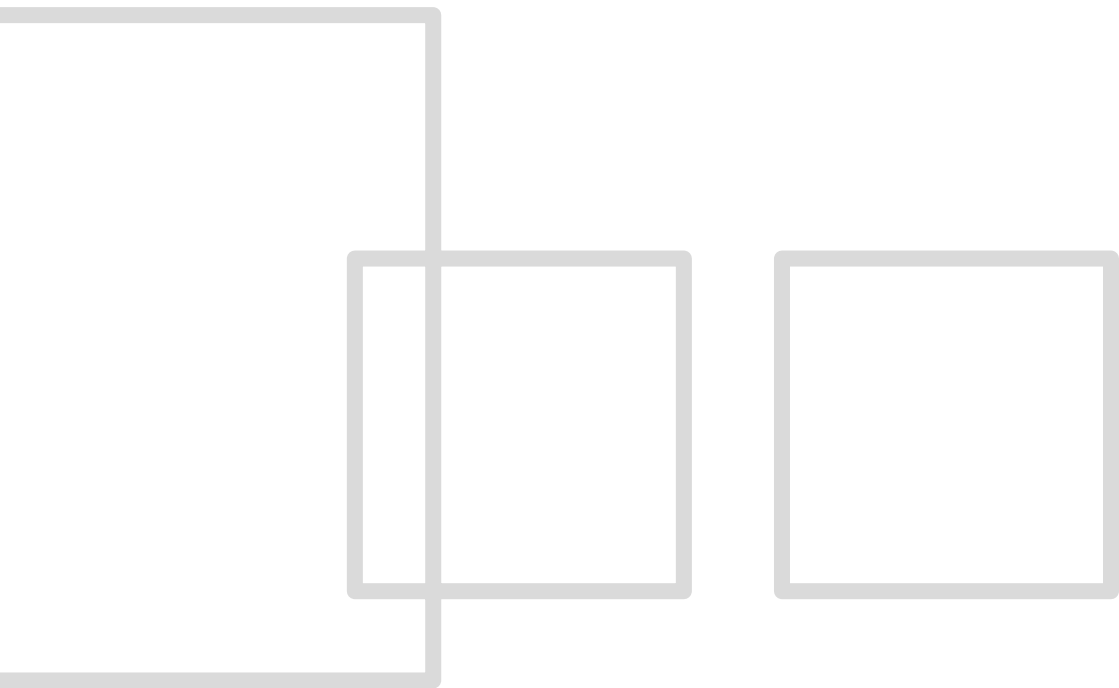
Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

Arte italiana postbellica

A cura di Lara Conte, Michele Dantini



Indice

Introduzione	7
Michele Dantini <i>Arte italiana postbellica. Prospettive e metodi</i>	11
Francesco Tedeschi <i>«Il vuoto dietro e il vuoto davanti». Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja</i>	37
Laura Iamurri <i>Space oddities. Immaginario spaziale e arti visive a Roma, 1957-1969</i>	49
Elisa Francesconi <i>Due volte la stessa mostra: "5 Pittori - Roma 60". Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960; Torino, Galleria Christian Stein, 1969</i>	61
Giorgio Zanchetti <i>"Preponderanza" e "superamento" nelle ricerche artistiche sul linguaggio</i>	77
Riccardo Cuomo <i>Luciano Fabro e il Gruppo T. La neoavanguardia italiana fra sperimentazioni cinetico-programmate e Arte Povera</i>	89
Lara Conte <i>"Ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni". Qualche considerazione sugli esordi di Paolo Icaro</i>	99
Silvia Bottinelli <i>La Francia e una Fiat 500: I primi esperimenti di Alighiero Boetti</i>	113
Denis Viva <i>Nomadismo e guerriglia: l'Igloo di Giap di Mario Merz</i>	125
Maria De Vivo <i>Carlo Alfano, o della pittura come (im)possibile necessità</i>	145

Gabriele Guercio	
<i>Onori all'arte in fieri. Il rifiuto metodico di Francesco Matarrese</i>	157
Daniela Lancioni	171
<i>Può un'eccellente opera d'arte contemporanea essere ornamentale o decorativa?</i>	
Jacopo Galimberti	187
<i>Sfavillii escrementizi. Lucio Fontana in «October»</i>	
Maria Giovanna Mancini	
<i>Costruzioni interminabili. Psicoanalisi e marxismo nel dibattito critico degli anni Settanta: il contributo di Menna e Trimarco</i>	199
Alessandro Del Puppo	
<i>Sapendo parlare, insegna a tacere. Appunti su una fase critica della critica, 1977-1983</i>	213

Introduzione

Il termine “postbellico” denota qui l’epoca storica che si apre con la fine del secondo conflitto mondiale e coincide, in una sua prima fase, conclusasi nel 1989, con il costituirsi di quell’ambito politico, economico e militare che solitamente chiamiamo “atlantico”. L’Europa occidentale smette di essere lo scenario elettivo dei principali processi storici; e per la prima volta nella sua storia moderna diviene parte della sfera di influenza di una potenza extraeuropea, gli Stati Uniti. Gli equilibri geoculturali si ridisegnano con uguale radicalità, e Parigi cede a New York, in un breve giro d’anni prima della metà degli anni Cinquanta, la palma di capitale culturale planetaria. Tutto ciò ha profonde conseguenze sul modo in cui gli artisti concepiscono o vengono a costruire le loro “carriere”; si definiscono élites culturali e “cerchie”; e più in generale arte, politica, media e società stabiliscono tra di loro nuovi e durevoli rapporti¹.

Lo studio delle varianti regionali di quello che chiamiamo “International Style”, quinquennio dopo quinquennio, è oggi tra gli ambiti di indagine più sollecitanti e fecondi della storia dell’arte contemporanea: ha un fuoco duplice, locale e globale, istituisce nuove contiguità disciplinari – ad esempio con la storia politica, economica e militare dei decenni della Guerra Fredda prima e della globalizzazione poi, gli *area studies* o gli studi sulle comunità subalterne – e impone di situare i processi figurativi sul piano di retoriche identitarie o neo-identitarie (cruciali, queste ultime, particolarmente nei paesi come l’Italia, la Germania o il Giappone che escono sconfitti dalla guerra e si trovano nella necessità di immaginare ex novo il proprio ruolo di democrazie liberali). In parallelo al dibattito internazionale attorno alla nozione di “cosmopolitismo”, che ha fatto seguito alla diffusione di studi

e agende postcoloniali, una nutrita serie di ricerche, esposizioni e dibattiti dedicati al tema "arte contemporanea" e "nazione culturale" (o "eredità") vanno oggi erodendo taluni pervicaci luoghi comuni sull'"uniformità" postbellica, astrattista, monocroma, New Dada, Landartistica, Concettuale o altro; e approfondiscono la nostra comprensione del modo in cui, a livello planetario, autoimmaginazioni identitarie e negoziati geopolitico-culturali modellano in modo davvero policentrico la storia dell'arte anche nei decenni più recenti². Questo volume desidera contribuire a suo modo, articolando temi e discussioni relativi al caso italiano, al mutamento di paradigma.

Non ha alcun senso, qui, concepire la ricerca storico-artistica in termini di separatezza. Questo è tanto più vero per il caso italiano, complicato da una "guerra civile" non priva di conseguenze di lungo periodo sui decenni repubblicani. Le opere d'arte di cui trattiamo nelle pagine che seguono recano spesso traccia, al loro modo specifico, di processi di "occidentalizzazione" tutt'altro che semplici o pacificati. Inevitabile sospingere la ricerca storico-artistica a dialogare con la storia *tout court* alla ricerca di prospettive più ampie e articolate da cui guardare a fascismo (o "fascismi") e Resistenza, prima e seconda Repubblica, "locale" e "globale". Al tempo stesso occorre irrobustire la componente filologica per evitare che tutto si dissolva in una sociologia della cultura piatta e senza sorprese. Le immagini parlano per sé stesse, e il loro eloquio non si lascia ricondurre a (o "dedurre" da) ciò che già sempre sappiamo del "mondo là fuori". Inutile ricordare come proprio la migliore tradizione storico-artistica italiana, esemplificata a avviso di chi scrive dalle *Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi, stabilisca la giusta continuità tra storia dell'arte e storia culturale nel più sorvegliato rispetto di protocolli e territori specifici.

Per ragioni storico-sociali, ideologico-politiche e culturali insieme, il gioco tra "resistenza" e "assimilazione", "identità" (o "nazione culturale") e cosmopolitismo è drammatizzato nell'arte italiana postbellica come mai altrove. La storiografia angloamericana si è interessata all'arte italiana postbellica in anni recenti, e con pieno merito, sollevando problemi, invocando nuove prospettive storiografiche, dispiegando confronti. È tuttavia inevitabile che la ricostruzione mostri rigidità ideologiche e angolature su cui è utile riflettere, anche per la mancanza della traduzione delle fonti, che rischia sovente di sbilanciare o appiattire il discorso sui pochi testi disponibili e su una cronologia di fatti e una lista di nomi riconosciuti come "ufficiali".

Si tratta adesso, esauritasi per ovvie ragioni cronologiche la stagione della critica militante e venuti a maturità gli studi delle fonti documentarie, di sperimentare

una posizione critica terza, mirata ad avvicinare le opere sul duplice presupposto di una loro autonoma (benché certo non irrelata) capacità di dichiarazione; e a procurare una *connoisseurship* specifica, tale da spingere la ricerca, ove necessario, oltre la fedeltà all'egodocumento in direzione di un'indagine compiutamente storiografica che permetta di percorrere nuove vie di studio e interpretazione volte altresì a richiamare l'attenzione sui molteplici processi di rimozione cui è incorsa la ricezione dell'arte e della critica italiana postbellica nel contesto internazionale.

Una riflessione meritano i corredi iconografici che illustrano il volume. O meglio: l'assenza e/o sporadicità di corredi iconografici di taluni saggi determinata dai costi dei diritti di riproduzione cui si aggiungono sovente quelli dei fotografi. Questo estende ai territori dell'immagine quel processo di "privatizzazione della memoria" vividamente illuminato da non pochi saggi qui raccolti. Costa troppo illustrare, troppo almeno per l'editoria scientifica e accademica: ne viene che l'opzione "Open Access" si sconta da noi con un parziale oscuramento illustrativo. Dunque la scelta di limitarsi a pubblicare immagini liberate da diritti dalla generosità di taluni; e rinunciare a tutte le altre. Che peraltro sono online in larga o larghissima parte, accessibili a tutti.

I curatori

- 1 A cogliere sino ad oggi con maggiore acutezza le specifiche implicazioni artistiche e culturali del mutato assetto geopolitico «post-europeo» è Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, Monaco 1994, pp. 52-59.
- 2 A titolo meramente esemplificativo cfr. <<http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/postwar-art-between-the-pacific-and-the-atlantic-1945-1965/>> e <<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/abstract-expressionism>>. Segnaliamo inoltre che nell'aprile 2017, a Columbus, in Ohio, è previsto un convegno dedicato all'arte italiana postbellica (a cura della American Association for Italian Studies e della Canadian Society for Italian Studies). Questa è qui richiamata nella sua costitutiva oscillazione interna tra ricerca di «definizione» e partecipazione a «conversazioni cosmopolite». Cfr. <<http://canadiansocietyforitalianstudies.camp7.org/AIS-CSIS-Conference-2017>>.

The essay opens with a critical examination of «October»'s approach to Italian postwar art (Issue 124, 2008) and calls for an extension of both sources and historical narratives. Most art-historical topics relevant for the period are summoned and debated with fresh confrontations with social and political historians of "Resistenza", "civil war" and "First Republic" and a few commonplaces discussed through a deeper insight of Italian postwar historical and cultural context. Genealogical knowledge improves our understanding of historical units and seems far more respectful of specific differences than summary assumptions about postwar "uniformity". The author introduces here new interpretative frames for "monochrome", "Arte Povera", "Arte concettuale" and "Transavanguardia" and solicits for a specific connoisseurship ready to break up interpretative monopolies and refute exhausted paradigms. Since late 50s; this is the main thesis, rhetorics of "identity" increasingly intertwine in Italy with visual research and powerfully contribute to push the most relevant artists to experiment unexpected forms of contemporary visual "syncretism" or maliciously combine "tradition" and "avantgarde" while dismissing the authority of both. Here come "survivals" meant as ruins of a diasporic heritage, displayed through fragmentation, displacement and irony. Local ductile resistance to international standards feeds artistic innovation.

«S'è riconosciuto che codesti lombardi hanno un singolar modo di accettare il Rinascimento come costume, per eluderlo nel cuore dell'arte. Guai a passare per buona quella loro esteriore accettazione, e a cercarvi un metro del giudizio!»

Roberto Longhi, *Questi caravaggeschi: i precedenti*, 1929

«Nessun dubbio che la religione crociana della giovinezza ci ha confortati a restare sempre inalterabilmente e quasi ferocemente, come avrebbe detto il compatriota Alfieri, italiani, mai inglesizzabili, men che mai americanizzabili; mai dopo la guerra convertibili alla cultura e al gergo dell'Unesco: le lingue nobili della vecchia Europa, quante sono, fino agli Urali, sì; il gergo, il français e il conforme italiano della nuova Europa, no.»

Carlo Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, 1988

«Ho scritto il falso su queste tavole. Perdono.»

Michelangelo Pistoletto, *Un libro. Il lato letterario del quadro*, 1970

«Boetti è stato il primo a spingermi a leggere Edouard Glissant.»

Hans Ulrich Obrist, *Fare una mostra*, 2014

Come confrontarsi con una tradizione illustre, la propria, se si appartiene a una nazione che si scopre bruscamente periferica? O anche: come ripristinare dialoghi artistici e culturali cosmopoliti dopo decenni di isolamento?

**«Il vuoto dietro e il vuoto davanti».
Oltre l'italianità e l'americanismo: la
rotta Roma-New York nell'esperienza
di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja**

During the Fifties the relationships between Rome and American artistic environment has grown fastly. They were prepared by some individual experience, like that one of Corrado Cagli, that lived in the United States for about ten years, and they arose from a new interest by American galleries and institution, following the seminal XX Century Italian Art exhibition at the MOMA in 1949. Just after that show, new galleries like Catherine Viviano and Stable Gallery in New York, or Allan Frumkin in Chicago, started to present Italian artists. Afro and Burri were among the first to gain a new position in American critics, collectors and museums. From his side, Scialoja showed a profound interest in reflecting about new American painting. The three artists, having maintained autonomous ways in postwar Italian debate, confront themselves with the new forms of international modernism in the perspectives of New York School, getting their specific and different solutions of realizing new forms of painting.

Il rapporto fra il clima artistico romano del secondo dopoguerra e l'ambiente statunitense è uno dei motivi portanti per un riconoscimento in chiave internazionale dell'arte italiana o della "nuova" arte italiana. Tale rapporto viene vissuto nel senso di una reciprocità e non in termini di soggezione o di aspirazione all'acquisizione di modelli ai quali conformarsi¹, per quanto l'interesse per l'arte americana degli anni Quaranta-Cinquanta si faccia progressivamente strada presso molti artisti italiani della nuova o delle nuove generazioni, oltre che presso coloro che vanno ridefinendo il proprio modo di agire al di là delle prospettive più specificamente europee, in rapporto alle quali era cresciuta l'arte della prima metà del secolo. Precedenti rapporti con New York e il mondo artistico statunitense, attraverso i contatti e i viaggi di autori italiani negli Stati Uniti di quel periodo, erano dettati ancora prevalentemente da una certa curiosità, da spirito d'avventura o al più dal desiderio di affermazione su una scena che veniva intesa come una importante (e nuova) opportunità. È quanto traspare dai viaggi di Fortunato Depero o Giorgio de Chirico². Un caso diverso è quello di Corrado Cagli, che vivendo negli Stati Uniti fra la fine degli anni Trenta e gli anni immediatamente successivi alla conclusione del conflitto mondiale mette in gioco i caratteri della sua pittura per effetto di influssi culturali per la più parte esterni al territorio strettamente visivo e svolge qualche azione verso inedite aperture³.

In 1957, the Soviet Union launched the earth's first artificial satellite, Sputnik I. The launch inaugurated the Space Age, a new frontier for both scientific explorations and geopolitical stances in the Cold War years. The interest of Lucio Fontana and Yves Klein for the "space aesthetics" is well known, but they were not alone in their fantastic projections. The immense appeal of this new dimension of human action can be found in the works by the Roman-based artists Gastone Novelli, Achille Perilli, Giulio Turcato, Mario Schifano, Fabio Mauri. These artists respond to the suggestion of the outer space with experimental attitudes and visual strategies, paying homage to the avant-garde (Novelli and Perilli); drawing an arabesque from the first images of extra-vehicular activity (Schifano); inventing the moon either as a pictorial surface (Turcato) or as an inhabitable space (Mauri).

*«Il primo razzo in partenza per la luna ci attende dietro le case,
sul prato che confina con il Tevere e che ingombrano
parzialmente montagne di rifiuti»*

Cesare Vivaldi, 1960

Il 4 ottobre 1957, dal cosmodromo di Baikonur nell'attuale Kazakistan, veniva lanciato il primo satellite artificiale in orbita intorno alla Terra. Nel contesto della guerra fredda, a un anno di distanza dall'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche, lo Sputnik inaugurava insieme l'era spaziale e un capitolo inedito del confronto a distanza tra le due "superpotenze"; al di là delle strategie politiche e delle conseguenze sugli equilibri internazionali, da subito si delineava l'incidenza della nuova frontiera della conquista dello spazio sull'immaginario collettivo.

L'impatto di un avvenimento «che non era inferiore per importanza a nessun altro, nemmeno alla scissione dell'atomo» veniva prontamente registrato da Hannah Arendt nelle prime righe del prologo di *The Human Condition*: l'idea che «un oggetto fabbricato dall'uomo» avesse viaggiato per qualche settimana intorno alla Terra, «in prossimità dei corpi celesti, come se fosse stato ammesso in via sperimentale alla loro sublime compagnia» apriva alla vertiginosa percezione di una dimensione inesplorata dell'agire umano¹. A un livello più immediato e popolare, basterebbero i titoli dei giornali e la corsa dei rotocalchi alle immagini dello Sputnik e agli schemi geometrici che ne illustravano l'orbita per restituire il clima di generale entusiasmo: il quotidiano «l'Unità», orgoglioso anche per il successo

**Due volte la stessa mostra:
"5 Pittori - Roma 60". Bilancio e
sviluppi di un decennio. Roma,
Galleria La Salita, 1960; Torino,
Galleria Christian Stein, 1969**

In April 1969 at Christian Stein Gallery in Turin, the exhibition "Anno '60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini" repeated, nine years later, the show "5 Pittori - Roma 60", held in the beginning of the decade at La Salita Gallery in Rome. The essay explains the reasons of this early historiographical operation, offering of the exhibition "5 Pittori - Roma 60" a complex new reading, never considered; confirming the value of that proposal, as a fundamental episode for the passage to the post-informal art of the second post-war, moreover "Anno '60" appears functional to legitimate the passage to the next decade. In Turin - at close range from the launch of the Arte Povera and in coincidence with the exhibition "New-Dada e Pop Art new-yorkesi", at the Galleria Civica d'Arte Moderna - "Anno '60" recognized the monochrome paintings showed at La Salita Gallery as the historical premises of a connection between the Informal Art and the Arte Povera, claiming the autonomy of the recent Italian art in the international chessboard.

Gli anni Sessanta della giovane arte romana si erano aperti con la collettiva *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, inaugurata presso la Galleria La Salita di Roma il 18 novembre 1960. Povere tracce documentarie e scarse testimonianze critiche, soggette negli anni a generiche interpretazioni, rendono ancora complesse un'esatta valutazione e un'esauritiva ricostruzione dell'esposizione romana¹.

Tre note fotografie (figg.1-3) che mostrano vedute parziali dell'allestimento – con le grandi opere appese alle pareti o, quelle di minor dimensioni, collocate su mensole come "oggetti" – costituiscono la sola documentazione visiva di quella collettiva che, ampliando le possibilità offerte dalla "materia informale", introduceva a Roma le sperimentazioni cromatiche legate alla pittura di superficie monocroma².

Il catalogo-brochure, un cartoncino giallo ripiegabile in quattro parti, pubblicava una presentazione a firma di Pierre Restany (figg. 4-5) ma non conteneva informazioni utili per l'identificazione delle opere esposte. Il teorico del *Nouveau Réalisme*, già mentore di Claude Bellegarde e Yves Klein, partecipa del panorama critico internazionale e che intratteneva rapporti con Tommaso Liverani sin dal febbraio 1956³, considerava la produzione di questi giovani artisti come uno spiraglio di aggiornamento nel conformismo e nel provincialismo che caratte-

In late 1959, the first issue of «Azimuth» — the artist magazine edited by Enrico Castellani and Piero Manzoni — published a truly radical contribution by Vincenzo Agnetti, titled I: non commettere atti impuri (lit. First: You Shall Not Commit Impure Actions, with reference to the most common Italian version of the prescription of the Seventh Commandment). His words fell almost unlistened.

Taking Agnetti's text as a starting point, this article investigates prominent aspects of the analytic researches on language led by some Italian artists (as well as Agnetti, Martino Oberto, Ugo Carrega and Vincenzo Ferrari) during the Sixties and the Seventies, trying to highlight their primary ideological and ethical issues.

*La pittura
da cavalletto costa sacrifici
a chi la fa ed è sempre un sovrappiù
per chi la compra e non sa dove appenderla.
Eugenio Montale, L'Arte Povera, 1971*

*C'è anche chi, oltre a leggere di traverso il linguaggio
della pittura, legge di traverso anche le parole scritte.
Renato Guttuso, Pop Art, 1965*

È un intrico di pulsioni operative, di poetica e ideologiche difficili da dipanare e isolare, quello da cui lievita e si coagula nel 1959 il grumo di proposte del primo numero di «Azimuth». Molti, moltissimi, elementi si dimostrano ancora del tutto affogati nel *continuum* bituminoso (fisico e teorico) che corre senza evidenti discontinuità dall'avanguardia surrealista all'informe materismo dei nucleari in pittura e delle primissime prove – in parte ancora acerbe – di alcuni tra i futuri “novissimi” in poesia. Ma nella disorientante confusione dell'accumulo sta l'importanza documentaria del fascicolo, che fissa l'immagine fotografica, sovraffollata, di una situazione di passaggio; e nel disordine apparentemente dissonante, qualche nodo può agevolmente venire al pettine.

Luciano Fabro e il Gruppo T. La neoavanguardia italiana fra sperimentazioni cinetico- programmate e Arte Povera*

Minimal Art is usually considered one of the main reference points for the work of those young Italian artists that Germano Celant, at the end of 1967, gathers under the definition of Arte Povera. This paper tries to provide a different way of approaching that issue, connecting Luciano Fabro's "minimal" works of the years 1962-1966 with the research on perception and spectator engagement developed in Milan by Gruppo T [T Group] during the first half of the Sixties. Free from any reference to Minimal Art, Fabro's early work shows its deep relationship with the works of Arte Cinetica e Programmata [Kinetic and Programmed Art] produced by Gruppo T in the same years. This change of perspective aims to read the work of Fabro (and other Arte Povera artists) on a different background, more related to the wide and complex context of the Italian artistic and cultural debate of the Sixties.

La genesi delle pratiche artistiche che, a partire dal settembre 1967, saranno riunite da Germano Celant sotto la definizione di Arte Povera viene abitualmente letta in connessione con quanto stava contemporaneamente avvenendo sull'altra sponda dell'Atlantico. La storicizzazione dell'Arte Povera, fin dal principio, è stata segnata da questo confronto dialettico che, se da un lato ha sicuramente agevolato la diffusione e la conoscenza internazionale del movimento, dall'altro ha generato non pochi problemi interpretativi. Questo breve contributo vuole azzardare un cambio di prospettiva, provando ad analizzare alcuni aspetti della ricerca che Luciano Fabro sviluppa fra il 1962 e il 1966 alla luce delle coeve sperimentazioni del Gruppo T. D'altro canto, alla vigilia del lancio dell'Arte Povera, tale relazione era stata messa in luce dallo stesso Celant che collegava il lavoro di Fabro a quello dei ricercatori cinetici e programmati italiani, fra cui faceva esplicita menzione proprio del Gruppo T¹. Il legame risulterà tuttavia obliterato dalla riletura degli eventi che il critico avvia negli anni Ottanta, quando l'opera di Fabro e degli altri dodici artisti che Celant indica ora come unici esponenti dell'Arte Povera, inizia invece a trovare il suo principale «punto di riferimento» nella Minimal Art². La storicizzazione del movimento, focalizzandosi su un circoscritto numero di protagonisti e aspetti della vicenda, ha così trascurato diversi elementi utili non

Lara Conte

**“Ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni”.
Qualche considerazione sugli esordi
di Paolo Icaro**

The art of Paolo Icaro makes an utterly original contribution to the languages that developed in the 1960s and 1970s, such as Arte Povera, Conceptual Art and Process Art, with particular impact on the renewal of contemporary sculpture in a period in which its very definition was being challenged and reconsidered. This article sets out to shed light on the early years of Icaro's career, in the time span extending from 1958, when the young artist – having dropped out of University, with a background in music – took his first steps in sculpture in the studio of Umberto Mastroianni in Turin, until 1966, when he moved to New York, after living in Rome since 1960. Already in this years some crucial aspects of his work emerge, like the definition of a canon, which is the measurement of the human body; play as a possibility for rethinking sculpture in an anti-monumental guise; and the process of making as a continuous action and an ongoing challenge to form.

Il tempestivo processo di storicizzazione che, negli anni Ottanta, ha portato all'affermazione nel sistema dell'arte internazionale delle pratiche artistiche emerse in Italia nel corso degli anni Sessanta, ha potuto giovare della costruzione di una grande narrazione, presto impostasi come “narrazione ufficiale” dell'arte italiana, in cui una selezionata rosa di nomi e una cronologia ben definita di eventi hanno tratteggiato le coordinate di una griglia interpretativa tanto obiettiva quanto oggetto di una visione personale e parziale. Studi ed eventi espositivi recenti hanno tuttavia reso sempre più evidenti le zone d'ombra, i molteplici processi di rimozione, più o meno volontari, cui sono incorse pratiche e figure, anche per la loro impossibilità ad essere inquadrare e trattenute in specifiche etichette, poetiche o gruppi¹.

Queste riflessioni possono essere utili per situare la vicenda creativa di Paolo Icaro, la cui presenza risulta rarefatta nella storia “ufficiale” dell'arte italiana degli anni Sessanta. Una “presenza-assenza” che solleva oggi qualche domanda, quantunque sia stata forse proprio la problematica ricezione critica e di mercato della sua opera ad aver determinato la sua fortuna, ovvero la libertà di una pratica sempre in divenire, mai riducibile a semplice cifra stilistica.

Alighiero Boetti (1940-1994) traveled to the French Riviera and Paris regularly from 1962 to 1964. At that time, the artist was a student in Economics at the University of Turin. His interest in France was initially of commercial nature. Boetti visited ceramics studios in Antibes and Vallauris in order to purchase artisanal objects by famous modernist artists. Despite its being intended as a business, Boetti's little enterprise did not fail to expose him to the art of de Stäel, Matisse, and Yves Klein, among others. The French Riviera had long-lasting effects on Boetti's artistic memory and creativity. The artist's trips to Southern France connected him to artworks that left a mark on his visual memory and may be linked to practices that he experimented with in subsequent years, such as the accumulation of everyday materials, the artisanal seriality of crafts, and the relational exchanges enabled by travel.

Alighiero Boetti (1940-1994)¹ è conosciuto soprattutto per il suo contributo all'Arte Povera (1967-71) e per il suo lavoro successivo, etichettato dai critici come Arte Concettuale, Land Art, Mail Art, Arte Post-coloniale e a volte come un cocktail di tutte queste tendenze. Una vena estremamente sperimentale ha segnato la pratica di Boetti dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Novanta. Il suo interesse verso l'inclusione di oggetti quotidiani nell'opera d'arte e l'uso di tecniche artigianali, così come la sua passione per il viaggio, l'esotico e l'"Altro" sono comuni alla sua vasta e varia opera. Questi nodi sono rintracciabili anche nelle prime e meno studiate esperienze dei primi anni Sessanta, quando Boetti faceva spesso viaggi in Francia (1962-65).

L'approccio del mio saggio è basato sull'assunzione che gesti e interessi ricorrenti possano avere origine nella reazione a situazioni specifiche e possano rimanere costanti durante il corso di una vita; secondo questa logica, le azioni e interazioni di Boetti in Francia potrebbero aver generato soluzioni creative che sono poi diventate parte del vocabolario dell'artista sul lungo termine. Dal punto di vista storiografico, questo testo propone una nuova direzione di ricerca per lo studio delle origini dell'Arte Povera, legate alle fasi formative dei membri individuali del gruppo. Guardare al di là di Torino e dell'Italia può

Being a symbol of Arte Povera's engagement during 1968, Mario Merz's Igloo di Giap was often discussed as one of the most blatant reference to the guerrilla and the Vietnam War. But how did the Third-worldist theories or the Italian students' protests inspire Merz in combining an Eskimo architecture and a sentence of the vietnamese general Giap? Was the Leftist anti-Americanism the only reason which brought him to adopt the igloo? This article tries to delve into the political context of Italy around March 1968, when the Igloo di Giap was firstly showed, a week after the clash between students and police at valle Giulia in Rome. Involving the reception of Giap's sentence, the scientific notions about the igloo, or the vision of the Eskimo in Italy, this study aims at presenting the problematic message of the Igloo di Giap.

L'atteggiamento a non forzare in senso fantasmagorico l'arte, ma a verificare il lavoro attraverso ciò che il quotidiano drammatico della vita sociale offriva, fu ciò che oggi affrettatamente posso chiamare il mio '68'.

Igloo di Giap è il primo degli oltre cento igloo realizzati da Mario Merz. Quando apparve, nel marzo del 1968, la sua allusione alla “guerra del Vietnam” era tutt’altro che criptica. L’iscrizione al neon, che si dipanava lungo il suo estradosso, era notoriamente attribuita a Võ Nguyễn Giáp, Comandante in capo dell’Esercito Popolare del Nord Vietnam: «Se il nemico si concentra perde terreno» – recitava la scritta – «se si disperde perde forza» (<<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU00OX925>>)². All’epoca dei fatti, Giáp era impegnato in una delle fasi più delicate del conflitto contro gli americani. L’Offensiva del Têt, cominciata alla fine di gennaio, era soltanto l’ultimo, forse il più imponente, degli episodi di resistenza e contrattacco sfermati dai vietnamiti senza ottenere un’immediata risoluzione della guerra. Da qualche anno, ormai, la tenacia di questo popolo era divenuta proverbiale e la sua sofferenza aveva mobilitato, in quasi tutto il pianeta, un movimento di solidarietà senza precedenti, tale da trascendere le consuete dimensioni delle proteste contro la politica estera americana.

Specialmente a partire dal 1967, in Italia, il pressante appello (dal chiaro sapore antiamericano) ad una pace nel Vietnam aveva accompagnato il crescere di un movimento sempre più radicale. Studenti universitari e militanti

The enquiry concerning "the terms of painting", its necessity and the enunciation of the impossibility of representation, is the thread that binds all the research by Carlo Alfano (1932-1990).

This article focuses on some specific moments of an extensive and complex production which is difficult to place in a precise art movement, and aims at analyzing the prolific laterality of an artist who constantly questioned the history of art and its "figurae": Carlo Alfano disrupted the rules, broke spatial balances and analytically examined the human condition, also in light of the philosophy of Michel Foucault which surfaces in many aspects of his unorthodox method of action.

*Occupiamo un piccolo posto nella grande geografia
che le parole hanno tracciato.
Ognuno fa risplendere e oscurare una piccola zona di queste
quando la luce di un nuovo desiderio formula una domanda
che segue l'oscurità della domanda già soddisfatta.*
Carlo Alfano

1. Sintonizzarsi sull'incertezza

Chi si avvicina all'opera di Carlo Alfano¹, un'opera che quasi con pudore sembra mantenere nascoste le sue enormi riserve di senso, si trova dinanzi un mondo raffinatamente rigoroso eppure ineffabile, pervaso da una costante tensione «ad interrogarsi, più che a dare un segno certo, ed a porre, di riflesso a sé e a noi, domande sul significato della rappresentazione, del dipingere»².

Focalizzandosi su alcuni momenti specifici di una ricchissima produzione, questo articolo si propone di analizzare la prolifica lateralità di tale mondo, riconoscendo al suo artefice originalità di ricerca e profondità di indagine. Immaginando, ancora, che nella rielaborazione di una più ampia e, si spera, più problematica narrazione sull'arte italiana del secondo dopoguerra – non certo un recinto chiuso ma piuttosto un teatro di intensi scambi con il contesto internazionale – si possa individuare lo spazio giusto (da negoziare ogni volta) in cui poterlo ri-conoscere. Non scalfita nella sua gravidanza dallo scorrere del tempo, la ricerca artistica di Alfano, per come è stata concepita e poi condotta traendo nutrimento da un intreccio «di sapori ed emozioni filosofiche, letterarie, linguistiche, musicali»³, può generare addi-

Onori all'arte *in fieri*. Il rifiuto metodico di Francesco Matarrese

The essay explores the stance of Francesco Matarrese, an artist who began his career working in the post-conceptual area during the early Seventies. In 1978, instead of submitting artworks for an upcoming exhibition in Rome and Naples, Matarrese sent a telegram in which he stated his refusal to continue to produce "abstract" work in art. Adopting the term "abstract" in a Marxist sense, he meant to object to the making of any kind of generic, indifferent artistic work. From 1978 onward, the artist has pursued a private practice, interrupting it only in a few instances in which he has published texts that cast fresh lights upon his evolving outlook and situation. In retrospect, it becomes apparent that the act of saying "no" does not necessarily usher into a cul-de-sac; on the contrary, it may increase the awareness of a positive albeit (momentarily?) unreachable realm. Rather than being passive or disengaged, the refusal of Matarrese turns out to be methodical and profound in its stubborn support of the quest for live work versus death or abstract work.

Il 25 maggio 1978 Francesco Matarrese, un artista attivo in Italia dal 1972 nell'area dell'Arte Post-concettuale¹, invia all'Antiquaria Romana e alla gallerista Lia Rumma il seguente telegramma (fig. 1):

In merito alla mia mostra presso Antiquaria Romana confermo rifiuto del lavoro astratto in arte impossibilità partecipare et dare mie produzioni artistiche conduco vita appartata a Bari per conseguente ricerca post-arte ovvero su ciò che viene dopo l'arte.

Il testo evidenzia un'*impasse*, ma addita pure una via d'uscita nell'esercizio di un rifiuto e nel conseguente perseguimento di una ricerca post-artistica. Parlando di lavoro «astratto», Matarrese lo intende marxianamente come «lavoro in generale», indifferenziato e indifferente. Nei *Grundrisse*, Marx indica come il potere di lavorare rappresenti in sé una merce nella società capitalista². Poco importa chi esegue il lavoro o cosa esso apporti in concreto, quel che conta è la sua funzione astratta, l'uso che se ne fa e la remunerazione a cui esso dà origine. In ambito artistico, il lavoro astratto di cui parla il telegramma evoca quindi uno scenario in cui ciò che definiamo "arte" ha perduto di specificità, al punto da risultare avulso da situazioni e persone concrete e di dilagare senza freni o distinzioni.

Può un'eccellente opera d'arte contemporanea essere ornamentale o decorativa?

Anyone writing about contemporary art may run into the prohibition of a word, imposed by the artist whose work you are attempting to interpret. In the full-blown climate of the conceptual it was passed on by artists who banned the words "painting" or "sculpture", subsequently reconsidering them following a broadening of their range. Among the terms still ostracised by literature on contemporary art are ornament and decoration. We rarely find them in an essay and are more likely to hear them in a conversation, employed in the expression of an unflattering opinion. This text asks whether, from the attitudes, feelings and ideas which have stratified over the years, modulating and from time to time re-modulating the concepts in question, we might not extract something that could be profitable to contemporaneity and to which contemporaneity itself could give a new meaning. Observing works created since the post-war period by five Italian artists – Mario Sironi, Pietro Consagra, Giuseppe Capogrossi, Giulio Paolini and Jannis Kounellis – it is proposed to associate, wholly hypothetically, the ornamental or decorative character with an attention aimed at the plural subject, at a community comprising individual, non-hierarchized units, capable of handling the concepts of multiplicity, change, variant, inversion.

A chi scrive di arte contemporanea può capitare di incorrere nel veto di una parola imposto dall'autore dell'opera di cui si sta tentando l'esegesi. Personalmente, ho fatto esperienza dell'orrore che può incutere a un artista la parola "stile" oppure "invenzione".

Nel pieno della temperie concettuale, si tramanda di artisti che misero al bando le parole "pittura" o "scultura". Ma in epoca più recente è tornato in mente che Jannis Kounellis, le cui opere sono costituite da assemblaggi di oggetti e non di rado da animali vivi e da persone, da sempre si definisce un pittore; si è guardato a Giulio Paolini, l'artista italiano concettuale per antonomasia, riflettendo sulla sua ossessione per la prospettiva; si sono rilette le opere di Luciano Fabro e di Giuseppe Penone nei termini di materia lavorata e di manufatti autonomi e durevoli. Si deve ammettere, quindi, che le nozioni "pittura" e "scultura", grazie a una dilatazione del loro significato, sono state di fatto attualizzate. Ne sono la prova gli autori delle giovani generazioni che definiscono lo spazio nei termini di un volume scultoreo o qualsiasi tipo di immagine come pittura.

Tra i termini ancora ostracizzati dalla letteratura sull'arte contemporanea, vi sono quelli di ornamento e decorazione. Raramente si leggono in un saggio

Lucio Fontana exhibited his work several times in the USA in the 1960s, but his efforts did not elicit much enthusiasm among artists and critics. Twenty years following the artist's death, Yve-Alain Bois, a French art critic and historian who was member of the editorial board of the journal «October», published two articles in which he devised an analytic framework that began a new phase in the American reception of Fontana's work. Bois' insights, as well as those of one of his students, Anthony White, were inextricably linked to «October's» late 1980's and 1990's agenda. This article examines «October's» reception of Fontana as a paradigmatic example of the way in which scholars and critics associated with this journal have explored the work of Italian artists. This investigation also reveals some of the reasons for the difficulties in establishing a dialogue between «October's» intellectual ambitions and those of several art historians trained and working in Italy.

Nel corso degli ultimi trent'anni, una composita cerchia di critici e storici dell'arte legati al quadro concettuale elaborato dalla rivista «October» ha interpretato l'opera di Lucio Fontana¹. L'approccio e il portato di tali ricerche costituiscono il nucleo centrale del presente articolo, nel quale non si tratterà di decretare quali siano le diagnosi fuorvianti e tantomeno di fare l'apologia di una corrente intellettuale. Lo studio della ricezione di Fontana è qui concepito con una doppia funzione: come esempio paradigmatico della disamina critica di «October», e come prelude necessario a qualsiasi presa di posizione nei suoi confronti. Ci si limiterà pertanto ad analizzare la lettura "octoberiana" dell'opera di Fontana, non la ricezione più generalmente americana. Gli studiosi che in questa rivista hanno pubblicato, o che in essa si riconoscono, rappresentano un filone della storia e critica d'arte di lingua inglese, probabilmente il filone egemone, ma non il solo. A titolo d'esempio, la monografia *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*² assegna un ruolo di primo piano a Fontana, ma la metodologia adottata dall'autore ha radici intellettuali estranee all'arcipelago di persone, mostre, concetti e cattedre associate a «October». La ricezione octoberiana di Fontana è un periplo tra New York e Parigi, un circolo ermeneutico in cui ogni traduzione è sempre anche metamorfosi nel transito. Sarà quindi una storia di traversate, derive e approdi imprevisi.

**Costruzioni interminabili.
Psicoanalisi e marxismo nel dibattito
critico degli anni Settanta: il
contributo di Menna e Trimarco**

Dedicated to the analysis of Italian critical debate in the 1970s, the essay reconstructs, in particular, the reasoning and outcomes of the theoretical proposals of Filiberto Menna and Angelo Trimarco. Italian critical debate in the 1970s was on the one hand characterized by the crystallization of themes and lexicons which had been renewed in the preceding period and, on the other, had been marked by the progressive loss of contact with the artistic experimentation of the time which had withdrawn to autonomous positions. In this scenario, the theoretical activity of Menna and Trimarco, which precisely in those years referred to semiotic disciplines, to the study of Marxism and psychoanalysis, on the other hand characterized itself as a specific taking of sides which aimed not so much at summing up a single sense of the work, but rather at crossing through it, through its depth, while avoiding running aground on "pre-constituted contents" or on "its syntactically formalized structure".

Nell'ambito del dibattito critico italiano il decennio degli anni Settanta è stato caratterizzato, da un canto, dalla cristallizzazione dei temi e dei lessici che si erano rinnovati nella stagione precedente e, dall'altro, dall'avviarsi della critica a registrare una progressiva perdita di aderenza dei metodi alle questioni che l'arte stava presentando. Gradualmente le occasioni dei convegni e delle tavole rotonde si diradano o perdono quel carattere di chiamata alle armi e di laboratorio sperimentale che nel decennio degli anni Sessanta avevano assunto insieme alle Biennali e alle rassegne sparse randomicamente sul territorio della provincia italiana. In questo senso il convegno di Montecatini del 1978 è una tappa imprescindibile perché segna un cambio di direzione e l'apertura di una nuova stagione per l'arte e per la critica, oltretutto la progressiva separazione della critica dall'arte: un'autonomia che ha il carattere luttuoso di una perdita. Negli anni Sessanta e Settanta la particolare vicinanza della critica all'arte non ha ostacolato un processo di autoriflessione sui metodi condotto dalla critica al fianco dell'arte, di una critica che potremmo enfaticamente definire "in atto". Nel passaggio tra le due decadi emerge la figura del curatore manifestando la sua autonomia dai metodi della critica. Questa apparizione, che non per tutti ha assunto l'aspetto di

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2016