

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav di Venezia



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca
in Storie delle Arti

Ciclo XXVIII
A.A. 2016- 2017

Tommaso Trini e *DATA*
Attività critica ed editoriale

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03

Tesi di Dottorato di Inkyung Hwang
matricola 956044

Coordinatore del Dottorato
Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore
Prof.ssa Francesca Castellani

Co-Tutore
Prof. Nico Stringa

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Tommaso Trini, prima di tutti, che ha mostrato sia grande generosità nel rendermi accessibili i dati in parte riservati del suo archivio, sia ampia disponibilità nel collaborare all'intervista quale preziosa fonte di questa tesi.

Esprimo la mia più sincera gratitudine al prof. Nico Stringa che mi ha incoraggiata a lavorare su Tommaso Trini; egualmente grata al prof. Giuseppe Barbieri, Direttore della Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, Università Cà Foscari, IUAV di Venezia e Università di Verona.

La mia riconoscenza profonda va, con affetto, alla prof.ssa Francesca Castellani, che mi ha ben guidata col suo metodo scientifico, elargendo indicazioni e impostazioni fortificanti.

Rivolgo, infine, un sentito ringraziamento ai tre correttori di italiano e di stile, Anna Marangoni, Emilia Brizzi e Riccardo Notte, che mi hanno dedicato molte ore di lettura con meticolosità e zelo.

Indice

Introduzione: <i>Trini critico errante</i>	7
---	---

PARTE PRIMA

Scrittura e critica d'arte

Capitolo I.

Primo laboratorio di scrittura e frequentazioni nel mondo della cultura e dell'arte (1953-1962)

1.1. Formazione giovanile e tirocinio per la scrittura: "La Vela"	19
1.2. Sodalizio con artisti e poeti a Torino	25
1.3. Interessi per l'arte visiva: Pollock, Rothko, Fontana	28
1.4. Esordio come critico cinematografico	33
1.5. Gallerie di Torino	39

Capitolo II.

Formazione all'estero: Londra e Parigi (1962-1966)

2.1. Vita di bohème a Londra	46
2.2. Collaborazioni giornalistiche da "veilleur de nuit"	48
2.3. Trini e Pistoletto alla galleria Sonnabend: l'esordio come critico d'arte	54

Capitolo III.

Attività critica tra Milano, Torino e Roma (1966 - 1969)

3.1. Collaborazione con Domus	73
3.2. Galleria Gian Enzo Sperone	89
3.3. Emissario degli artisti "poveristi"	101
3.3.1. Fuoco Immagine Acqua Terra; Arte Povera e Im Spazio	
3.3.2. Le notti della Tartaruga	
3.3.3. Rapporto da Amalfi: Arte povera e Azioni povere	
3.3.4. Op Losse Schroeven, When Attitudes Become Form	
3.4. Incontri: Argan, Fontana, Panza di Biumo	
3.4.1. Giulio Carlo Argan	138
3.4.2. Lucio Fontana	147
3.4.3. Giuseppe Panza di Biumo	159
3. 5. Arte e contestazioni: Milano e Venezia (1968)	173

PARTE SECONDA

Attività editoriale: *DATA*

Capitolo IV.

***DATA* (1971-1978)**

4.1. Tommaso Trini: fondazione e direzione di "Data"	203
4.2. Primi editori: Algranti e Prearo (1971-1972)	207
4.3. Ciacia Nicastro e l'autogestione (1973-1978)	213
4.4. Fisionomia di "Data"	224
4.4.1. Formato	
4.4.2. Grafica	
4.4.3. Struttura	
4.4.4. Pubblicità	

4.5.	Fotografia e fotografi: Ugo Mulas, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor	237
------	---	-----

Capitolo V

Dibattito aperto

5.1.	Teoria e pratica dell'arte	243
5.1.1.	Note sullo Spettatore – Tommaso Trini	
5.1.2.	La serie di Fibonacci – Mario Merz Commento su Merz – Renato Barilli	
5.1.3.	Assenza e presenza: Autour d'un détour – Daniel Buren Un errore comprensibile – Michel Claura René Denizot Buren, Haacke, chi altro?	
5.1.4.	Intervista con Jan Wilson	
5.2.	Critica al femminile	267

PARTE TERZA

Intervista: *Trini allo specchio*

Premessa

1.	Formazione giovanile e prime pubblicazioni	281
2.	Galleria Gian Enzo Sperone	295
3.	Collaborazioni con "Domus" e "Corriere della Sera"	302
4.	Rapporti con l'Arte Povera	306
5.	Sistema dell'arte e artisti a Milano	313
6.	"Data"	318

7. Viaggi e Biennali d'arte	335
8. Critica d'arte	343
9. Importanza della didattica: Accademia di Brera	352
Conclusione	356
Apparati	
Biografia di Tommaso Trini	359
Archivio di Tommaso Trini (A.T.T.)	362
Documenti dagli archivi: A.T.T., ASAC	365
Bibliografia di Tommaso Trini	369
Copertine e Indici completi di "Data"	416
Attività didattica di Tommaso Trini: elenco dei corsi tenuti all'Accademia di Brera	472
Bibliografia generale	481
Abstract	517

Introduzione: *Trini critico errante*

La finalità principale di questa tesi è l'indagine approfondita del percorso critico-teorico di Tommaso Trini, uno dei critici d'arte italiani più attivi negli anni Sessanta e Settanta, per quanto riguarda la divulgazione degli artisti "poveri" e di altre correnti d'avanguardia, e lo studio della rivista "Data", fondata e diretta da Trini negli anni Settanta (1971-1979). Nonostante si assista a una tendenza che vede una vivace riscoperta degli anni Sessanta e Settanta, le ricerche sulla critica di questi decenni risultano tuttora infrequenti, se non sporadiche.

Trini è infatti una personalità del mondo artistico riconosciuta, ma forse non del tutto conosciuta, anzi è rimasta spesso trascurata e sottovalutata, a margine della storia e della critica d'arte. Per tale ragione, questa dissertazione ha anche come obiettivo quello di rivelare l'importanza di Trini e di dare un giusto valore al suo contributo storico nella critica d'arte di quei due decenni.

Trini è un critico che rivela precocemente un talento inusuale di scrittore *tout court* sin da quando collabora con la rivista "La Vela". Questa ricerca prende avvio proprio da quel periodo giovanile, durante il quale Trini percorre plurimi esercizi di stile. L'esplorazione della letteratura universale, italiana e straniera, perseguita con accanimento e insaziabile curiosità, costituisce l'humus di questa necessaria fase interlocutoria.

Infatti, nella critica d'arte di Trini, traspare prima di tutto la passione per la scrittura, insieme alla capacità di analisi e alla

profonda conoscenza del contesto storico e dell'arte moderna e contemporanea.

A giudizio di chi scrive, il suo amore per la scrittura e la passione per le immagini derivate dapprima dal cinema, e poi dalla pittura, rappresentano due fattori fondamentali per affrontare i suoi testi critici, fattori che hanno contribuito fortemente a trasformare un critico d'arte "errante" in un testimone autorevole della storia dell'arte e della critica d'arte degli anni Sessanta e Settanta.

Si intende qui usare l'espressione "errante" assumendo volutamente il valore polisemico del participio presente del verbo, perché, come afferma più volte Trini stesso, egli non aveva né la vocazione del critico né la formazione accademica per essere tale, ma si è trovato "per caso" a indossare questa veste nel corso di quei due decenni. Eppure, Trini è divenuto una voce di primo piano nel campo della critica, riconosciuta e apprezzata sia in Italia che all'estero, contribuendo in prima linea a quelli che oggi sono considerati i maggiori eventi internazionali della fine degli anni Sessanta, come *Arte Povera e Azioni Povere* di Amalfi e *When Attitudes Become Form*, organizzato da Harald Szeemann.¹

L'idea di definirlo un critico "errante" deriva dal fatto che il giovane Trini avrebbe potuto scegliere diverse carriere, da quella militare a quella bancaria, ma tendenzialmente non quella di critico d'arte. Ma l'interesse per la letteratura e l'attrazione misteriosa per l'universo della scrittura favorirono

1. Vedasi in questa tesi, pp. 120-136.

una svolta professionale di cui il giovane Trini prese coscienza solo progressivamente, e il suo talento di scrittore si profilò nel corso del tempo, in stretto rapporto con l'oggetto della sua scrittura: un oggetto che è stato ed è l'arte con le sue pratiche, ma che, forse, in altre circostanze, in altri tempi o in altri luoghi avrebbe potuto essere tutt'altro. Cosicché si può paradossalmente asserire che Trini non è un critico, bensì uno scrittore che si è prestato alla critica dell'arte visiva.

Trini confessa di non avere un buon orecchio, ma di essersi dotato di un "buon occhio". Egli vede e filtra l'opera attraverso uno sguardo concentrato, reso ancora più acuto dalla meditazione, dalla cura, dallo studio e dall'esperienza. Da questo primato dell'occhio indagatore emergono poi catene di pensieri che centrano direttamente l'essenza dell'opera, offrendone una *chiave di lettura* insolita e autentica. Parimenti, la sua critica acquisisce una marcata identità personale e indipendente.

Si può sostenere che la forza critica di Trini derivi soprattutto da un linguaggio meticolosamente costruito - avvalendosi di relazioni sempre più stringenti tra gli studi letterari e umanistici - e il fiorente orizzonte concettuale delle frontiere scientifiche, nate o esplorate durante la seconda metà del ventesimo secolo.

Talvolta, è possibile percepire nei suoi testi critici una specie di "non linearità" e una apparente mancata "metodocità": Trini stesso ammette di non essere mai stato sistematico e coerente, sia nel processo di pensiero che nell'azione. Egli ha uno stile complesso, a tratti oscuro e non lineare. Non

appartenendo a una scuola e non essendo allievo di alcun maestro, Trini si costruisce da sé i propri schemi di ragionamento, basandosi solo sul proprio intelletto. Unico suo dichiarato rammarico è quello di non aver potuto affrontare altre tematiche, soprattutto di argomento prettamente scientifico, oltre a quelle strettamente collegate all'attualità dell'arte contemporanea. La libertà e la leggerezza di pensiero gli hanno permesso di agire come un grande "fantasista" nella storia della critica d'arte e di dare un contributo considerevole alla divulgazione dell'Arte Povera. La posizione di Trini di quegli anni è decisamente "anticonformista".

Trini è un critico che si è formato militando con gli artisti "poveristi", costruendo la storia insieme a loro. Il critico non si limita ad essere colui che va a vedere i lavori nei luoghi d'esposizione e scrive su ciò che ha visto, ma uno che prende attivamente parte al processo di produzione artistica, dalle discussioni con artisti alle visite al loro studio - e proprio in ciò risiede la principale forza e la novità della critica militante di Trini, che è molto affine alla posizione di Carla Lonzi - dagli allestimenti di mostre alle performance. Ad esempio Trini e Pistoletto dialogano molto sia sui lavori specchianti che sui primi "plexiglass".² Trini comincia a collaborare con la galleria di Sperone, partecipando agli allestimenti della mostra di Pascali nel 1966³ e visita frequentemente gli studi degli artisti torinesi e di quelli milanesi a partire dal 1967, tra

2. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1964, A.T.T.

3. Vedasi pp. 92-93; L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 294-295.

cui lo studio di Marisa e Mario Merz,⁴ e organizza la performance di *Area Condizionata* presso la galleria De Nieubourg e partecipa a quella di *Campo Urbano* a Como nel 1969,⁵ solo per citare qualche esempio significativo.

Nonostante la grande importanza nel panorama contemporaneo, gli studi accademici dedicati all'attività critica di Tommaso Trini rimangono tuttora rari e incompleti. In un saggio monografico del 2010, intitolato *Materia, corpo, azione*,⁶ Lara Conte pone l'attenzione su una piccola parte dei testi dell'autore, focalizzandosi sui processi di ricerca artistici e in particolare sul rapporto con l'Arte Povera. La studiosa fa un confronto interessante tra le nuove sperimentazioni linguistiche, sorte nella seconda metà degli anni Sessanta in Italia, soprattutto a Torino, e le ricerche postminimaliste nate nello stesso periodo negli Stati Uniti, rilevando analogie e interconnessioni tra di esse.

4. Vedasi in questa tesi, 80.

5. Vedasi in questa tesi, p. 86; p. 317.

6. Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano, Electa, 2010. L'autrice fa riferimenti ai testi di Trini in particolare: *Nuovo Alfabeto per corpo e materia* (in "Domus", n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51); *Le notti della Tartaruga* (in "Domus", n. 465, agosto 1968, pp. 41-42); *Rapporto da Amalfi* (in "Domus", n. 468, novembre 1968, pp. 50-51); *Trilogia del creator prodigo* (in "Domus", n. 478, settembre 1969, pp. 47-55), *Un'estetica della liberazione* (in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 18-20) e altre recensioni di mostre a Torino, Milano, Roma, scritte e pubblicate sulle pagine di "Domus".

Sulla linea di questo saggio della Conte, Giulia Lopalco scrive in seguito, *Tommaso Trini: Critica e identità*,⁷ il cui titolo si riferisce ad un testo scritto dall'autore in un clima di dibattiti riguardo la funzione e il ruolo della critica d'arte.⁸ Qui in particolare viene preso in esame il rapporto tra "arte e società" già sottolineato in tre diversi testi dallo stesso Trini: l'esame della coscienza critica pubblicato sulla rivista "cartabianca" con il titolo *Un'estetica della liberazione*; una visione antropologica dell'Arte Povera in *Nuovo alfabeto per corpo e materia*; e infine il problema delle istituzioni culturali della manifestazione *Gennaio '70* nel saggio *Mutare le attitudini concettuali, in pratica*. Le argomentazioni di Lopalco sembrano giudicare sfavorevolmente l'approccio di Trini, secondo l'autrice "troppo basato sulla descrizione, poco storico e interpretativo"; visione, questa, non condivisa nella corrente ricerca di tesi, dove si tenta invece di evidenziare l'importanza della critica di Trini, della speculazione e dell'esercizio di stile creativo che si immedesima nelle opere, svelandone aspetti celati e inaspettati persino all'artista stesso.

Per quanto riguarda il rapporto con la rivista "Data", fondata e diretta da Tommaso Trini, nel tempo sono stati realizzati alcuni contributi abbastanza significativi. Ad esempio quello

7. Giulia Lopalco, *Tommaso Trini: Critica e identità*, Università degli studi Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea magistrale in Storia dell'arte, 2014-2015.

8. Tommaso Trini, *Critica e identità* in "NAC", n. 1, gennaio 1971. Vedasi L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 343-344.

di Sergio Giuliano, il quale redige il saggio *Forma rivista*⁹ pubblicato in "Palinsesti" 1 (2011), dove affronta l'analisi storica delle principali riviste d'arte che rappresentano la neo-avanguardia in Italia, quali "Flash Art", "Pallone", "cartabianca", "Senzamargine" e infine, ma non ultima, "Data". Silvia Bordini invece, in *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in "Data"*,¹⁰ rileva il ruolo fondamentale della stessa rivista di Trini nel panorama culturale italiano, osservando giustamente una particolare relazione tra "i codici verbali della presentazione dei lavori artistici e i codici visivi delle loro riproduzioni". Anche Maria Teresa Roberto fornisce uno spunto interessante con la sua ricerca che indaga due decenni di storia d'arte nel report *"Bit", "Flash Art", "Data" e la situazione artistica in Italia tra anni Sessanta e Settanta*.¹¹

Sono state inoltre realizzate alcune tesi di laurea che affrontano gli argomenti editoriali di "Data" senza però addentrarsi troppo nei contributi specifici di Trini: Sabrina

9. Sergio Giuliano, *Data: l'estetica del documento* in *Forma rivista*, in "Palinsesti" 1, 2011, pp. 93-95.
10. Silvia Bordini, *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in "Data"* in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta, V&P, Milano, 2007, pp. 501-508.
11. Maria Teresa Roberto, *"Bit", "Flash Art", "Data" e la situazione artistica in Italia tra anni Sessanta e Settanta* in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Skira, Milano, 2004, pp. 299-305.

Arnò, *"Data": Le linee di una rivista, La neoavanguardia, Tematiche generali, Dibattiti (1971-1978)*¹²; Cecilia Cosci, *"Data": Le linee di una rivista. Ideologia e impegno sociale (1971-1978)*¹³; Roberto Mottadelli, *"Data". Teoria, critica e impegno sociale in una rivista d'arte contemporanea*.¹⁴ Le prime due tesi sono scritte e presentate quasi contemporaneamente, secondo una chiave ideologica e di taglio sociale e risultano simili tra di loro, ma non apportano un significativo contributo al dibattito sul tema. La terza tesi infine, quella di Mottadelli, affronta i tempi complessi della rivista in modo più complesso ed esauriente ma la ricerca è frammentaria e a tratti carente di tracce più documentate.

Alla luce di questi scarsi studi si è manifestata l'urgenza di colmare molte delle lacune relative all'attività critica ed editoriale di Tommaso Trini, attraverso uno studio rigoroso di alcuni importanti passaggi della sua attività, coadiuvati dalle dirette testimonianze personali dell'autore stesso.

12. Sabrina Arnò, *"Data": Le linee di una rivista, La neoavanguardia, Tematiche generali, Dibattiti (1971-1978)*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in Lettere, Indirizzo Storico-Artistico, 2001-2002.

13. Cecilia Cosci, *"Data": Le linee di una rivista. Ideologia e impegno sociale (1971-1978)*, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in Lettere, Indirizzo Storico-Artistico, 2001-2002.

14. Roberto Mottadelli, *"Data". Teoria, critica e impegno sociale in una rivista d'arte contemporanea*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere, 2002-2003.

Questa tesi di ricerca si è dunque voluta strutturare in tre parti distinte ma non ermeticamente chiuse, che corrispondono alle fasi più rilevanti della vita e dell'esercizio di Trini.

Nella prima parte, suddivisa in tre capitoli, si privilegia un criterio di tipo cronologico e in parte biografico, in modo da ricostruire la fase giovanile di Trini e suoi esordi in ambito storico critico: nel primo capitolo si affronta il periodo della sua formazione letterario e cinematografico, basata sulla ricostruzione di una memoria fatta di documenti inediti come taccuini e note biografiche conservate dallo stesso autore nel suo archivio. Questo approccio si è ritenuto indispensabile, in accordo con lo stesso Trini, considerando come nella scrittura critica sia importante la qualità dello stile; il secondo capitolo si sofferma sul periodo di formazione all'estero, durante il quale Trini si avvia alla carriera di critico e giornalista; infine, nel terzo capitolo, si indaga sull'attività professionale come critico d'arte al rientro in Italia nella seconda metà degli anni Sessanta, rilevando la specificità dei contenuti e il suo sostegno nei confronti degli artisti poveristi, in rapporto con un altro grande critico e curatore, Germano Celant. Tra gli incontri di Trini in quegli stessi anni, si ritengono degni di considerazione, tra gli altri, i contatti con Argan, Fontana e Panza di Biumo, che hanno contribuito alla produzione di una serie di saggi critici, e hanno permesso a Trini un forte sviluppo sul piano personale. Inoltre, si indaga sulla questione di "arte e contestazione", sorta durante le manifestazioni internazionali della Triennale e della Biennale del '68, attraverso gli interventi critici dell'autore.

La seconda parte, strutturata in due capitoli, si occupa dell'attività editoriale di Trini. Il quarto capitolo che apre questa sezione, esamina specificatamente e in modo approfondito la fisionomia di "Data",¹⁵ dando così un nuovo respiro al dibattito sull'argomento che, come detto in precedenza, ad oggi rimane pressoché inesplorato. Lo studio proposto in questa sede offre inoltre un'analisi che delinea le caratteristiche formali della rivista e rileva l'importanza della fotografia attraverso i contributi particolari di Ugo Mulas, Giorgio Colombo e Paolo Mussat Sartor, che hanno lasciato un'impronta estetica indelebile diffusa attraverso le immagini. Nel capitolo cinque si affronta l'analisi del paradigmatico primo numero di "Data" in cui si trova anche l'editoriale di Trini, *Note biografiche*, e vengono messi in luce una serie di discussioni anche politiche che hanno caratterizzato la rivista, che nonostante il clima di rivolta sociale degli anni Settanta è riuscita grazie al ventaglio dei suoi variegati contributi, a conservare una certa indipendenza e soggettività.

La terza parte di questa tesi, infine, riporta una lunga conversazione tra chi scrive e il protagonista di questa trattazione. Questa ultima sezione, redatta sotto forma di intervista dispiegata in più di cento domande, ripercorre quindi tutta la sua vita, la sua carriera e la sua attività critica, giornalistica e didattica, arricchita da aneddoti e testimonianze inedite. Si tratta di una preziosa fonte diretta

15. Vedasi in questa tesi, *Fisionomia di "Data"*: Formato, Grafica, Struttura, Pubblicità, pp. 224-236.

per la costruzione della presente tesi, che ha permesso di
corredare la complessa e insolita figura di Tommaso Trini,
raccontata da lui stesso.

PARTE PRIMA

Scrittura e critica d'arte

Capitolo I.

Primo laboratorio di scrittura e frequentazioni nel mondo della cultura e dell'arte (1953-1962)

1.1. Formazione giovanile e tirocinio per la scrittura: "La Vela"

Tommaso Trini¹ mostra una precoce passione per la scrittura e per il cinema, affascinato dalle parole e dalle immagini. Il giovane Trini, iscritto all'Istituto tecnico-commerciale E. Guala di Bra (Cuneo)², invia nel 1953 i suoi primi elaborati al periodico "La Vela"³ e ha il piacere di vederli pubblicati. "La Vela" è una rivista di attualità, spettacolo e sport molto seguita da un pubblico giovanile e d'avanguardia, quindi una testata per pochi ma molto qualificati intellettuali *in fieri*, che

1. Il nome intero all'anagrafe è Tommaso Andrea Amerigo Trini Castelli. Trini firma i suoi scritti come Tommaso Trini o Tommaso Trini Castelli, e a volte TTrini come appare sul "Corriere della Sera".
2. Tommaso Trini è il primogenito di quattro figli. Non avendo mezzi sufficienti per studiare fuori sede, decide di iscriversi all'istituto tecnico per diplomarsi in ragioneria, che al tempo era l'unica scuola a Bra, luogo in cui il padre era in servizio come sottufficiale dell'esercito alpino. La scuola di ragioneria non apriva le giuste vie per il talento narrativo di Tommaso Trini, che tuttavia, essendo bravo con i temi in composizione italiana vinse premi e riconoscimenti dalla Società Dante Alighieri. Fonte diretta dalla conversazione con Trini. Milano, 5 maggio 2015.
3. La rivista è fondata dalla scrittrice Maria Agamben Federici (1899-1984) a Roma nel 1952, pubblicata inizialmente con cadenza settimanale e in seguito mensile (dal 1955).

offre la possibilità di pubblicare a poeti e scrittori in erba. Trini ne è assiduo collaboratore, tant'è che dalla redazione ottiene presto anche due viaggi-premio collettivi. Sembra giusto e legittimo partire proprio da questo ambiente, poiché la collaborazione per "La Vela" segna l'ingresso di una particolare indole e personalità in un universo culturale in espansione, fatto di fermenti i più vari, che spaziano dalla letteratura, al cinema, alla scrittura e, ovviamente, alla critica d'arte.

La destinazione del primo viaggio premio⁴ è Parigi: meta importante e significativa, soprattutto per un giovane Trini che non è ancora pienamente cosciente dell'impatto che una simile esperienza potrà avere per la sua futura carriera. Infatti, da lì a nove anni, Tommaso Trini, ormai desideroso di diventare scrittore, eleggerà Parigi come luogo di formazione professionale e di realizzazione del suo sogno. Durante il viaggio, Trini annota su un quaderno scolastico luoghi di visita, riflessioni sui personaggi storici, impressioni e apprezzamenti sulle opere d'arte, traendone "orgoglio, riconoscenza e commozione", specialmente davanti a un capolavoro italiano come la *Gioconda* al museo del Louvre:

Ho sostato più di mezz'ora, sconosciuto tra gli sconosciuti, davanti alla nostra "la Gioconda"! Bevevo, oltre i riflessi del vetro che custodisce quel miracolo fatto pittura, le arcane movenze di una "Monna Lisa, immortalata cinque secoli prima dal genio italiano. E

4. Taccuino 1, 31 agosto-8 settembre 1953, Archivio Tommaso Trini (d'ora in poi A.T.T.)

*tremavo di orgoglio, di riconoscenza, mentre il cuore soffiava commosso: Leo-nardo, Leo-nardo. Cara Italia! Ci mandi sconosciuti in terra straniera, perché si viva della dolcezza della fama dei nostri "grandi".*⁵

Trini torna a casa con entusiasmo e soddisfazione per aver vissuto giorni intensi, pieni di cultura e arte. Quella sua prima esperienza all'estero gli lascerà impronte indelebili, gravide di futuro. Non a caso, decide di studiare a fondo il francese letterario, partendo dai romanzi di Albert Camus, ma anche da Stendhal e Balzac. Invece, tra le opere degli scrittori contemporanei italiani legge con passione *Il Diavolo* di Giovanni Papini.⁶

La carriera militare del padre costringe la famiglia Trini a sopportare frequenti trasferimenti in varie città tra il nord e sud della penisola. Ed è noto che durante i traslochi molto si perde. Così, purtroppo, non possediamo i suoi primi scritti pubblicati su "La Vela". Tuttavia, sfogliando attentamente un numero della rivista, si è potuto ricavare preziose testimonianze indirette su quanto fosse attiva la sua collaborazione con questa pubblicazione e su come fosse apprezzata la sua qualità di scrittore. Tra i redattori velisti, Trini è chiamato con l'affettuoso e sbrigativo "Tom Trin":

5. Taccuino 1, op. cit., note del 6 settembre 1953, A.T.T.
6. Il saggio di Papini è uscito proprio nell'anno 1953, suscitando discussioni e clamori nell'ambito cattolico. Trini lo divora in una notte. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1953, A.T.T.

Caro Tom, ti ringrazio: sai sempre trovare le parole che più ci confortano. Per "Mille occhi" debbo ripeterti ciò che ti ho scritto per l'asterisco. Ti dirò anche che non sei presuntuoso, no, e che devi scrivere. Per i pittori avrai letto che abbiamo in cantiere iniziative tutte per loro. Contro la balordaggione (come tu dici) dei tanti vincerà la nostra fede, la nostra tenacia e la vostra fattiva collaborazione: vedrai, Auguroni, Tom, e a presto. Cordialmente. NICA⁷

Tommaso Trini vince ancora un viaggio con "La Vela", e questa volta con un itinerario impegnativo che comprende ben ventuno giorni tra Francia e Italia: Pisa-Torino-Grenoble-Milano-Trento-Venezia. Anche questo secondo viaggio viene annotato su un diario, all'inizio giornalmente e poi, verso la fine, più saltuariamente a causa della stanchezza. Trini utilizza sempre il quaderno nero su cui aveva preso appunti l'anno precedente. Il nove luglio 1954, i vincitori e gli accompagnatori si radunano a Pisa, passando la notte all'Istituto dei Salesiani, per partire l'indomani per Grenoble. La particolarità di questo viaggio consiste nel formare gruppi misti tra studenti italiani e francesi. L'undici luglio avviene l'incontro con i francesi, descritto con entusiasmo nei termini seguenti:

L'incontro tra noi ed i francesi avvenne festosissimo, ieri sera; stamane stringiamo completamente i contatti. Gli imbarazzi della lingua sono molti e visibili, ciò che determina la difficoltà nello scambiarci le molte notizie e domande che pur ci solleticano.

7. Cfr. "La Vela", anno III, n. 8, 6 marzo 1954.

*Notevole lo sforzo dei professori – accompagnatori per indurci a formare gruppi misti. Ma sappiamo già che ci amalgameremo, è questione di qualche ora. Essi sono simpatici, noi abbiamo i romani (velisti o no) perciò i caratteri s'incontrano facilmente.*⁸

Questa volta il viaggio ha un programma più ricco e impegnativo, quantomeno dal punto di vista socio-politico e culturale. Trini fa parte di un gruppo composto da due colleghi italiani e due francesi: Bruno, Giogrio, Michel e Alex. Non dimentichiamo che Trini ha appena compiuto diciassette anni, ed è il più giovane del gruppo. Durante le visite alle officine elettriche, alle dighe, nonché ai musei, alle chiese e ai conventi di Grenoble e dintorni, Trini discute con i suoi compagni di politica, filosofia, religione, fede, stimolato anche dalla diversa formazione e dalla differente provenienza dei suoi eterogenei interlocutori. Michel è, infatti, un convinto marxista, mentre Bruno è un cattolico che vorrebbe riportarlo alla fede, infine Giorgio si professa anarchico.⁹ Fra questi compagni, ognuno con la propria "fede", Trini - che è ateo - esprime idee che attingono alla logica dialettica e allo scetticismo, ponendo molti dubbi tanto su se stesso quanto sulle opinioni altrui, a causa delle manifeste lacune sue e di quelle dei suoi amici e colleghi:

Sono fatto per il tutto, vorrò vedere tutto, per poi scendere al particolare: vale a dire, al mio filo conduttore d'ideale politico. Voglio trovarmi sull'immensità del ghiacciaio per tutto abbracciare,

8. Taccuino 2, 9 -29 luglio 1954, note del 11 luglio 1954, A.T.T.

9. Ibidem.

*ed infine discendere per il "mio" canalone: sarebbe il raggiungimento di qualcosa, qualcosa che tutti non hanno poichè ognuno tenta la volta con più vie. Sarebbe bello? Discendere sicuro ed imparziale, invece di salire con struggimento, con affanno. Ma sento di cedere: forse è proprio vero che la politica è la maledizione degli uomini, di quegli stessi che la venerano come forza propria. Ed io crederò ancora per poco d'averla schivata: fino a che mi scoprirò infettato senza rimedio. Non sono superiore agli altri, ecco.*¹⁰

La sua presa di posizione tutt'ora lontana da ogni settarismo e ideologia, deriva in parte dal confronto con questi compagni, un incontro interlocutorio che alimenterà un perenne scetticismo sulle questioni di politica e di fede:

*Io di pietà non ne ho che per me stesso. Ma nel vedere un amico e giovane e profondo, che si dibatte con sorriso di scettico fra tali corde, corde infide che di qua e di là lo menano, allora sento la mia pietà come un olio in cui ci possa stendere, io e lui, chè vedo tutti fratelli quanto più un mi cirondo di miseria. Mi corazzo di sconsolazione, ecco: è tremendo non essere certi di nulla. Neppure del nulla!*¹¹

Trini esercita il suo francese dialogico con i ragazzi francesi, ma continua la lettura degli scritti di Camus, suo autore preferito, e in particolare del romanzo *La Peste*; ma prova anche a tradurre *La Chute* (La caduta) nelle successive vacanze estive. Il viaggio prosegue dalla Francia in Italia.

10. Taccuino 2, op. cit., note del 13 luglio 1954, A.T.T.

11. Taccuino 2, op. cit., note del 14 luglio 1954, A.T.T.

Dopo aver trascorso nove giorni a Grenoble, il 19 luglio 1954 i gruppi italo-francesi si dirigono verso l'Alto Adige e il Veneto. A metà del secondo viaggio, le sue annotazioni tendono ad accorciarsi e riassumono succintamente i rimanenti giorni trascorsi in visita a diversi luoghi: Trento, Bolzano, Lago di Garda, Madonna di Campiglio, Vicenza, Padova, e infine Venezia, dove il viaggio si conclude il 29 luglio 1954.

1.2. Sodalizio con artisti e poeti a Torino

Se i due viaggi-premio hanno spalancato al giovane Trini inedite prospettive sul mondo della cultura e dell'arte, altresì la collaborazione con "La Vela" favorisce anche la formazione di una cerchia di amici; con costoro Trini fonda un'associazione dall'altisonante quanto patriottico nome "Tricolore".¹² Gli associati della Tricolore sono tutti lettori e/o collaboratori del periodico "La Vela", ma ognuno svolge la sua attività nei luoghi di residenza: Roma, Milano o Torino. Trini si lega d'amicizia a Pietro Gallina, suo coetaneo, formatosi anch'esso nell'ambiente torinese. A lui Trini dedica uno dei suoi primi testi di critica d'arte: *Pietro Gallina - Anni diciassette professione pittore*, pubblicato nel dicembre 1954

12. Come si può intuire dal nome, l'associazione era vagamente nazionalista. Tra gli associati c'erano Renzo Fegatelli a Roma, Fausto Squatriti a Milano e Pietro Gallina a Torino. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, op. cit., 1954, A.T.T.

sul giornale ciclostilato "Iniziativa Giovanile".¹³ L'amicizia fra Trini e Gallina è molto profonda. Pietro è il suo primo vero amico fraterno, e Trini gli fa spesso visita in studio, ove i due discutono animatamente di tutto, anche di religione e di fede. Pietro Gallina manifesta un grande talento figurativo, è un abile disegnatore, e in virtù di queste sue indubitabili qualità passa da allievo a primo assistente di Armando Testa, quest'ultimo noto per aver impiantato e sviluppato in quegli anni la principale azienda pubblicitaria di Torino. Gallina in quel tempo attraversa le fasi "cristiche" del suo integralismo religioso. Questa posizione ideologica segna il progressivo, benché non definitivo, allontanamento di Trini dal suo amico.¹⁴

Ad ogni modo, proprio grazie a Pietro Gallina, Trini conosce e frequenta Armando Testa, Michelangelo Pistoletto e Renato Rinaldi, altrettanti allievi della scuola pubblicitaria di Testa. L'amicizia con questi ultimi due porta in seguito alla conoscenza della poetessa Piera Oppezzo.¹⁵ Trini condivide con i nuovi amici la passione per il cinema, e in particolare

13. "Iniziativa giovanile" è uscita in un unico numero nel 1954, curata dalla Tricolore. Trini ha scritto più volte sulle figure di Gallina, e considera il pittore torinese come il suo alterEgo che dipinge.

Fonte diretta dalla conversazione con Trini, Milano, 5 maggio 2016.

14. Al ritorno da Parigi nel 1966, si riprenderà l'amicizia con Gallina.

15. Renato Rinaldi fotografo e Piera Oppezzo poetessa collaborano per le sperimentazioni con specchi riflettenti di Pistoletto, posando per i primissimi quadri specchianti all'inizio degli anni Sessanta.

per i film d'essai e tenta perfino qualche ripresa cinematografica: "scene statiche come set di amore, incomunicabilità, moda", con Pistoletto in qualità di regista, Rinaldi direttore di fotografia, Oppezzo attrice e Trini in doppia veste di sceneggiatore e attore.¹⁶ Oltre a ciò, i quattro amici cinefili condividono la passione per i film di Antonioni. Trini intrattiene un rapporto di amicizia più stretto e duraturo con Pistoletto, e da ciò seguiranno numerose collaborazioni tra il futuro critico d'arte e l'artista.

I primi incontri tra Trini e Pistoletto risalgono all'epoca in cui l'artista frequenta la scuola grafica pubblicitaria di Armando Testa intorno al 1955, mentre le frequentazioni più assidue avvengono negli anni 1958-1960, periodo in cui i due cominciano a effettuare insieme a Rinaldi e Oppezzo alcune riprese sperimentali per il cinema. Tale collaborazione è registrata nel *Contesto italiano, 1956-1974* di Luigia Lonardelli per il catalogo della mostra di Pistoletto al Philadelphia Museum Art:

16. La passione di Trini per il cinema si manifesta presto. Tra i quattordici e i sedici anni, mentre frequenta la scuola di ragioneria a Bra, vicino alla abitazione (la famiglia abitava in casema) c'era il cinema Politeama, dove andava spesso a fare una "abbuffata di film", sempre affascinato dalle narrazioni e dalle immagini. La sua attrazione per le immagini parte proprio da lì, dall'amore per il cinema. Più tardi studierà storia del cinema e proverà a scrivere qualche sceneggiatura. La sua idea giovanile era quella di scrivere storie, narrare romanzi e racconti, o realizzare dei film. Fonte diretta dalla conversazione con Trini. Milano, 5 maggio 2015.

Risale a questo periodo la conoscenza con Tommaso Trini Castelli, futuro critico ed editore della rivista "Data", che tra il 1958 e il 1960 realizza con Pistoletto, Rinaldi, la poetessa Piera Oppezzo alcuni esperimenti cinematografici.¹⁷

Nel 1956, mentre è ancora studente a Bra, Tommaso Trini si dedica anche al giornalismo, facendo l'apprendistato come assistente e cronista presso un corrispondente locale del quotidiano torinese *Gazzetta del popolo*.¹⁸ Nel 1957, la famiglia si trasferisce a Torino, egli decide di rimanere a Bra da solo per circa sei mesi, per proseguire la sua attività nel giornalismo locale.

1.3. Interessi per l'arte visiva: Pollock, Rothko, Fontana

Quando Trini raggiunge i suoi familiari a Torino, nella seconda metà del 1957, decide di anticipare l'espletamento del servizio militare di un anno e mezzo rispetto alla data prevista, non riuscendo a trovare un impiego che lo soddisfi. È così che si iscrive al 20° Corso AUC (Allievi Ufficiali Completamento), di cui frequenta i nove mesi di addestramento, per la prima metà ad Ascoli Piceno nelle Marche e per la seconda metà quale specialista al Comando

17. Luigia Lonardelli, *Contesto italiano, 1956-1974*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti: 1956-1974*. La mostra al Philadelphia Museum of Art (2 nov. 2010-16 gennaio 2011) e MAXXI di Roma (4 marzo-15 agosto 2011), Milano, Mondadori Electa, p. 368. Qui va precisato come Tommaso Trini non sia mai stato l'editore di "Data", bensì il fondatore e il direttore.

18. La "Gazzetta del Popolo" (1848-1983).

Fanteria di Cesano di Roma nel Lazio. Nel 1958, mentre si trova in pieno periodo di addestramento, si presentano due eventi artistici che segnano profondamente il suo percorso: il primo è la mostra di Pollock a Roma e il secondo la Biennale di Venezia.

Nel marzo 1958, Trini va a vedere l'artista che tutti seguivano dalle prime fotografie su "Life": il "leggendaro Pollock". All'inaugurazione della mostra retrospettiva di Jackson Pollock¹⁹ alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si presenta in divisa militare. L'evento è organizzato e curato da Palma Bucarelli: "là sì, ne fui scosso veramente, fu davvero una forte emozione", ricorda tutt'ora. Trini oggi ritiene per certo che all'epoca fosse già al corrente dell'opera di Pollock, grazie alla galleria Notizie di Torino. Egli rimane estremamente colpito dall'artista americano, noto per il suo "dripping" e per la sua pittura gestuale. Le enormi tele di Pollock per Trini rappresentano come uno "spazio fluttuante" che alimenta la sua fantasia e curiosità.²⁰

Da lì a pochi mesi, il 14 giugno 1958 viene inaugurata la XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Trini visita la Biennale in compagnia di Piera Oppezzo e Renato Rinaldi, rimanendo colpito in particolar modo dalle sale di

19. La mostra di *Jackson Pollock 1912-1956* si è svolta dal 1 al 30 marzo 1958 alla Galleria Nazionale dell'Arte Moderna, Roma. Cfr. *Jackson Pollock 1912-1956*, catalogo della mostra, a cura di Nello Ponente, con presentazione di Palma Bucarelli e introduzione di Sam Hunter, Editalia, Roma, 1958. L'artista americano è venuto a mancare in un incidente stradale nel 1956.

20. Tommaso Trini, *Note biografiche*, op. cit., 1958-1959, A.T.T.

Lucio Fontana e di Mark Rothko. Lo spazio profondo nei buchi di Fontana affascina il giovane Trini, coinvolgendolo emotivamente.²¹ Queste due mostre lasciano segni profondi sulla sua formazione, al punto tale che, tra i suoi vari interessi, l'arte visiva comincia a soppiantare il cinema. Inoltre, nella sua futura attività critica, dedicherà una serie di scritti su Fontana e su Rothko.²²

Nel giugno 1958 Trini è nominato sottotenente della Taurinense a Cesano di Roma e viene trasferito a Bra come istruttore delle reclute. Tuttavia, egli non ha alcun interesse per la carriera militare, cosicché nel febbraio 1959 si congeda dall'esercito, raggiungendo di nuovo la sua famiglia a Torino.²³

21. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 284.
22. Su Fontana Tommaso Trini ha scritto *Intervista con Lucio Fontana* (Comabbio, 19 luglio 1968); *Colloquio con Fontana* ("Domus", n. 466, settembre 1968); *Fontana dalla scienza all'Utopia* ("Domus" n. 467, ottobre 1968); *Vedi, l'idea che conta* ("Domus", giugno 1972); *Gioco a 42 buchi* ("L'Europeo", 1980); *Il tempo Fontana* (Mazzotta, 1986); *Fontana dei giovani* in *Centenario di Lucio Fontana* (Charta, Milano, 1999). Su Rothko ha scritto *Dietro la luce di Rothko* ("L'Arte Illustrata," 1970); *Sulla linea di Rothko* ("Corriere della Sera", novembre 1974).
23. L'abitazione della famiglia si trova in via Mombarcaro 8, Torino. Poi, verso la fine anno 1959, si trasferisce in Corso Monte Cucco 46. Tommaso Trini, *Note biografiche*, op. cit., 1958-1959, A.T.T.



Tommaso Trini, nella sala dedicata a Fontana
Biennale di Venezia, 1958
Fotografia di Renato Rinaldi. A.T.T.



Tommaso Trini (in alto), ufficiale di B.A.R. a Bra, 1958. A.T.T.

1.4. Esordio come critico cinematografico

A partire dal 1959 Trini coltiva con maggior interesse la sua passione per la scrittura, dedicando molte ore a letture di vario genere, dalla letteratura alla filosofia. All'elenco degli autori già amati, da Albert Camus a Cesare Pavese, da Beppe Fenoglio a Giovanni Papini, Vasco Pratolini o Carlo Levi, si aggiungono nuovi e fondamentali scrittori e filosofi: Balzac, Stendhal, James Joyce, Jorge Luis Borges, Gyorgy Lukacs e i pensatori della scuola di Francoforte, in particolare Adorno e Horkheimer.²⁴ Come si può intuire dalle sue letture, il realismo prende il sopravvento sul giovane Trini, che decide di iscriversi alla facoltà di Economia e Commercio presso l'Università di Torino.²⁵ Anche questa scelta è collegata all'idea che una preparazione in tale ambito possa essergli utile nel suo intento di diventare un romanziere realista, provvisto di conoscenze approfondite sulle strutture economiche della società borghese e/o capitalistica, e quindi sulle problematiche derivanti dalle differenze e dai conflitti tra classi sociali.

24. Nonostante le sue letture concentrate sugli scrittori socialisti o comunisti, Trini non è, soprattutto non si considera, un uomo politico bensì "un libero pensatore senza partiti, incline a una ribellione intellettuale". Fonte diretta da Tommaso Trini.

25. L'immatricolazione avviene il 23 ottobre 1959. I corsi universitari sono concentrati sulla ragioneria, cui Trini non coltiva alcun interesse. Egli abbandona presto l'università. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, op. cit., 1958-1959, A.T.T.

Nel frattempo, Trini ottiene un lavoro come operatore di sportello bancario²⁶ che gli permette di mantenersi agli studi e di risparmiare quanto basta per poter viaggiare all'estero e realizzare il suo sogno di scrittore. In questo periodo si dedica intensamente ai suoi scritti: diversi plot e intrecci, tra cui il *Rimbambino*.²⁷ Quest'ultimo racconta la storia di un uomo anziano sul punto di morire che si riprende miracolosamente e vive una vita a ritroso, diventando sempre più giovane. Questi racconti rimangono nel cassetto, non essendo ancora maturi per venire alla luce.

Oltre alle amicizie con Gallina, Pistoletto, Rinaldi e Oppezzo, Trini frequenta altri artisti e poeti neodada che gravitano

26. Entra in servizio al Credito Italiano, sede centrale di Torino, e poi all'Agenzia 14, in Corso Francia a Torino. Trini ci lavora dal 1 luglio 1959 al 30 maggio 1962. Tommaso Trini, *Note biografiche*, op. cit., 1962. A.T.T.

27. L'intreccio sembra avere qualche somiglianza con la storia di *Il curioso caso di Benjamin Button*, un racconto breve di Francis Scott Fitzgerald apparso sulla rivista "Collier's" nel maggio 1922 e poi incluso nella raccolta *Tales of the Jazz Age*, pubblicata nel settembre 1922. Forse Trini prese lo spunto dallo scrittore statunitense, ma non si può non notare che tale raccolta apparve in traduzione italiana, a cura di Giorgio Monicelli e Marco Oddera, solo nel 1968 nella collana "Medusa" della Mondadori (quindi quasi dieci anni dopo l'inedita prova letteraria di Trini), poi ristampata nel 1980 con una introduzione di Fernanda Pivano e infine trasformata nel 2008 dal regista David Fincher in una ormai celebre riduzione cinematografica.

attorno all'"Antipiugìù,"²⁸ tra cui Armando Novero, Aldo Passoni, Sergio Acutis, Giuseppe Davide Polleri, Celeste Micheletta, Paolo Carra e Arrigo Lora Totino.²⁹ Trini partecipa ad alcune delle loro riunioni di poesie visuali o sonore, accompagnate a volte dalle *performances* di Lora Totino, rimanendone tuttavia un semplice e curioso osservatore senza prenderne parte attivamente. Trini non si sente ancora pronto a partecipare a gruppi d'avanguardia e non dispone di alcun lavoro da pubblicare.³⁰ Naturalmente egli è affascinato dalle immagini e dalle parole, ma i suoi interessi sono

28. Per le informazioni riguardo la rivista "Antipiugìù", fondata da Arrigo Lora Totino nel 1961, si cita un passo dal saggio *La rivista "antipiugìù", tra crisi della parola e crisi dell'autore* di Filippo Agostino, in "Studi Piemontesi", v. XLIII, 2014, 1: *I poeti di "Antipiugìù" costituiscono uno dei primi gruppi di "rivolta" poetica (silenziosa) alla paludosa koiné postermatica e neorealista nella ricerca di un nuovo linguaggio in grado di interpretare la realtà. La loro proposta consisteva in una poesia dissacratoria, soprattutto riguardo la figura dell'autore e del poeta. Segno ne è l'evoluzione della poesia del gruppo verso l'idea (e la pratica) di "poesia collettiva" composta da una sorta di collage dei testi di tutti i redattori e nel quale la presenza dell'autore si dissolve nel montaggio dei diversi scritti.*

29. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 285.

Le parole del poeta Lora Totino vengono spesso spezzate in frammenti minuscoli e disseminati sul foglio secondo forme regolari e geometriche, e divengono anche arditi spartiti per insolite performance vocali. Cfr. Renato Barilli, Pasquale Famelli, *Arrigo Lora Totino. Il poeta visivo sonoro performativo*, Campanotto, Udine, 2014.

30. Fonte diretta da Tommaso Trini, in *Risposte di precisazione*, testo inedito, ottobre 2016.

maggiormente diretti alla prosa, quindi alle narrazioni, ai racconti e ai romanzi. Lavorare in banca non lo gratifica, e il desiderio di diventare uno scrittore aumenta al punto tale che egli decide di prendere in affitto una studiolo per avere il tempo e lo spazio da dedicare alla lettura e alla scrittura.

In via Po si trova Il Grifo, la galleria che espone arte astratta e arte informale parigina. Durante una visita, Trini viene informato dai galleristi sulla disponibilità di una soffitta all'ultimo piano dello stesso edificio, all'interno del cortile. È proprio in questa galleria che avviene l'incontro tra Trini e Parisot. Quest'ultimo ha esposto l'arte informale presso Il Grifo,³¹ ed è amico dei due galleristi. Il pittore torinese, dopo aver abbandonato il "concretismo", si avvicina alla pittura segnica gestuale e alle esperienze francesi,³² ed è fondatore e direttore della rivista "I 4 soli".³³

31. La mostra di Adriano Parisot presso Il Grifo è stata dal 23 maggio al 10 giugno 1959.

32. Cfr. Francesco Poli, *Le arti figurative*, in *Storia di Torino*, vol. 9, *Gli anni della repubblica*, Einaudi, Torino 1999, p. 495.

33. "I 4 soli" (1954-1969) è fondata e diretta da Adriano Parisot ad Alba. È stata, com'è noto, una rivista di riferimento e di confronto degli anni Cinquanta e Sessanta per l'arte d'avanguardia e per la cultura in generale. Vi collaborarono tra gli altri Pierre Restany, Enrico Crispolti e Lea Vergine e Tommaso Trini. L'obiettivo che si poneva "I 4 soli" era fortificare i legami tra la cultura italiana e quella francese d'avanguardia, concentrandosi "tra l'astrattismo geometrico, concretista o di tradizione futurista, e l'informale, l'astrattismo lirico e l'espressionismo astratto". Cfr. Luisa Somaini, *I 4 Soli: Pagine d'avanguardia degli anni '50*, 28 ottobre 1989. Archivio "La Repubblica".

Trini esordisce su questa rivista pubblicando il suo primo scritto sul cinema nel marzo-aprile 1959. Si tratta di una recensione fatta a distanza di un anno e qualche mese dall'uscita del film di Michelangelo Antonioni *Il Grido*. Il film non aveva riscosso un immediato successo, anzi aveva suscitato l'unanime perplessità e i giudizi negativi di parte della critica italiana, mentre aveva ricevuto un'accoglienza più favorevole in Francia. Il giovane Trini, prima di scrivere la recensione, rivede il film in una proiezione mattutina programmata presso il Cinema Nuovo Romano a Torino. *Il Grido* esce un po' prima di altri film dell'epoca borghese nella filmografia di Antonioni. La scelta di recensirlo è in qualche modo "dovuta", perché Antonioni era il regista di culto per Trini e suoi amici, e, per giunta, in perfetta linea con le sue preferenze letterarie di allora e con la sua convinzione che uno scrittore dovesse essere realista. A Trini, infatti, interessa il romanzo sociale e non l'alienazione. *Il Grido* riunisce il fascino del linguaggio filmico - di cui Trini studiava e seguiva i vecchi capolavori al cineforum - con la sua adesione ai temi delle lotte sociali:

Che cosa rappresenti il regista ferrarese nel cinema italiano del dopoguerra è noto. Quest'uomo del Nord; che ha inserito tra le voci neorealiste il tema della crisi borghese, è il più qualificato a realizzare il passaggio dalla cronaca al romanzo realista moderno, in un'intima maturazione delle ragioni morali del neorealismo. A lui sopra tutti è possibile l'esperimento, per l'inquieta modernità del suo spirito che lo spinge alla ricerca più che al risultato sul modulo d'una espressione artistica che di volta in volta si inventa quasi a

*connaturarsi con la storia da narrare.*³⁴

L'articolo di Trini - qui ha quasi ventidue anni - sembra ben strutturato. Il suo stile narrativo è sobrio e manifesta soprattutto una capacità di osservazione analitica del personaggio maschile. Trini mette in evidenza come il regista ferrarese trasformi Aldo, un operaio semplice e ordinario, in un personaggio singolare, non tanto "vitale" quanto del tutto "nuovo" nel suo soccombere senza poter aggrapparsi ad alcuna realtà e società. Antonioni intreccia "le lotte operaie con le ferite d'amore, il comunismo privato con la metafisica pubblica tipica dei catto-comunisti". Per Trini, Aldo non è solo "il più moderno" ma anche "il più inquietante" personaggio che il cinema italiano abbia mai introdotto sul piano internazionale.³⁵ Nella recensione del film, Trini non si atteggia a critico e quindi non usa categorie per classificare il film in questione, ma piuttosto si immedesima nella narrazione filmica di Antonioni, ma attraverso la propria scrittura. Gli interessi di Trini sono più filosofici che politici, tesi a studiare e a comprendere le strutture economiche; perciò guarda ad Antonioni come al regista dei silenzi rivoluzionari, senza però condividere la partecipazione ideale del regista. È opportuno notare che un obiettivo primario di Trini è la capacità e la forza espressiva della scrittura, là dove si addensa la sua identità di narratore.

34. Cfr. "I 4 soli", anno IV, n. 2, marzo-aprile 1959, p. 22.

35. Ibidem.

1.5. Gallerie di Torino

Quando il giovane critico Trini esordisce su "I 4 Soli" nel 1959, il clima artistico torinese risente ancora dell'influsso preponderante dell'*Informel* francese e di artisti come Luigi Spazzapan, Felice Casorati, Filippo Scroppo, Albino Galvano sotto l'egida del critico Luigi Carluccio che dirige la galleria La Bussola.³⁶ Nella seconda metà anni Cinquanta nascono però nuove gallerie che puntano sul contemporaneo; tra queste La Galatea di Mario Tazzoli e Notizie di Luciano Pistoletto.³⁷

Tommaso Trini, mentre studia e scrive nella soffitta in via Po dopo il lavoro in banca, visita mostre a Torino e in Italia da solo o in compagnia di amici Pietro Gallina, Renato Rinaldi, Piera Oppezzo, e assiste alle collettive dell'amico Pistoletto e alla sua prima mostra personale presso la galleria Galatea nel 1960.

In quel periodo, Pistoletto è ancora, attraverso la pittura, in una fase di ricerca sulla figura umana. Viene influenzato dal lavoro di Francis Bacon, che ha visto durante l'esposizione del

36. Cfr. Intervista di Germano Celant a Michelangelo Pistoletto, in *Pistoletto*, catalogo della mostra al Forte di Belvedere di Firenze (24-27 maggio 1984), Electa, Milano, 1984, p. 15.

37. Cfr. Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale: Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli (Torino, 5 febbraio– 25 aprile 1993), Charta, Milano, 1993; AA.VV., *Pittura degli anni '50 in Italia*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna (Torino, 29 maggio-5 settembre 2003), GAM, Torino, 2003.

gennaio 1958 alla Galatea,³⁸ del quale, però, evita la drammaticità.

Nel novembre dello stesso anno, vincitore del Premio di San Fedele, Pistoletto entra sotto l'ala protettiva del critico Luigi Carluccio, che faceva parte della giuria per la premiazione. Carluccio presenta Pistoletto a Mario Tazzoli, il proprietario della Galatea, che acquista *Uomo seduto*, offrendo all'artista anche un contratto esclusivo.³⁹

Nell'aprile 1960, per la presentazione del catalogo della prima mostra personale di Pistoletto presso la galleria Galatea, Carluccio paragona Pistoletto ad artisti già affermati quali Jean Dubuffet, Francis Bacon, Blathus e Giacometti. Pur criticando il fatto che nella sua opera ci siano ancora elementi poco definiti per ciò che riguarda la rappresentazione dell'esistenza dell'uomo, il critico giudica positivamente la tecnica che il giovane artista ha acquisito grazie al lavoro di restauro:

Certi aspetti della sua opera sono affascinanti e ancora indefiniti, per esempio la materia pittorica elaborata con una preziosità ed una abilità che discendono dal lungo tirocinio artigiane del restauro. Ma anche questo è un segno positivo: vuol dire che il pittore accetta di usare strumenti d'espressione tecnicamente determinati e padroneggiati. Sono appunto le qualità di tale

38. È stata la prima esposizione di Francis Bacon in Italia, organizzata dalla galleria Galatea con la collaborazione della Hannover Gallery di Londra (23 gennaio - 10 febbraio 1958).

39. Cfr. Luigia Lonardelli, op. cit., p. 368.

materia pittorica, pronta a risentirsi e a svanire in un vastissimo gioco di presenza fisica e di gusto, che consentono alle figure di Olivero Pistoletto di aggruppare note di bellissimo colore, i verdi e i rossi dei velluti o l'azzurro della maglia dell'acrobata, e che suscitano i primi elementi di una poetica del mistero che è nel suo felice divenire".⁴⁰

Tuttavia, per il momento, Trini non riconosce in Pistoletto la figura di grande artista. E nonostante che non si dichiari un intenditore né un assiduo frequentatore del mondo dell'arte, egli segue con interesse mostre dell'arte attuale, organizzate presso la galleria Il Grifo, sotto la sua soffitta in via Po e presso le altre gallerie torinesi come La Bussola, Galatea e Notizie. Luciano Pisto, il direttore di quest'ultima e già critico d'arte per il quotidiano "l'Unità", nel 1958, decide di aprire la propria galleria, inaugurandola con una mostra dedicata a quattro artisti: Burri, Fontana, Manzoni e Merz.

La Notizie diventa subito uno dei centri più attivi sulla scena artistica torinese, presentando, tra il 1958 e il 1959, artisti d'avanguardia del calibro di CY Trombly, Jackson Pollock, Antoni Tàpies, Franz Kline, Frank Stella, Pinot Gallizio. Non a caso Trini quando visita la mostra antologica postuma di Pollock a Roma nel 1958, (dove si trova per l'addestramento come ufficiale dell'esercito), nel 1958 conosce già la pittura gestuale dell'artista americano, proprio attraverso la galleria Notizie.

Pisto si rivela un intelligente e abile gallerista nelle future

40. Germano Celant, in *Pistoletto*, catalogo della mostra, op. cit. p. 17.

scelte di artisti e di mostre,⁴¹ contribuendo, in parte, a rendere Torino uno dei centri artistici d'avanguardia degli anni Sessanta, grazie anche alle altre due gallerie che nasceranno un po' più tardi: la Galleria Sperone e la Galleria Christian Stein. A cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, in particolare tra il 1958 e il 1962, si registra un boom del mercato dell'arte contemporanea, in concomitanza con la tumultuosa crescita economica nazionale.⁴²

Mentre a Torino si manifestano i vivaci fermenti di queste avanguardie, a Milano si assiste ad una intensa ricerca sperimentale, dallo Spazialismo di Lucio Fontana all'arte cinetica e programmata del gruppo T. Piero Manzoni e Enrico Castellani fondano e dirigono la rivista "Azimuth" in funzione della galleria Azimut. Tra i galleristi figurano Carlo Cardazzo, Guido Le Noci, Arturo Schwarz e Beatrice Monti.

Negli anni Cinquanta, per Pierre Restany, Milano era "l'unica città uscita dall'incubo postbellico della ricostruzione, nella quale fossero già avvertibili i sintomi del boom economico."⁴³

41. Nel 1962, Pistoï organizza con Carla Lonzi un'altra rassegna in linea con la precedente, dal titolo *Incontro di Torino, pittori d'America, d'Europa e del Giappone* presso la Promotrice delle Belle arti con artisti quali Frankenthaler, Louis Morris, Messagier, Saura, Shiraga, Pollock, De Stael, Bacon, Trombly, Fontana (con un omaggio speciale) e i torinesi Gallizio, Rambaudi e Merz. Cfr. Francesco Poli, op. cit., p. 499.

42. Cfr. *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra al Centre Pompidou, Parigi, Centre Di, Firenze, 1981.

43. Cfr. Lucrezia De Domizio Durini, *Pierre Restany. L'eco del futuro*, pp.32-33.

Nel 1953, Guido Le Noci entra in contatto con il contesto dell'arte parigina, grazie all'incontro con Restany, e l'anno successivo Le Noci comincia a organizzare una serie di mostre dedicate ai giovani artisti della corrente informale - che Restany chiama "Ecole di Paris" - *in primis* a Jean Fautrier,⁴⁴ e il gruppo di artisti del Nuovo Realismo - Yves Klein, Arman, Spoerri, Tinguely, César, Rotella, nella sua nuova galleria Apollinaire.⁴⁵

Nel 1955 Pierre Restany entra in contatto con Yves Klein tramite Arman. Klein ha bisogno di un critico che sappia giustificare l'operazione dei suoi nuovi lavori sul monocromo, e offrire una "garanzia di serietà" alla sua mostra personale

44. Fautrier verrà premiato alla Biennale di Venezia nel 1960, a pari merito con Hans Hartung.

45. La galleria viene inaugurata il 17 dicembre 1954, in via Brera 4, a Milano. Dino Buzzati, appassionato d'arte e amico del gallerista, descrive la Apollinaire come "il covo dell'avanguardia più oltranzista, la sala più polemica d'Italia, dove passano i fenomeni viventi, i pazzi, gli anarchici, i frenetici dell'avanscoperta".

Guido Le Noci dirige il premio Lissone, trasformandolo da manifestazione di provincia a evento internazionale d'avanguardia, invitando spesso molti artisti che gravitano attorno all'Apollinaire: in tal modo le edizioni curate da Le Noci acquisiscono un'impronta "informale" e "astratta". Alla metà degli anni Cinquanta, epoca in cui Parigi è, sebbene non per molto ancora, la capitale europea dell'arte d'avanguardia, il ruolo di Le Noci, in collaborazione con Pierre Restany, segna l'apice degli scambi tra Italia e Francia, offrendo al pubblico meneghino le ultime novità francesi ed europee. Cfr. Laura Calvi, *La galleria Apollinaire. La battaglia culturale di un gallerista milanese*, in "Flash Art" n. 291, marzo 2011.

presso la galleria di Collette Allendy, che gestisce uno degli spazi più aperti alla creatività negli anni Cinquanta.⁴⁶ Per Restany, Klein è "un grande intuitivo, un autentico mistico", e il suo compito di critico consiste nel tradurre in concetti operativi le intuizioni dell'artista. Verso la fine del 1956 la serie dei diversi monocromi di Klein converge verso il colore blu, a giudizio dell'artista il colore più significativo e spirituale in grado di comunicare una sensazione di libertà e di meditazione. L'artista crea questo colore sulla base di resine sintetiche e pigmenti blu, e lo brevetta con il nome di IKB (International Klein Blue); nel gennaio 1957 la serie di monocromi Blu viene presentata in anteprima mondiale presso la galleria Apolliniare, con il titolo *Proposizioni monocrome. Epoca Blu*, in cui Klein espone undici monocromi blu e uno rosso:

Il pubblico doveva rendersi conto di avere a che fare con delle proposte, non con dei quadri. Quella di Klein era la formulazione di un discorso cromatico che, solo incidentalmente potremmo dire, si calava in un oggetto, il quadro appunto, tradizionalmente legato all'ambito della ricerca pittorica. E così suggerii a Klein di chiamare i lavori Proposition monochrome. Perché l'intento di questa prima serie di opere era quello di invitare il pubblico alla meditazione, tramite l'effetto prodotto da una particolare quantità di colore puro. Il colore, fissato sulla superficie, investe lo spettatore dell'energia che emana e che viene liberata dalla semplice attività della vista. Verso la fine del 1956, poi, Klein rigorizzò la gamma sensitiva dei

46. Pierre Restany, *La voce della memoria*, op. cit., p. 33.

*suoi monocromi, proponendo decisamente per il blu; era in effetti il "suo" blu, una nuance particolare di blu oltremare che codificò col nome di IKB, cioè International Klein's Blue.*⁴⁷

Nel gennaio 1957 Restany organizza alla Apollinaire, in prima mondiale, l'esposizione dei monocromi blu I.K.B. (International Klein Blu), dal titolo *Yves Klein, proposizioni monocrome, epoca blu*. In quel periodo, Trini si trova a Roma per il servizio militare e non conosce ancora Klein. Nel novembre del 1961, per l'esposizione *Yves Klein: il nuovo realismo del colore*, dove l'artista presenta le sculture 'relief planétaires', Trini parte da Torino per Milano per vedere la mostra subito dopo l'inaugurazione alla galleria Apollinaire.⁴⁸ Da quel momento in poi Klein entra nel raggio di interesse di Tommaso Trini.⁴⁹

47. Ivi. p. 34.

48. Vedasi Intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 284.

49. Trini aspetta fino al 2000 per dedicare un articolo su Klein, dal titolo *Una sindone di sensibilità* in *Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, raccolta del *Colloque international*, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice, 19 mai 2000 e di *Giornata di studio internazionale*, Centro per l'Arte contemporanea, Luigi Pecci, Prato, 18 novembre 2000, Gli Ori editore, Prato, 2003.

Capitolo II.

Formazione all'estero: Londra e Parigi (1962-1966)

2.1. Vita di bohème a Londra

L'anno di svolta per Tommaso Trini arriva nel 1962, quando mette in atto il progetto di andare all'estero per realizzare il suo sogno di scrittore e per migliorare la padronanza delle lingue ritenute necessarie per la scrittura. Alla fine di maggio si licenzia dalla banca e ai primi di giugno si mette in viaggio con due valigie e alcuni dei libri più cari, depositando i risparmi in banca su un libretto al portatore.¹

La prima meta del suo soggiorno è Londra. Arriva a Calais con il treno, per poi traghettare a Dover. Una volta giunto a Londra, trova un alloggio nella zona suburbana di Balham e si iscrive al Masterman–Smith English Institute, vicino alla Victoria Station. In terra anglosassone si respira in questo momento un'aria libertaria. I Beatles che suonano già al Cavern Club in Matthew Street, inaugurando un periodo effervescente non solo nella storia del Rock, ma anche nel costume e nella Pop Art inglese. A un mese dal suo arrivo, nel luglio 1962, debuttano anche i Rolling Stones al Marquee Club; nello stesso anno Peter Greenaway realizza il suo primo cortometraggio *Death of Sentiment* in un contesto di intense sperimentazioni cinematografiche.

1. Il libretto è datato 25 maggio 1962, "Tommaso S.O.S.", Credito Italiano di Torino, Ag. 14. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1962-1964, A.T.T.

Trini non nutre particolari interessi né per la musica Rock né per la musica in generale, però è entusiasta dei Beatles, visti come "ensemble popolare", in grado di attirare intere moltitudini di persone. Nel 1964 dedicherà un articolo per il "Gazzettino" di Venezia proprio ai Beatles, adottando un approccio antropologico.²

Il soggiorno a Londra per Trini non dura più di 4 mesi. Una volta ottenuto il certificato del corso avanzato di lingua inglese al Masterman-Smith English Institute,³ Trini, a corto di soldi, lascia il suo alloggio a Balham e conduce per qualche tempo una vita da bohémien, vivendo nei barconi e curiosando nell'house boat colony sul Tamigi a Battery Bridge, luogo di continui andirivieni di artisti e attori, e ottenendo a volte qualche pernottamento come ospite grazie ad un amico poliziotto. Queste esperienze di strada gli permettono di familiarizzarsi con la lingua parlata e con le forme dialettali. Trini soffre la solitudine e l'agorafobia in una Londra "Swing", piena del glamour anni Sessanta, così decide di lasciarla per Parigi.

-
2. Trini non è del tutto sicuro di dove l'abbia pubblicato, se sul "Gazzettino" o sul giornale romano "Voce Repubblicana". Fonte diretta dalla conversazione con Trini, maggio 2016.
 3. 14 settembre 1962, la data dell'attestato del corso d'inglese. A.T.T.

2.2. Collaborazioni giornalistiche da "Veilleur de nuit"

Trini raggiunge Parigi il 20 ottobre 1962.⁴ La scelta di soggiornare in questa città è dovuta proprio ai legami con la letteratura, l'arte e il cinema. Nel suo progetto di andare all'estero per diventare uno scrittore, Parigi, sin dal suo primo viaggio-premio collettivo vinto con "La Vela",⁵ ha sempre rappresentato la sua meta ambita e premeditata.

Nel novembre 1961, Trini visita una mostra di Yves Klein alla galleria Apollinaire di Milano⁶ e a un anno di distanza, appena giunto a Parigi, va a cercare ciò che resta dell'opera di Klein, morto a soli 34 anni, il 6 giugno 1962, qualche mese prima del suo arrivo nella capitale francese. Infatti, nei pressi di Raspail e Montparnasse, Trini trova sculture, spugnette blu e piccoli quadri appesi alle pareti di una trattoria. Egli sa che Klein abitava lì vicino, a Porte Royal, e andava a mangiare con gli amici in quel ristorante in cambio dei suoi lavori, perché era sempre a corto di soldi, nonostante il successo ottenuto.⁷ Anche Trini è in questo momento in gravi ristrettezze finanziarie. Il soggiorno londinese si è rivelato ben più dispendioso di quanto non si fosse aspettato, e ora è quindi costretto a risparmiare su tutto. Così, in quell'occasione,

4. Data di ingresso riportata sul permesso di soggiorno di residenza ordinaria. A.T.T.
5. Vedasi il primo capitolo in questa tesi, pp. 19-24.
6. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 284.
7. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche, 1962-1964*, A.T.T.

ammira solo le opere esposte, fingendo di essere un turista curioso, ed esce dal locale senza consumare il pasto.

Dopo aver trascorso qualche giorno in un ostello della gioventù, Trini prende in affitto alcune camere in piccoli alberghi nei pressi di Sorbonne e del metrò Port-Royal.⁸ Giovane ma entusiasta *flâneur*, girovaga tra le vie più interessanti della *Ville Lumière*, alla scoperta di gallerie nei quartieri giovanili, oppure trascorrendo ore solitarie in biblioteca leggendo Balzac in lingua originale e spendendo gli ultimi, preziosi contanti tra librerie e mostre.

Durante questo serendipico vagabondaggio incontra casualmente Samuel Beckett, che abita nello stesso quartiere. L'incontro con lo scrittore e drammaturgo irlandese, che già da tempo rappresentava un suo fondamentale punto di riferimento nel panorama contemporaneo, lo induce ad approfondirne la lettura.⁹

A Parigi Trini inizia a crearsi una prima cerchia di amici. Anche se sperava di trovare amicizie francesi per praticare e perfezionare la lingua, si circonda prevalentemente di stranieri come lui: Jeya Carmen Jimenez, figlia di un alto ufficiale franchista di Barcellona, oppure Pierre, giovane poeta olandese di colore, e un'americana, figlia di uno scrittore che vive a Positano; infine Ernesto, siciliano di Cefalù, che era in vacanza premio a Parigi ed è un appassionato di Rimbaud e di Verlaine.¹⁰ Trini passa il primo Natale parigino, triste e

8. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1962-1964, op. cit. A.T.T.

9. Ibidem.

10. Ibidem.

squallido, in una cameretta che divide con Pierre in un piccolo albergo di rue Vercingetorix, dietro la Rotonde a Montparnasse, mangiando un filone di pane accompagnato da una scatoletta di rillette e da due caffelatte al giorno.

Questa condizione di estrema ristrettezza economica, se non di indigenza vera e propria, si protrae per mesi, ma proprio nel momento di maggiore sconforto, grazie al suo amico di Cefalù, Trini trova lavoro come *vielleur di nuit* (portiere notturno) in un albergo sui Grands Boulevards, ottenendo il suo primo contratto di impiego stagionale all'hotel Suisse Paris-Nice in rue du Faubourg Montmartre 38.¹⁰

Dopo quattro mesi di lavoro notturno viene promosso al turno diurno, impiego peraltro meglio remunerato, il che gli permette di affittare una camera dignitosa in una casa privata, ma anche di viaggiare e di iscriversi alla Sorbonne¹¹ per un corso semestrale, alla fine della stagione alberghiera. Siamo nell'autunno del 1963.

Alla Sorbonne segue corsi di letteratura e filosofia, e in particolare di letteratura medioevale e rinascimentale, di letteratura francese del XVII° e XVIII° secolo. Ma frequenta pure i corsi di storia dell'arte francese del medioevo e il corso di scienze politiche tenuto da Maurice Duverger, famoso

10. Trini lavora in quest'albergo con regolari contratti di collaborazione stagionali per mantenersi agli studi e pagarsi vitto e alloggio, dall'11 marzo 1963 al 31 ottobre 1965.

11. Il 15 febbraio 1964, Trini ottiene il Diplome d'Etudes de Civilisation Française, Anno Accademico 1963-1964, Université Sorbonne, Paris.

politologo dell'epoca gaullista. Mentre studia alla Sorbonne, assiste alle riunioni degli studenti universitari del gruppo Clarté, con cui realizzerà un viaggio in Algeria per partecipare a un raduno mondiale della Jeunesse Communiste International, tenutosi nei boschi di Sidi Ferruch, sopra Algeri, nel 1963. All'epoca, Trini nutriva un forte attrazione per l'Africa, ragione per cui seguiva attentamente le note e turbolente vicende politiche algerine, compresa l'ascesa al potere del leader Ben Bella.¹²

Durante la visita ad Algeri, ha l'occasione di ascoltarlo proprio sulla Place Blanche "tra trilli di lingue femminili". L'assemblea internazionalista prosegue tra interminabili dibattiti quotidiani e scontri verbali fra sovietici e maoisti. Verso la fine del programma, viene organizzata anche una trasferta in autobus a Bou-Saada, presso il deserto algerino, lungo l'altipiano descritto ne *La Peste* di Camus, romanzo tanto amato da Trini in gioventù. Il viaggio di due settimane termina qui, poi torna a Parigi, forte di nuove fantasie e consapevolezze storiche, ma anche intossicato dal cibo consumato durante la festa di addio. Trini annota questa trasferta nel deserto sul suo taccuino:

"Sabbia come cipria, ex centro turistico coloniale, il calore precipita in aria ghiaccia, stellato e silenzio di lusso: il ricordo più vivo cui volevo tornare. Invece rovinai lo stomaco con meshui di montone comprato con la colletta e cotto sotto terra e mangiato con cenere

12. È il primo presidente del Consiglio dei ministri dal 1962, anno in cui l'Algeria ottiene l'indipendenza dalla Francia.

e uva nera".¹³

Tornando alle esperienze da *veilleur de nuit*, il lavoro presso l'hotel Suisse Paris Nice risulta proficuo da almeno tre punti di vista. Prima di tutto, lavorare di notte in un albergo fuori stagione gli dà la possibilità di scrivere, studiare e ampliare gli orizzonti letterari leggendo scrittori come Jean Paul Sartre, Michel Butor, Henri Miller, Marcuse, e soprattutto Balzac,¹⁴ "il più grande romanziere realista dell'Ottocento" secondo Lukács. Inoltre, in quanto addetto alla *reception*, Trini può praticare e migliorare l'inglese e il francese. Infine, l'impiego gli offre occasioni fortuite di incontrare persone che lo aiutano ad avviare la professione giornalistica, punto di partenza per la scrittura, che è il vero e unico motivo per cui si è recato a Parigi.

L'occasione non si fa aspettare. Tra i clienti dell'albergo conosce un redattore della "Voce Repubblicana", e per suo tramite Trini inizia a collaborare con il giornale romano come *freelance*, inviando gratuitamente alcuni pezzi. Un altro incontro importante è con Ugo Ronfani, corrispondente a Parigi del quotidiano "Il Giorno", come si sa il giornale milanese nato da poco per volontà dell'ENI, su posizioni di sinistra e in quegli anni frequentato tra gli altri da Giorgio Bocca, Tiziano Terzani, Gianpaolo Panza, Gianni Brera e Giorgio Manganelli.

13. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1962-1964, op. cit., A.T.T.

14. Balzac è uno dei modelli di romanziere realista per Tommaso Trini. Fonte diretta da Trini, 5 maggio 2016.

Ronfani, probabilmente intuendo il talento del giovane Trini, lo raccomanda a Giuseppe Longo, il noto giornalista e saggista siciliano, in quegli anni direttore del "Gazzettino di Venezia". Emilio Isgrò, il redattore della terza pagina, pur senza conoscere Trini, lo presenta con un affettuoso "il nostro inviato speciale" come autore degli articoli scritti tra il 1964 e il 1965. Trini e Isgrò si incontrano negli anni seguenti a Milano, il primo come critico d'arte e il secondo già artista affermato. Solo in quell'occasione Trini saprà che il redattore responsabile della cultura del "Gazzettino" era Emilio Isgrò, mentre quest'ultimo scoprirà finalmente l'identità del *veilleur de nuit* di Parigi, che inviava dei testi "particolari".¹⁵

Gli scritti per il "Gazzettino" vengono pagati regolarmente, e gli argomenti riguardano persone giramondo come lui, incontrate a Londra, Dublino e Parigi, e forse i Beatles. La stesura dell'articolo sul famoso gruppo Rock inglese in ascesa è stata preparata a Londra, nel 1964, quando è andato a salutare i proprietari della scuola d'inglese;¹⁶ il testo viene ultimato e spedito in busta da Liverpool, prima di traghettare per Dublino.

Dublino era poi una meta inevitabile, un viaggio alla scoperta dei luoghi "sacri" descritti nell'*Ulisse* di James Joyce, che Trini ha letto insieme ad altri racconti dello stesso autore nel 1960,

15. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 290.

16. La coppia che gestiva il Masterman-Smith English Institute ama l'Italia e di tanto in tanto invita a cena il giovane italiano proprio per parlare la sua lingua. Trini è rimasto in amicizia e in contatto con queste persone. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1962-1964, op. cit., A.T.T.

mentre era ancora a Torino. Naturalmente, il suo pellegrinaggio di tre giorni non si limita solo ai luoghi joyciani, ma include anche delle serate al pub, dove incontra una violoncellista della Radio irlandese che lo introduce alle Fughe di Bach suonate da Pablo Casals.¹⁷ Al ritorno da Dublino a Parigi, avendo risparmiato una piccola somma, Trini effettua il "battesimo dell'aria", volando con Air Lingus. Durante l'atterraggio all'aeroporto di Orly nota la campagna di "IKB" e vede "un tappeto di lavanda e fiori che si mescolano nella tensione della discesa nel *bleu* di Klein". Non c'è modo migliore per terminare il suo viaggio: Trini pensa che anche Yves Klein abbia ricevuto la sua stessa illuminazione dall'aereo, durante il suo viaggio in Giappone nei primi anni Cinquanta.

2.3. Trini e Pistoletto alla galleria Sonnabend: l'esordio come critico d'arte

Per Tommaso Trini, la passione e l'attenzione per l'arte visiva continuano a crescere durante il soggiorno parigino. Trini non nutre grandi interessi per i maestri della pittura figurativa in auge in quegli anni in Francia, né tanto meno per quelli dell'arte informale o del Nuovo Realismo rappresentato da Pierre Restany¹⁸ e da sua moglie Jeanine Goldschmidt che

17. Trini acquista successivamente i dischi di Casals per il ricordo di quel viaggio. A.T.T.

18. Il primo incontro tra Trini e Restany non avviene a Parigi, bensì a Milano nel 1966, quando Trini inizia la sua collaborazione con "Domus".

gestisce la Galerie J. Trini visita in primo luogo le esposizioni degli stranieri, tra cui la mostra di Yayoi Kusama, la celebre artista, scrittrice e performer giapponese.

In coincidenza con l'arrivo di Trini arriva a Parigi nell'ottobre 1962, Ileana e Michael Sonnabend, appena arrivati, aprono la propria galleria.¹⁹ Il 18 novembre 1962 la Galerie Sonnabend apre i battenti su Quais des Grands-Augustins 37. Ileana Sonnabend, ex moglie di Leo Castelli, ora sposata con il secondo marito Michael Sonnabend, voleva creare un ponte in Europa per divulgare e far conoscere gli artisti Pop americani: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Claes Oldenburg, George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jim Dine e altri ancora. Prima di aprire la galleria a Parigi, Ileana consulta Leo Castelli e René Drouin,²⁰ ricevendo da loro pieno appoggio morale anche aiuti concreti. Grazie a Drouin, Ileana e Michael rilevano la Galerie Marcelle Dupuis, che ha realizzato solo due mostre senza successo, trasformandola in una delle gallerie più interessanti

19. Nella primavera del 1962, i coniugi Sonnabend si recano dapprima a Roma, in cerca di una galleria a cui appoggiarsi, non avendo ancora in mente il progetto di aprire un proprio spazio. Ma a causa di una serie di incomprensioni nate con Plinio De Martiis, il gallerista di La Tartaruga, il progetto di una possibile collaborazione non si concretizza. Infine, Ileana decide di aprire una sua galleria a Parigi, incoraggiata da Annette Michelson. Cfr. Manuela Gandini, *Ileana Sonnabend "The Queen of Art"*, Castelvechi, Roma, 2008, p. 148.

20. Leo Castelli e René Drouin avevano fondato insieme una galleria a Parigi nel 1939, e dopo la partenza di Castelli per New York, Drouin ha gestito e tenuto la galleria fino al 1962.

sulla Pop Art americana.²¹

I coniugi Sonnabend investono molto in pubblicità, riempiendo gli spazi pubblicitari coi nomi dei loro artisti, Jasper Johns e Bob Rauschenberg in testa. I Sonnabend puntano a trasmettere nuove energie dall'America in un'Europa immobile, rivoluzionando il sistema dell'arte Europeo dalla promozione fino alla diffusione. Prima del loro arrivo, "il circuito dell'arte era molto ristretto per pochi, i canali di circolazione delle informazioni erano minimi e gli investimenti erano mirati a risultati certi e immediati."²²

Tra la fine del 1962 e l'inizio del 1963, Trini cerca e vuole conoscere le opere originali dell'arte di New York. Durante una delle sue passeggiate nel quartiere latino, scopre la galleria Sonnabend nata da poco. Presentandosi con il suo

21. La galleria di Leo Castelli a New York è il punto di riferimento per la galleria Sonnabend di Parigi. Nonostante il divorzio e il matrimonio con altri compagni da ambedue parti, Leo e Ileana mantengono un buon rapporto di collaborazione, fungendo da ponte tra l'America e l'Europa per la diffusione dell'arte contemporanea. Ileana presenta gli artisti americani in Europa e raccomanda gli artisti scoperti in Europa a Castelli. Loro due sono una coppia vincente che lavora in sinergia costituendo una "vera novità del modo di intendere e praticare il mercato". Cfr. Manuela Gandini. op. cit., p. 156.

22. Cfr. Manuela Gandini, op. cit. pp. 155-156. *Con loro l'arte diventa spettacolo, amplifica il suo impatto, segue sistemi promozionali più simili a quelli del cinema e dell'industria che a quelli tipici dei circuiti artistici. Le opere stesse a ben pensarci, si adattano perfettamente a un sistema di informazione di massa. Conoscono artisti, scrittori e intellettuali del posto e frequentano Jean-Jacques Lebel, Michel Ragon, Otto Han, Alain Jouffroy.*

doppio cognome Trini Castelli, il giovane fa conoscenza con Ileana Sonnabend, che lo accoglie calorosamente, confidandogli di essere stata sposata con Leo Castelli per molti anni.²³ Il fatto di avere in comune il cognome con il gallerista newyorkese crea simpatia tra i due e favorisce l'introduzione di Trini nel circuito riservato della galleria Sonnabend; il giovane diventa un frequentatore amichevole della coppia formata da Ileana e Michael, talvolta cenando e guardando film in loro compagnia.²⁴

Oltre a frequentare la galleria Sonnabend, Trini stringe amicizia anche con i coniugi Christo e viene invitato al loro piccolo studio sull'Ile St. Louis per una festa tra le "poubelles di Arman". È lecito dedurre che tutte queste frequentazioni dell'ambiente più d'avanguardia di Parigi e dei circuiti d'arte dove s'incontrano gli artisti serviranno ad allenare e ad acuire il "buon occhio" di Tommaso Trini per la maggiore comprensione dell'arte visiva. A parere di chi scrive questi incontri e frequentazioni sono di primaria importanza, perché costituiranno, per Trini, un supporto di base e un prezioso bagaglio artistico per la futura veste di critico d'arte.

Trini, da quando ha lasciato Torino nel giugno 1962, a parte qualche scambio epistolare con la propria famiglia e due brevi visite, ha rari contatti con l'Italia e con i suoi amici. Una volta, la poetessa Piera Oppezzo e un suo amico vanno a

23. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1962-1964, op. cit., A.T.T.

24. Ibidem. In un'occasione gli capita persino di accompagnare Ileana in macchina come aiuto pilota durante il suo viaggio.

trovarlo, mentre si dirigono verso il nord della Francia.²⁵

Per quanto riguarda Pistoletto, Trini riceve ogni tanto notizie sui recenti lavori e mostre grazie a suo fratello minore Clino, che frequenta l'artista. Nel 1962, il giovane diciottenne Clino Trini Castelli, progettista al Centro Stile Fiat, acquista il disegno n. 5 di Pistoletto da Enzo Sperone che lavorava allora presso la galleria Galatea, pagando la cifra equivalente ad un mese del suo stipendio (40.000 lire).²⁶

Nel maggio 1963, Clino incontra Pistoletto durante la mostra *Disegni e parole* presso la galleria Il Punto, e da quel momento si susseguono le sue frequentazioni amichevoli allo studio dell'artista.

Clino apprezza talmente tanto i primi esemplari dei quadri specchianti,²⁷ che commissiona il proprio ritratto. Nata su

25. Trini si unisce alla coppia nel viaggio a Mont-Saint-Michel in Bretagne. Fonte diretta dalla conversazione con Trini, 5 maggio 2016.

26. Michelangelo Pistoletto, *disegno 5*, matita su carta (65.5 x 47.5 cm). Fonte diretta dalla conversazione con Clino Castelli, Milano, maggio 2016. Egli firma normalmente come Clino Castelli, mentre suo fratello come Tommaso Trini.

27. I primi esemplari sono datati tra il '61 e il '62, gli anni in cui Trini si trova ancora a Torino (almeno fino al maggio '62). È curioso il fatto che, in questa fase di sperimentazione di Pistoletto, Trini non appaia mai come soggetto, pur essendo amico sia dell'artista che di Piera Oppezzo e Renato Rinaldi, che si vedono sovente nei quadri specchianti. Trini non ricorda con precisione il motivo per cui non partecipi alle riprese fotografiche. Invece, suo fratello Clino appare in diverse opere di Pistoletto.

ordinazione, l'opera *Ritratto di Clino*²⁸ si colloca come uno dei primi specchi riflettenti, per i quali l'artista applica immagini fotografiche ricalcate, e poi dipinta su carta velina con l'ingrandimento a dimensione reale sulla lastra di acciaio inox lucidato a specchio.

Nell'autunno 1963, Pistoletto cerca di contattare Trini attraverso Clino per annunciargli il suo arrivo a Parigi, in occasione della mostra collettiva *Dessin Pop*, organizzata presso la Galerie Sonnabend per il mese di novembre. L'artista partecipa come l'unico artista europeo insieme agli artisti americani Lee Bontecou, Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldeburg, Robert Rauschenberg, George Segal e Andy Warhol.²⁹

28. Pistoletto fa riprendere Clino Castelli in uno studio fotografico, con una posa che somiglia al giovane nel *Ritratto di gentiluomo* di Jacopino del Conte. Cfr. Carlos Basualdo, *Michelangelo Pistoletto: Da uno a molti, 1956-1974*, in omonimo catalogo, pp. 32-33.

Sul retro del ritratto (75.5 x 50.5 cm) riporta la firma dell'artista con la dedica: *Pistoletto, all'amico Clino con viva simpatia 1963*. Clino Castelli ricorda di aver pagato circa 300,000 lire per il suo ritratto. Informazioni ricavate dalla conversazione con Clino Trini Castelli, Milano, maggio 2016. L'opera è stata venduta all'asta milanese Christie's per 782,400 euro (29 aprile 2015).

Clino Castelli si posa per diversi quadri specchianti, tra cui con la madre di Pistoletto in *Due persone in coda* (220 x 120 cm), 1964.

29. Nell'aprile 1963, Ileana e Michael Sonnabend acquistano l'intera produzione della mostra tenutasi alla Galleria Galatea, rilevando da Mario Tazzoli il contratto esclusivo di Pistoletto. Cfr. Luigia Lonardelli, *Contesto italiano, 1956-1974*, in *Michelangelo Pistoletto, da uno a molti*, op. cit., p. 372.



Sinistra: Michelangelo Pistoletto, *Ritratto di Clino*, 1963
Destra: Fotografia originale di *Ritratto di Clino Castelli*
Scansione dal catalogo *Michelangelo Pistoletto, Da uno a molti*
1965-1974, p. 33.

I due vecchi amici si rivedono a Parigi dopo un anno mezzo, e in quell'occasione Trini annota le lunghe conversazioni e discussioni d'arte che ha avuto con Pistoletto:

*"Ricordo una serie di dialoghi nottambuli mentre guidavo MP - Michelangelo Pistoletto - nelle notti parigine, specie al mercato centrale delle Halles dove si trafficava in merci e si mangiava fino all'alba. L'artista più discusso era Lichtestein con i suoi cartoons e dots, piaceva molto a MP, mentre Warhol ci era sconosciuto. Il mio eroe era Rauschenberg nella versione di Ileana, alla sua prima mostra a Parigi era arrivato senza bagagli, solo con una retina con spazzolino, dentifricio e mutande..."*³⁰

30. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1963-1964, op. cit., A.T.T.

Durante queste conversazioni notturne, Trini e Pistoletto discutono anche sui quadri specchianti dell'artista, ispirandosi reciprocamente: il primo ha un approccio più critico e fenomenologico, e il secondo più artistico e creativo. A sentire alcune argomentazioni acute di Trini, l'artista gli chiede di preparare un testo di presentazione da inserire nel catalogo della sua prossima mostra personale prevista in marzo del 1964, insieme agli scritti di Michael Sonnabend e di Allain Jouffroy. Trini è ben felice di accettare la richiesta dell'amico a contribuire al catalogo, insieme a Sonnabend e Jouffroy. Egli prepara un testo assai lungo, che però è costretto a ridurre su invito di Michael Sonnabend che gli fa notare il poco spazio a disposizione.

Trini divide allora il testo in due parti: la prima, quella che verrà inserita nel catalogo della mostra, senza attribuzione di un titolo e la seconda, quella che rimarrà come una bozza che il critico sviluppa nel tempo, con il titolo *La Realtà circolare di Pistoletto*.³¹ Il testo pubblicato sul catalogo è scritto in francese, mentre quello inedito è redatto in italiano, sua lingua. È importante notare che questi due testi sono stati concepiti in una unica stesura sviluppata parallelamente, come Trini stesso afferma in una recente lettera di precisazione indirizzata alla presente tesista:

31. Questo testo era rimasto inedito per più di cinquant'anni, e solo ora è inserito come il primo saggio dell'antologia pubblicata di recente: Tommaso Trini, *La realtà circolare di Pistoletto*, in *Mezzo secolo di arte intera, Scritti 1964-2014*, a cura di Luca Cerizza, Johan & Levi, Monza, 2016, pp. 31-33.

Il primo testo scritto su Michelangelo è pubblicato, senza titolo, nel catalogo di Sonnabend a Parigi (mostra dal 4 marzo 1964); mentre il dattiloscritto de "La realtà circolare di Pistoletto" (datato Londra 20 marzo 1964) resterà inedito (sconosciuto all'artista stesso) fino alla primavera 2016. In pratica, tuttavia, i due testi si formarono dapprima in una sola unica stesura, in fieri, che Michael Sonnabend m'inivò a ridurre. Suddivisi la mia voglia di narrare in due parti egualmente dialoganti. La prima, tra me e quei quadri specchianti che non avevo potuto vedere alla loro prima apparizione a Torino (nella primavera 1963 alla Galatea). La seconda parte narrava il dialogo tra l'artista e la sua opera, tra il fuori e il dentro del visibile. Entrambe le parti avrebbero insegretito un rovesciamento terminale".³²

Il marzo 1964 è un momento cruciale, la data a cui si possa far risalire ufficialmente il suo esordio come critico d'arte. Si tratta di un primo punto di svolta per la futura carriera di Trini come critico d'arte.

Confrontando i tre testi di Jouffroy, Sonnabend e Trini, si può constatare che ognuno, a modo proprio, è in cerca di decifrare i quadri specchianti dell'artista. Le superficie riflettenti sulle quali avviene uno sdoppiamento dell'osservatore sembrano essere l'unico punto condiviso da tutti i tre. Il testo di Jouffroy cerca di abordare i quadri specchianti da un punto di vista filosofico, concentrandosi sulla finzione della superficie riflessa, che egli interpreta come "spazio della memoria". Invece, Michael Sonnabend, essendo un esperto della letteratura greca, propone un approccio più

32. Tommaso Trini, *Sui miei scritti*, lettera inedita indirizzata a Inkyung Hwang, 31 agosto 2016.

classico e teatrale, paragonando i personaggi dei quadri specchianti a quelli rappresentati nella "tragedia sacra" di Eschilo. La lettura di Trini su Pistoletto, invece, si concentra sul tema del dialogo e sulla metafora delle simmetrie speculari, concentrate nel passaggio tra "il dentro e il fuori dell'opera, ossia tra l'arte e la vita".³³

Trini adotta uno stile conciso e semplice, che aveva assimilato studiando e traducendo Camus. Egli si rivolge allo spettatore con un certo tono colloquiale. Il suo rivolgersi 'a tu per tu' può essere interpretato come un soliloquio, che sfocia in un pensiero propedeutico, intento a spiegare e a convincere, prima di tutto, se stesso. Il quadro-specchio di Pistoletto è una superficie che ha rinunciato alla sua bidimensionalità e alla questione dello "sfondo e figura" della pittura tradizionale. Lo sfondo del quadro specchiante è in continua mutazione, perché rispecchia esattamente i movimenti di spettatore e le nuove situazioni e ambientazioni in cui si colloca. Il suo spazio rimane perennemente dinamico e mobile.

Dal momento in cui l'osservatore entra in quel territorio anonimo, la superficie acquisisce tridimensionalità grazie all'introduzione delle presenze sdoppiate dello spettatore - al di fuori del quadro come presenza reale e al suo interno come presenza virtuale. Per Tommaso Trini, questa presenza aggiuntiva va spiegata, e lo sdoppiamento che ci lascia perplessi può essere ricondotto a un effetto di unità solo attraverso il dialogo che si instaura tra le due componenti e

33. Ibidem.

che risulta, in definitiva, necessario alla compiutezza del quadro:

Des tableaux que tout d'abord on ne voit pas, c'est ainsi que Pistoletto nous prend, en nous forçant de regarder d'abord nous-mêmes. Cela se passe comme devant un miroir où notre absence devient impossible, comme devant le vide qui réclame notre présence, et l'on reste figé, craignant le mouvement...la voix même. Cette sorte de dédoublement dans lequel nous sommes projetés, (fixé par les personnages que l'artiste introduit dans le flux lumineux entre le projecteur et l'écran) se fait insupportable. Il ne nous reste que le dialogue pour nous constituer en unité.

Ce peintre, qui n'aime pas que l'on bouge trop, que l'on bavarde, nous arrache pourtant à notre renoncement aux signes de la révélation, aux couleurs, aux gestes, etc. Ici il est question de dire ce qu'on est, de se compromettre un tout petit peu, voilà. Chez ce peintre la peinture cesse de s'interroger, elle cède la proie. Il y a de beaux silences...le dialogue est possible.

Pistoletto efface sa médiation d'artiste: il a introduit dans ses tableaux le spectateur et ce qui l'entoure, pour lui proposer sa vision sans lui prêter ses yeux. Il agit par transparence. Ses tableaux, qui reproduisent exactement la portion d'espace, d'objets, de mouvement devant lesquels il sont placés, c'est-à-dire tout ce que nous pouvons voir autour de nous sans lui, comptent pourtant une présence de plus: la nôtre. On l'avait presque oubliée, cette présence qu'il faut expliquer. Eh bien, nous voilà: l'espace est à nous, le temps aussi. Que faire? Se cacher derrière les silhouettes?³⁴

34. Cfr. Tommaso Trini, *Senza Titolo*, in *Pistoletto*, catalogo della mostra, galleria Sonnabend, Paris, 4 marzo 1964.

Questo testo è steso da Trini direttamente in lingua francese. Consultando la traduzione in italiano su un catalogo di Pistoletto, alcuni passi e lo stile non rispecchiano esattamente lo spirito di Trini.³⁵ Ciò ha indotto la presente tesista a trascriverlo con l'intervento dell'autore sul proprio testo francese. Qui si riporta la traduzione in italiano del tutto inedita:

Ecco dei quadri che non vediamo subito, è così che Pistoletto ci trattiene, spingendoci a guardare anzitutto noi stessi. Ciò avviene come davanti a uno specchio in cui la nostra assenza si rende impossibile, come di fronte al vuoto che reclama la nostra presenza – restiamo fissi, temendo il movimento, la voce stessa.

Questo improvviso sdoppiamento in cui siamo proiettati – scandito dai personaggi che l'artista inserisce nel flusso luminoso tra il proiettore e lo schermo – può farsi insopportabile. Ci rimane solo il dialogo per ricostituirci come unità.

Questo pittore, cui non piace che ci si muova troppo e si chiacchieri, ci distoglie tuttavia dalla nostra comoda certezza, nello stesso modo in cui lui rinuncia ai segni della rivelazione, ai colori, ai gesti, ecc. Qui c'è da dire ciò che si è, di comprometersi un po' di più, ecco tutto. In questo pittore, la pittura cessa di interrogarsi, cede la parola. Ci sono dei bei silenzi... il dialogo è possibile. Pistoletto cancella la sua mediazione di artista: ha introdotto nei quadri lo spettatore e ciò che lo circonda, per proporgli la propria visione senza prestargli i suoi occhi. Egli agisce per trasparenza. I suoi quadri, che riproducono esattamente la porzione di spazio, di oggetti e di movimento davanti ai quali sono posti, ossia tutto

35. Si riferisce alla traduzione inserita in *Pistoletto*, catalogo della mostra al Forte di Belvedere, op. cit., pp. 30-31.

*ciò che noi possiamo vedere intorno a noi senza di esso, contano tuttavia una presenza in più: la nostra. L'avevamo quasi dimenticata, questa presenza che bisogna spiegare. Ebbene, eccoci qua: a noi lo spazio e il tempo anche. Che fare? Nasconderci dietro le silhouettes?*³⁶

I personaggi rappresentati sui quadri specchianti sono delle persone comuni, individui nella massa, e non sono riconoscibili. Trini asserisce che il compito di tali quadri, attraverso la loro trasparenza, è far sì che lo spettatore si concentri su se stesso, mentre il tempo si irradia nello spazio. Nel momento in cui lo spettatore volta la schiena a questi quadri e si allontana, egli si inoltra ancora al loro interno, e il tempo rimane congelato nel quadro, conservando la memoria della presenza dello spettatore. A questo punto, lo spazio trasparente del quadro acquisce la quarta dimensione interagendo con il tempo:

Elles sont habillées de l'apaisant anonymat que l'on cherche en masse dans les grands magasins. Les têtes seules sont maquillées en images pas tout à fait reconnaissables mais don't, cependant, nous découvrons un certain souvenir. L'on ne sait plus. Mais l'on a beau reculer, ce faisant le dialogue est déjà entamé; car derrière eux ce sont nos visages à nous qu'il s'agit de retrouver. Mais l'on a beau reculer, ce faisant le dialogue est déjà entamé; car derrière eux ce sont nos visages à nous qu'il s'agit de retrouver. Pistoletto s'arrange pour qu'il soit impossible de nous cacher à

36. Tommaso Trini, *Senza Titolo*, in Pistoletto, catalogo della mostra, galleria Sonnabend, Paris, 4 marzo 1964. (Trascrizione di Inkyung Hwang e Tommaso Trini, Milano, 19 maggio 2016).

nous mêmes. Avant que nous l'apercevions, voyez-vous, ses tableaux ont accompli leur tâche de concentrer sur nous, à travers leur transparence, les rayons que le temps disperse dans l'espace. Et lorsqu'on tourne le dos à ces tableaux, en s'éloignant, c'est aussi dans ces tableaux que l'on s'enfonce. L'oeil qu'autrefois on voulait nous arracher, maintenant est placé derrière nos têtes.

Non seulement le dialogue est possible, mais il est obligatoire. Pistoletto ne vise nul autre but que celui-là, et il y parvient avec un grand dépouillement.³⁷

Queste sono vestite di quel pacifico anonimato che si ricerca in massa nei grandi magazzini. Solo le teste portano il trucco di immagini, non del tutto riconoscibili, ma di cui noi scopriamo comunque un certo ricordo. Non ne sappiamo di più. Ma per quanto ci si ritragga, capiamo che il dialogo è già avviato; poiché dietro ai loro volti ci sono i nostri propri volti, che si tratta di ritrovare. Pistoletto fa in modo che sia impossibile nasconderci a noi stessi. Prima che li percepiamo i suoi quadri, notatelo, i suoi quadri hanno compiuto il loro compito di concentrare su di noi, attraverso la loro trasparenza, i raggi che il tempo disperde nello spazio. E quando voltiamo la schiena a questi quadri, allontanandoci, è ancora in questi quadri che ci inoltriamo. L'occhio che un tempo altri volevano strapparci, adesso è posto dietro le nostre teste.

Non solo il dialogo è possibile, ma è obbligatorio. Pistoletto mira a questo scopo più di ogni altro, e vi perviene in maniera molto spoglia.”³⁸

37. Tommaso Trini, *Senza Titolo*, op. cit.

38. Tommaso Trini Castelli, Parigi, marzo 1964 (Trascrizione di Inkyung Hwang e Tommaso Trini, Milano, 19 maggio 2016.

Dopo la mostra di Pistoletto alla galleria Sonnabend, nello stesso mese di marzo 1964, Trini fa un ritorno a Londra per vedere gli amici della scuola d'inglese. Durante questo viaggio, riprende *La realtà circolare di Pistoletto*, l'altra stesura rimasta fuori dal catalogo.³⁹ Il testo si ispira a *Le Rovine circolari* di Jorge Luis Borges, di cui il critico recupera la riflessione sull'illusione di ciò che è chiamato "realtà". La prima lettura del racconto di Borges in lingua inglese risale al primo soggiorno londinese nel 1962. *La realtà circolare di Pistoletto* riporta la data del 20 marzo 1964, tuttavia viene ultimato il mese successivo, con l'aggiunta dell'esatta traduzione italiana delle citazioni ricavate dalla copia francese del libro di Borges comprata a Parigi:⁴⁰

*Subito dopo ripresi la stesura iniziale, scorciata dei passi pubblicati, e la finalizzai all'incontro con wizard di Borges. Il racconto di J. L. Borges, Le rovine circolari, l'avevo letto nel suo libro delle Finzioni in edizione inglese a Londra, non ricordo quando; forse durante il trimestre estivo '62 al corso del Masterman-Smith Institute nei pressi della Victoria Station. Ricordo che wizard mi era sconosciuto, il vocabolo di viaggio diceva "stregone", ma a me non bastava, ne consultai altri.*⁴¹

Il mago di Borges fa da tramite fra Trini come spettatore "emigrante provvisorio" e l'artista che lo invita nella "circolarità fenomenica" dei suoi specchi riflettenti:

39. Assieme a pochi quaderni, il dattiloscritto su Pistoletto è il solo documento sopravvissuto alle carte di allora. Fonte diretta da T. Trini.

40. Da una conversazione con Tommaso Trini, maggio 2016.

41. Tommaso Trini, *Sui miei scritti*, op. cit.

Quel migrante di Borges fissò un tramite fra me e Michelangelo Pistoletto. Io ero un emigrante provvisorio; l'artista, che per primo si era riflesso nella circolarità fenomenica dei suoi quadri, era un "je suis l'autre" a me caro, rimbaudiano. Tant'è che su tale simmetria di riflessione Pistoletto costruirà poi la mostra Io sono l'altro. Rivedendo i riflessi dei primi autoritratti dipinti da Michelangelo vi ritrovo ancora ora l'eco del sognare, come dall'esterno del suo successivo Metro cubo d'infinito.⁴²

Trini ha assimilato un profondo senso critico riguardo alle opere dell'artista piemontese, e dimostra uno spessore analitico e contemporaneamente dialogante:

Lo spettatore diventa attore. I personaggi di Pistoletto sono venuti verso di noi, sul limite della superficie del quadro, dal fondo della loro informe oscurità. Essi ci obbligano al dialogo. Questo dialogo, Pistoletto lo ha lasciato in bianco; ci ha soltanto costretti nello schema d'una azione, la nostra presenza. Essere presenti, qui, significa agire, anche inconsapevolmente, anche distrattamente. "Eschilo sapeva che è la vita di questi spettatori distratti che si gioca nella sua tragedia sacra" nota Michael Sonnabend, che ha intuito il potere di rappresentazione drammatica sprigionato dall'opera di Pistoletto. In effetti, questa vive di un movimento che è cinematografico, poiché si differenzia nel tempo. Forse è senza importanza stabilire tale integrazione della tecnica cinematografica nella pittura di Pistoletto, se non per rilevarne la fondamentale espressione, il tempo, di cui quest'ultima si è appropriata.⁴³

42. Ibidem.

43. Tommaso Trini, *La realtà circolare*, op. cit., p. 33

Trini analizza i quadri specchianti in chiave cinematografica, la passione che l'accomuna all'artista piemontese. Infatti, nei quadri di Pistoletto, la connessione tra realtà e finzione viene regolata, nella definizione di Trini, dal "tempo cinematografico", in cui i fotogrammi scorrono nel tempo. Qual è il ruolo dello spettatore, una volta immerso in quella realtà-finzione dell'artista? Trini risponde citando Beckett e ancora Borges:

Presenti, attori, per che fare? Per parlare, quasi certamente, per chiacchierare con noi stessi: possiamo raccontarci il passato, se vogliamo, o fare l'inventario di ciò che ci circonda, come i personaggi di Beckett: per interrogare le figure venute sul limite tra finzione e realtà, o per riconoscerci in esse. Il dialogo, abbiamo visto, è libero. Possiamo persino sognare.

Conosco un vecchio che uscì dalla selva oscura in uno spiazzo illuminato e solitario, per creare in sogno un figlio. Dormiva, dormiva sempre più a lungo, sognando dapprima tutto il caso del suo passato, quindi liberandosene, imparando a sognare sempre più chiaramente. Dopo anni di preparazione, un giorno, egli vide suo figlio che si formava in sogno e così, lentamente, lo crebbe, al caldo, al sicuro. Quel vecchio aveva scelto fra le infinite possibilità del sogno, la sua storia.⁴⁴

Se nel primo testo, pubblicato nel catalogo di Pistoletto, prevale il soliloquio del critico, risultando quindi più intimistico, nel secondo testo di *La realtà circolare*, Trini si confronta e dialoga sia con Pistoletto e Michael Sonnabend,

44. Ivi., pp. 33-34.

sia con Beckett che con Borges. Trini riporta una dichiarazione dell'artista durante le loro discussioni notturne nelle *Halles* "Ognuno può trovarci quel che vuole, io per esempio ci vedo una rappresentazione di tempo; per il momento nient'altro è per me così chiaro".⁴⁵ Una rappresentazione nel doppio fondo dei quadri specchianti di Pistoletto, dove persiste un certo spazio in quanto occorre un certo tempo per percorrerlo. Trini lancia, a questo punto, un quesito: una volta percorso, che succede? E risponde riferendosi sempre a Borges:

Seguiamo quel vecchio, nel racconto Le rovine circolari di Jorge Luis Borges. Un giorno, lo spiazzo illuminato e solitario è avvolto dalle fiamme. Per salvare il figlio, che vive soltanto nel suo sogno, il vecchio fugge, cercando di salvare se stesso. Ma con angoscia scopre che le fiamme non lo bruciano, non lo scottano, neppure lo lambiscono; come suo figlio, anch'egli non esiste, ma è la proiezione del sogno di qualcun altro.

*La finzione, nei quadri di Pistoletto, è altrettanto pericolosa. Essi ci spingono a riconoscere la realtà, qualunque cosa ognuno faccia o non faccia. E con la realtà, i suoi limiti. Chi ci assicura su questi limiti? Potremmo scoprire che sono stati spostati oltre le lastre d'acciaio che separano dal fuoco.*⁴⁶

Dopo l'esordio come critico d'arte, Trini si avvicina sempre di più all'arte visiva. Nel febbraio 1965, egli visita lo studio parigino di Anton Zoran Music, pittore e incisore italiano di

45. Ivi., p. 34.

46. Ibidem.

origine slovena divenuto cosmopolita. Trini considera Music un emigrato temporaneo come lui, uno degli ultimi in una capitale dell'arte mondiale che stava cedendo il suo primato a New York. Nel 1950, Music vince il premio per la pittura alla Biennale di Venezia e nell'edizione della Biennale del 1960 il premio Unesco. Nel 1965, l'anno in cui Trini incontra Music, l'artista è considerato come un prestigioso esponente della nuova "Scuola di Parigi" e "le sue pitture carsiche equivalevano a scorci di funghi odorosi su una passerella di nudi nel cellophane".⁴⁷

47. Cfr. Intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 294. Trini conserva ancora note della visita a Zoran Music.

Capitolo III. Attività critica tra Milano, Torino e Roma (1966 - 1969)

3.1. Collaborazione con Domus

La formazione di Tommaso Trini, attraverso vaste letture e viaggi, allo scopo di affermarsi con la scrittura, è giunta al termine. Nel 1966, Trini è ormai ventinovenne e desidera dunque trovare un'adeguata collocazione professionale, e inizia una vita di pendolarismo tra Torino e Parigi. Tra le sue intenzioni prevale in questo periodo l'idea di collaborare più assiduamente con i quotidiani, magari in qualità di inviato speciale nel Medio Oriente. Nel mese di gennaio, Trini si trova appunto a Torino in cerca di sbocchi lavorativi, mentre la Galleria Sperone si sta organizzando per la mostra di Pino Pascali. La personale dell'artista pugliese viene realizzata da Sperone su suggerimento di Pistoletto, che invita l'amico Trini per l'allestimento delle "Armi".¹ Trini ritorna a Parigi dopo l'inaugurazione del 26 gennaio, ma decide di rientrare in Italia definitivamente tra l'aprile e il maggio 1966. Dapprima torna dalla famiglia a Torino, dove riprende la vecchia amicizia interrotta con Pietro Gallina. All'inizio del 1964, Clino Castelli, il fratello minore di Trini si era trasferito a Milano per lavorare presso lo studio di Sottsass senza perdersi i contatti

1. Mentre aiutano Pascali, Pistoletto dice scherzosamente a Trini "visto che non hai niente da fare, scrivi per noi artisti". Di fatto Trini si è occupato proprio di questo per più di cinquant'anni. Su questo, si intende approfondire nel paragrafo successivo.

artistici di Torino. In un certo senso Clino spiana la strada al fratello, di rientro da Parigi, introducendolo sia nel circuito degli amici artisti che collaborano con la galleria Sperone e poi con la galleria Christian Stein sia nell'ambito lavorativo di "Domus". Nella seconda metà del 1966, Trini si trasferisce definitivamente a Milano da Clino, in via Vincenzo Vela.² In questo periodo, Trini riceve due proposte lavorative: la prima da Pistoletto, che gli suggerisce di scrivere seriamente per il gruppo di artisti che espongono alla galleria Sperone di Torino; la seconda, da Lisa Licitra Ponti, che, grazie alla mediazione di Ettore Sottsass, gli propone di fare una recensione per "Domus".³ Per Trini scrivere sull'arte è molto intrigante come si è visto per la mostra di Pistoletto tenutasi alla galleria Sonnabend nel 1964, e fa parte della sua abitudine che ha sempre esercitato tramite la scrittura creativa e il giornalismo. D'altronde, tale impegno, gli può garantire una sicurezza economica, facilitando il suo reinserimento in Italia. Sotto questo profilo, a Clino Castelli va attribuito il merito di avere sempre sostenuto e incoraggiato il fratello nell'avvio e nell'affermazione dell'attività di critico d'arte.⁴

2. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1966, A.T.T.

3. Ibidem.

4. Su Clino Castelli, vedasi in questa tesi, p. 91. Anche per la recente pubblicazione del volume *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, che presenta cinquanta saggi selezionati tra gli scritti pubblicati nel passato, Tommaso Trini deve molto al convincimento di Clino Castelli, nonché a un costante corteggiamento da parte del curatore Luca Cerizza. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 352.

Sollecitato da queste allettanti proposte di lavoro nell'ambito della critica d'arte, Trini inizia a studiare con impegno la situazione dell'arte contemporanea italiana e internazionale, avvalendosi di riviste d'arte come "Art Forum," "Studio International", "Art International" e altre note testate.⁵

Le informazioni e gli approfondimenti da queste riviste vicine all'operato dell'ultime avanguardie aiutano la sensibilità e l'intelletto di Trini ad acquisire velocemente la consapevolezza della complessità e della molteplicità delle situazioni artistiche della seconda metà degli anni Sessanta, sia in Italia che all'estero, fornendogli una base ben solida per il suo inserimento nel circuito giusto dell'arte contemporanea.

Trini è interessato in particolare alla situazione italiana, rappresentata da artisti come Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, Piero Gilardi, Gilberto Zorio a Torino, Lucio Fontana, Luciano Fabro e Gianni Colombo a Milano.

Trini avvia la sua attività critica d'arte a partire dalla fine del 1966, in un modo professionale e continuativo. I suoi precedenti scritti sul cinema di Antonioni, su Pistoletto e su Pietro Gallina possono essere considerati come interventi isolati. L'esordio di Trini avviene su "Domus" nel settembre 1966, con un articolo dedicato all'arte programmata, cinetica e visuale dal titolo *Chi ha paura dell'Op Art?* Questo articolo di prova ha suscitato grande interesse in redazione, e con l'articolo che segue, *Arte popolare come arte moderna?*

5. Vedasi L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 330.

Discussioni a Verucchio,⁶ il nome di Tommaso Trini si afferma come critico d'arte. Trini apre l'articolo illustrando le storiche esposizioni internazionali che riguardano l'op art: la *Nouvelle Tendence* a Zagabria nel 1961,⁷ quella di Parigi nel 1963, le *Biennali di Zagabria* del 1963 e del 1965, *The Responsive Eye* a New York nel 1965 e la mostra itinerante del 1964 in Italia. Subito dopo, Trini recensisce le due mostre collettive tenutesi a Milano presso la galleria Milano e la galleria del Naviglio con "operatori italiani impegnati nelle ricerche ottico-percettive, programmate, cinetiche, oggettuali, cibernetiche o semplicemente estetiche."⁸

L'Op Art coinvolge la presenza "fisica e psichica" dello spettatore, che può sperimentare inaspettate sensazioni visive tramite un semplice colpo d'occhio. Trini chiama queste opere "bit misteriosi" di informazioni che attraversano velocemente la retina, come nel caso della *V struttura di fase* di Giovanni Pizzo. Lo spettatore non dev'essere intimorito dallo "shock" retinico provocato dalle ricerche visive, anzi tale "shock" può rivelarsi una "terapia" contro la violenza, come lascia trapelare il titolo dell'articolo.

Settembre 1966 segna dunque un punto di svolta per Trini che assume definitivamente la veste di critico d'arte, e inizia

6. Vedasi in questa tesi, pp. 139-146.

7. Cfr. Giovanni Rubino, *Nove tendencije e modernismo jugoslavo: l'"impellenza operativa" negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969*, in *Ricerche di S/Confine*, Dossier 2, 2013, www.ricerchedisconfine.info.

8. Cfr. Tommaso Trini, *Chi ha paura dell'op art?* in "Domus" n. 442, settembre 1966.

una lunga collaborazione con la rivista milanese che si concluderà nel 1981.⁹

All'interno di "Domus", Trini si occupa delle nuove forme d'arte e redige delle recensioni¹⁰ sulle mostre a Milano, Torino, Genova, Roma, Bologna e Napoli *in primis*, nonché sulle mostre che si tengono all'estero e delle recensioni sulle ultime pubblicazioni di libri. Scrivere recensioni comporta viaggi nei luoghi principali di eventi, mostre, convegni internazionali.

Trini ha conosciuto e ha collaborato con Pascali, Boetti, Gilardi e Merz, prima che, alla fine del 1967 siano raggruppati da Germano Celant sotto la denominazione di Arte Povera. Sulle pagine d'arte di "Domus", Trini promuove gli artisti "pre-poveristi" e, nel gennaio 1967, pubblica la recensione dal titolo *Boetti o la ricostruzione non ricostruita* sulla prima personale di Alighiero Boetti, inauguratasi alla Galleria Christian Stein, il 19 gennaio. Per Trini, i primi lavori "indipendenti" come *Scala, Sedia, Catasta, Mazzo, Rotolo, I pannelli scritti, Ping Pong, La Lampada annuale*, ecc., sono opere che offrono una lettura molteplice:

9. L'intensa attività per "Domus" si svolge nell'arco di tempo che va dal 1966 al 1972, anno in cui Trini comincia a collaborare con il "Corriere della Sera" e si impegna a dirigere la sua rivista "Data". Per i suoi contributi più importanti su "Domus" tra il 1966 e 1973, si rimanda alla consultazione della *Bibliografia di Tommaso Trini* negli *Apparati*, in questa tesi, pp. 369-380.

10. Vedasi L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 296.

*Le indicazioni che offre sono molteplici. Non propone variazioni su un tema formale: i lavori esposti non sono altro che singole realizzazioni quasi sempre indipendenti fra loro. Invece di postulare una ricerca in sé, assunta a problema generale, si articola in prodotti finiti e, nella loro pluralità, divergenti. Non è inoltre un'opera che limita la sua indagine ad un solo campo di valori: cromatici e plastici e costruttivi, ma si fonda sulla loro piena concomitanza. Ciò è sufficiente a costringerci, per passare tra i vari campi, in un aggiustamento ottico continuo delle nostre percezioni. Invece di procurarci reazioni omocentriche, a partire cioè dallo stesso centro, quest'opera ci obbliga a decentrare le nostre reazioni da un lavoro ad un altro. L'operazione di Boetti consiste in un'elaborazione orizzontale piuttosto che verticale della sua visione. Questa non si sviluppa in serie da un risultato ad un altro ma in parallelo: per interpretarla, occorre anzitutto imparare a maneggiare i singoli lavori, visivamente, nelle loro informazioni.*¹¹

Trini analizza puntualmente ogni opera. L'artista rappresenta la visione della struttura tramite i moduli costruttivi, impiegandoli nei lavori come *Mazzo*, *Rotolo*, *Catasta*, che fornisce "didatticamente" il linguaggio della comunicazione: "didattica è la loro presenza in uno spazio che non condizionano, perché intenti a dare un'immagine di sé, non a trasformarla".¹² Per l'artista si tratta di una sperimentazione anche attraverso materiali industriali come eternit. Mentre, la manipolazione degli oggetti come la *Scala* e la *Sedia* mette in rilievo una funzione neutralizzata, che mette in crisi il

11. Tommaso Trini, *Boetti o la ricostruzione non ricostruita*, in "Domus", n. 446, gennaio 1967, p. 33.

12. Ibidem.

nostro rapporto con essi. Tuttavia proprio grazie a questo processo manipolato, la comunicazione avviene in una dimensione estetica:

*La Scala e la Sedia, copie manufatte di prodotti in serie, appaiono bloccate nella loro funzione, non sono utilizzabili per salire o sedere. L'oggetto in situazione è estraniato con un intervento esterno. È un gesto che ha lo scopo, mettendo in rilievo una funzione che poi neutralizza, di mettere in crisi il nostro rapporto con l'oggetto. Manipolata, la naturale comunicazione è interrotta e viene ripresa ad un livello più cosciente, quello della fruizione estetica.*¹³

Per Trini ogni lavoro di Boetti rappresenta in un calcolo delle probabilità espressive, con un "risultato definito nell'ambito dell'infinito combinatorio". In questa chiave, sia i *Pannelli scritti* che l'installazione del *Ping Pong* rimandano ad una realtà esterna all'opera:

*Le parole sono statiche come il loro significato. E il movimento luminoso, con l'alternanza monotona e regolare dei due momenti "ping" e "pong", non fa che riprodurre con un unico meccanismo un'immagine duplice che sviluppa l'ipnotismo presente in ogni rapporto narcistico, tra ciò che noi sappiamo del gioco e l'immagine che ce ne viene data. Il movimento luminoso inoltre ci rimanda a suoni che in realtà non sentiamo.*¹⁴

13. Ibidem.

14. Ibidem.

Infine, *Lampada annuale* è un meccanismo che rimane in un'attesa del risultato. Si tratta di un congegno programmato a produrre uno scatto luminoso in un momento imprecisato, una volta all'anno, per pochi secondi. Per Trini, l'opera si contrae tanto "nel tempo, nell'unicità dell'attimo" quanto nello spazio. La sua visione si cela con una sola "promessa d'una visione".

Oltre le esposizioni che si tengono di norma presso le gallerie, Trini frequenta i luoghi dove nascono le opere, cioè gli studi degli artisti. Così visita più volte lo studio-casa dei coniugi Merz, rimanendo affascinato dai "rotoli" di lamine di alluminio, a cui dedica un articolo dal titolo *Marisa Merz*, su "Domus" n. 454, nel Settembre 1967. Le sculture spiraliformi in alluminio sono "luccicanti e opache, turgide e schiacciate", e pendono dal soffitto "mobili e irregolari" o sono aggregate per terra in un "ordine effimero". Per il critico si assiste alla "proiezione di una visione che si organizza in oggetto", e cerca di definire questi elementi tubolari, estranei ad ogni schema e struttura, come "volumi comprimibili, modificabili e adattabili" in controtendenza al rigore del minimalismo:¹⁵

Ci troviamo, è chiaro, agli antipodi delle attuali ricerche geometrico-strutturali, pur restando nella oggettualità più impersonale. Tra l'astrazione oggettuale calcolato, che produce forme geometriche, e l'astrazione automatica, che produce forme organiche, sembra possibile ricercare forme che non siano né geometriche né organiche. In questo senso, quello di Marisa Merz

15. Tommaso Trini, *Marisa Merz*, in "Domus", n. 454, settembre 1967.

*è un tentativo anticipatore. Nel nuovo spazio da lei occupato, avvertiamo un senso di pulsazione e di autoformazione: ripetizione, progressione e libero assestamento delle forme.*¹⁶

La collaborazione di Trini con "Domus" è regolare e continuativa, ma sotto forma di *freelance*, come il collega Pierre Restany. Trini incontra il critico francese per la prima volta nella redazione della rivista milanese nel 1966. Restany, critico militante e promotore del suo "Nuovo Realismo", lavora per "Domus" già dal 1963, per la sezione dell'arte e scrive normalmente in lingua francese, anche se parla bene italiano. Restany combatte le sue battaglie tra Parigi, Milano e New York, e grazie al suo intuito, porta la sua visione di viaggiatore nel mondo di "Domus", proponendo la novità dell'architettura "povera e araba" dei giovani talenti israeliani e alcuni *reportage* da zone allora quasi impenetrabili, come la Cina e il Rio delle Amazzoni.¹⁷

Tra Tommaso Trini e Pierre Restany non regna una grande intesa, data la diversa personalità dei due. Trini apprezza la "scrittura energica" di Restany e legge con interesse i suoi *reportages*, ma non appoggia né le sue ideologie né le sue scelte su alcuni artisti.¹⁸ Ciò non gli impedisce di entrare in contatto con alcuni artisti del Nuovo Realismo promossi da Restany o di scrivere su di loro. Così continua a coltivare l'amicizia con Christo, che ha già conosciuto a Parigi, e si

16. Ibidem.

17. Cfr. Luca Lo Pinto, *Le affinità elettive: Lisa Ponti*, in "Doppiozero", 18 settembre 2012.

18. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 304.

occupa di Spoerri e di Tinguely. Nel 1974, il critico cura il catalogo di Mimmo Rotella, che costituisce la prima e principale antologia dei décollages dell'artista, con una prefazione di Pierre Restany.¹⁹

Trini viene apprezzato per la sua qualità di scrittore, ma il suo perfezionismo nella stesura del testo comporta spesso ritardi nelle consegne, creando disagi alla redazione. Si riporta a riguardo il giudizio di Lisa Ponti espresso in un'intervista concessa a Luca Lo Pinto:

Per anni la rubrica sulle mostre era curata da Trini. Informatissimo, con molto garbo, molto bravo. Scriveva bene e sapeva che i suoi testi erano letti da persone di diversa provenienza. Non era autoreferenziale. Era sempre in ritardo pazzesco sulle consegne, forse per un desiderio di perfezione. Anche la rivista Data è stata importante, che era conservata in pegno nel capannone di Agnetti.”²⁰

Se l'incontro di Trini con Restany non produce alcuna collaborazione significativa, invece quello con Franco Toselli è molto proficuo per ambedue le parti. Il loro incontro avviene sempre nell'ambito della redazione di "Domus". Nel 1966, Toselli torna a Milano da Parigi dove ha avuto una breve esperienza collaborativa con una galleria d'arte. Il suo intento è di proseguire su quella strada, e comincia a frequentare il mondo di "Domus". Nel dicembre 1967, Toselli apre la galleria De Nieubourg in via Borgonuovo 9, inaugurandola con *Idearii*

19. Cfr. Tommaso Trini, *Rotella*, Prearo editore, Monza, 1974.

20. Luca Lo Pinto, *Lisa Ponti*, in "Domus", 23 marzo 2012.

di Gio Ponti che mostra i suoi oggetti e progetti nel segno della costellazione delle idee. Trini pubblica la recensione sulla mostra dal titolo *Una galleria per l'uomo dalle idee*, su "Domus" nel febbraio dell'anno seguente:

*In un momento in cui l'arte recupera il comportamento umano, l'esposizione in vetrina non basta più. Né la presentazione asettica e impersonale del mero prodotto, del finito, della qualità della pratica di un'idea alla volta (se non capiscono). Come Gio Ponti, molti giovani artisti propongono loro ideario e offrono immagine oggettiva del loro rapporto individuale con mondo. Nella metropoli, Kaprow espone decine di cubi di ghiaccio in altrettante avenues. Dopo l'happening ecologico non c'è più posto per l'uomo che fa continuamente l'inventario della sua piccola vita. Il Molloy di Beckett è morto con l'ultimo informale.*²¹

Come si nota in questo scritto, Trini paragona la tendenza dell'arte contemporanea alla morte di un personaggio beckettiano, che esige una comunicazione compartecipativa tra l'artista e il pubblico. L'arte non è più da guardare e ammirare, ma da condividere e da vivere:

Adesso l'arte tende ad un sistema di partecipazione; e le mostre, nei casi avanzati e più sensibili di Milano, Roma, Torino, sono eventi in cui l'uomo delle idee implica la sua presenza insieme con quella (disquilibrata) dei visitatori. Inoltre, l'evento richiede ogni volta nuovi strumenti a disposizione – l'artista ha bisogno di materiali e di tecnici per idee che non sono ancora o non

21. Tommaso Trini, *Una galleria per l'uomo dalle idee*, in "Domus", n. 459, febbraio 1968.

*intendono essere mercificabili. È la questua presso le industrie.*²²

La galleria De Nieubourg (che poi cambierà il nome in Galleria Toselli a partire dal 1969) diventa una delle gallerie più significative per le ricerche sperimentali e per le ultime avanguardie a Milano, come si nota nell'introduzione di Trini:

*Il programma della galleria De Nieubourg ha proprio questo di nuovo: invece di offrire una sosta più o meno annuale al treno merci della evoluzione artistica, promuove i progetti quando nascono e dove sono, nel design, nell'architettura, nella grafica e nelle arti plastico-visive, e cioè nell'ambito di quella che Restany chiama "un'estetica generalizzata". De Nieubourg intende procurare un'industria ad ogni idea (il pericolo sta naturalmente nella scelta dell'idea). Le mostre saranno abbinata a manifestazioni varie: ci saranno mostre nelle mostre, come la collettiva di scultura inserita nell'esposizione di Ponti per presentare il nuovo libro di Udo Kultermann.*²³

Toselli dichiara in diverse interviste sugli anni Sessanta e Settanta il suo apprezzamento verso Trini, tanto per la qualità di scrittura quanto per la ideazione dei nuovi progetti. Inoltre, afferma di aver organizzato una serie di mostre dedicate a Boetti (*Installazione di Sassi*,²⁴ 1968; *Shaman Showman*, 1968), Paolini (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1969), Luciano Fabro (*Italia rovesciata*, 1969) e tante altre ancora, grazie a

22. Ibidem.

23. Ibidem.

24. Tommaso Trini, *Le pietre di Boetti*, in "Domus", n. 464, luglio 1968.
Trini è curatore della mostra.

Trini che gli ha introdotto il mondo dell'arte povera.²⁵

Nel 1969, quando Toselli rischia di chiudere la galleria, Trini inventa, in collaborazione con il gallerista, un "Art Terminal" (libera associazione di intervento, non stabile gruppo segnato da una stessa estetica) per preservarla, curando una mostra-performance *Area condizionata*.²⁶ L'idea di Trini è formare un gruppo di persone di provenienza mista - artisti, architetti, poeti, musicisti, critici - nel tentativo di creare un lavoro collettivo. *Area condizionata* si tratta di una performance ininterrotta di 109 ore, dalle nove di sera del 24 alle 10 di mattina del 29 aprile 1969: si radunano nel sotterraneo della galleria De Nieuborug Thereza Bento, Carlo Bonfà, Vincenzo Dazzi, Antonio Dias, Paolo Lomazzi, Armando Marrocco, Livio Marzot, Gianni Emilio Simonetti, Henry Martin, rinchiusi volontariamente dentro la galleria senza uscire per cinque giorni. Trini non si limita solo a curare la performance, ma partecipa attivamente alla performance. Il progetto si realizza in minima parte, fermandosi a fare "battaglie di cuscini".²⁷

25. Cfr. Giancarlo Politi, *Addio Anni Settanta? Due protagonisti: Franco Toselli e Giorgio Colombo*, in "Flash Art Italia", n. 305, ottobre 2012; Luca Lo Pinto, *Franco Toselli gallerista re*, in "Doppiozero", 17 dicembre 2012; Ada Masoero, *Franco Toselli*, in "Giornale dell'arte", n. 331, maggio 2013; Francesco Sala, *Franco Toselli gallerista*, in "Artribune", n. 18, maggio 2014.

26. Tommaso Trini, *Mostre - Area condizionata*, in "Domus", n. 474, maggio 1969, p. 43.

Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 316-317.

27. Cfr. Giancarlo Politi, *Addio Anni Settanta? Due protagonisti: Franco Toselli e Giorgio Colombo*, op. cit.

Nel settembre 1969, sempre in segno di solidarietà, Trini, Toselli e il gruppo dell'Art Terminal partecipano alla manifestazione *Campo Urbano* di Como a cura di Luciano Caramel.²⁸ Il loro intervento consiste nell'atto di indicare il vecchio cancello rovinato di una scuola come opera da cambiare, devolvendo un piccolo finanziamento riservato per la loro partecipazione dal Comune di Como.²⁹

Tommaso Trini ricorda oggi che l'ambiente di "Domus" era cordiale e tra i colleghi di lavoro c'era rispetto. La vice presidente Lisa Ponti, il direttore Casati e la caporedattrice Marinanne Lorenz sono sempre entusiasti e aperti nei riguardi di Trini e delle sue proposte di riferire gli eventi più avanzati del contemporaneo in Italia e all'estero. Essi lo lasciano lavorare e scrivere in piena autonomia e libertà.

Mentre lavora a "Domus", Trini avvia una collaborazione anche con altre testate fondamentali, come "Flash Art", "Bit", "Arte Illustrata", "Marcatré", "cartabianca", "D'Ars Agency", "Senza Margine", "Metro", "Nac", "Qui Arte Contemporanea", "Opus International", "Art International", "Studio International" e tante altre ancora. Le collaborazioni con queste riviste sono

28. Cfr. Alessandra Acocella, *Arte, città, paesaggio. Mostre collettive nello spazio pubblico in Italia 1967-1970*, tesi di dottorato, Università degli studi Roma Tre, Scuola dottorale "Culture e trasformazioni della città e del territorio", Dottorato di ricerca in Storia e conservazioni dell'oggetto d'arte e d'architettura, XXVII ciclo, 6 luglio 2015.

29. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 295.

prove di una militanza di Trini sul fronte delle avanguardie e l'inserimento in un network ben preciso. Egli diventa uno dei critici più rappresentativi della giovane critica che partecipa attivamente alla vita e alle attività degli artisti come co-protagonista.

Se Torino prepara un terreno fertile per la nascente Arte Povera intorno alle gallerie Sperone e Christian Stein, a Roma, La Tartaruga di Plinio De Martiis e L'Attico di Fabio Sargentini, a Genova, la Galleria La Bertesca di Francesco Masnata, a Bologna, Galleria De Foscherari, a Napoli, Marcello e Lia Rumma, tutti operano attivamente nella militanza artistica. A Milano, oltre la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, si annoverano la Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti, la Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, lo Studio Marconi, lo Studio Arturo Schwarz e la Galleria di Franco Toselli.



**109 ORE DI SPEDIZIONE A CURA DI
THEREZA BENTO CARLO BONFA'
VINCENZO DAZZI ANTONIO DIAS PAOLO LOMAZZI
ARMANDO MARROCCO LIVIO MARZOT
GIANNI EMILIO SIMONETTI TOMMASO TRINI**

DALLE ORE 9 P.M. DI GIOVEDÌ 24
ALLE ORE 10 A.M. DI MARTEDÌ 29 APRILE 1969

AREA CONDIZIONATA

ART TERMINAL
VIA BORGOMIOVO 9 MILANO TEL. 004086

IL LOCALE SARA' RIAPERTO AL PUBBLICO DAL 30 APRILE 1969 ORE 19

3.2. Galleria Gian Enzo Sperone

Il primo incontro tra Tommaso Trini e Gian Enzo Sperone avviene alla galleria Sonnabend durante l'inaugurazione della personale di Pistoletto nel marzo 1964. Trini ricorda Sperone come una persona riservata e di poche parole, ma dotato del "furore" indispensabile per operare nel mondo dell'arte, di quell'impeto dei "veri creatori", capaci di rischiare tutto nell'arte, come Ileana Sonnabend.³⁰

In quel periodo, Sperone sta per lasciare la galleria Il Punto per aprire un proprio spazio. Infatti, nel maggio 1964, si inaugura la galleria Gian Enzo Sperone, che presenta una mostra collettiva con tre artisti italiani e un americano: Mimmo Rotella, Aldo Mondino, Michelangelo Pistoletto e Roy Lichtenstein. Nell'avviare la propria attività di gallerista, Sperone non dispone né di capitali né di collezioni. Le mostre che si sono susseguite con le opere di Christo, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, Jim Dine, Claes Oldenburg e altri artisti americani presso la galleria Sonnabend vengono affidate alle mani di Sperone, ma la maggior parte delle collezioni importanti dev'essere restituita a Parigi:

Al tempo in cui introdusse la pop art in Italia, non disponeva di capitali né di collezione. Le opere d'oltre Atlantico gli venivano affidate perché fluissero in raccolte influenti. Certi pezzi, poi, erano di tale spicco che dovevano tornare oltre Senna. Che fare per

30. Cfr. Tommaso Trini, *Gian Enzo Sperone. Arte è compiere la propria rivoluzione personale*, testo inedito, New York, 2000. A.T.T.

*acquistarne uno o due con i propri sudati guadagni? Fare figurare che li aveva voluti quel certo collezionista di prestigio. Fu così che il giovane gallerista poté trattenere per sé un gran bel Rauschenberg.*³¹

Con le mostre organizzate presso la galleria che porta il suo nome, Gian Enzo Sperone presenta gli artisti pop della galleria Sonnabend e altri artisti minimalisti della galleria di Leo Castelli – Roy Lichtenstein, Christo, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, Jim Dine, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Dan Flavin, Jon Chamberlin, Robert Morris. Se nei primi due anni di vita la galleria Sperone si concentra maggiormente sugli artisti pop americani, salvo presentare alcuni italiani come Lucio Fontana, Enrico Castellani, Ettore Sottsass jr, Antonio Carena e Michelangelo Pistoletto, a partire dal 1966 Sperone, lasciandosi guidare inizialmente da Pistoletto sulla scelta delle mostre da allestire, si concentra sulla nuova generazione di artisti che lavorano a Torino, Roma e Milano, che saranno poi raggruppati sotto l'etichetta di Arte Povera da Germano Celant alla fine del 1967. Sono Pino Pascali, Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Luciano Fabro, Mario Merz, Marisa Merz, Gilberto Zorio e Giovanni Anselmo. Gli artisti della galleria Sperone sono amici frequentati da Clino Castelli. Tra gli anni 1962 e 1966, mentre Tommaso Trini lavora e studia a Londra e a Parigi, Clino vive a Torino e a Milano un periodo di trasformazioni nei linguaggi dell'arte. Il suo contatto con il mondo dell'arte è iniziato con l'acquisto

31. Cfr. Tommaso Trini, *Gian Enzo Sperone. Arte è compiere la propria rivoluzione personale*, testo inedito, New York, 2000. A.T.T.

di un'opera di Pistoletto da Gian Enzo Sperone, che costituisce il primo anello di frequentazioni assidue con alcuni artisti dell'ambito torinese. Le opere come *Ritratto di Clino* (1963) di Pistoletti e *CLINO* (1966) di Boetti dimostrano l'amicizia e l'importanza di Clino Castelli tra gli artisti. Secondo chi scrive, grazie al fratello, il circuito pre-poverista diventa presto familiare anche a Trini, il quale instaura un rapporto di amicizia con artisti come Pascali, Boetti, Gilardi, Zorio, Anselmo, Merz, Penone, Fabro, e tanti altri ancora.³²



Alighiero Boetti, *CLINO*

Vernice industriale, legno, lettere di sughero 70 x 70 x 8 cm.

foto A. Osio, Courtesy Galleria Christian Stein, 1966

32. Sul contributo di Clino Castelli circa l'introduzione di Trini nell'ambito di "Domus" e nel circuito degli artisti torinesi, vedasi in questa tesi, p. 74.

Nel 1966, Margherita Christian Stein apre un nuovo spazio espositivo a Torino. La galleria Christian Stein possiede l'intera opera prima di Alighiero Boetti e organizza nel 1967 la prima personale dell'artista pugliese e di seguito le mostre di Giuseppe Penone, Giberto Zorio, Giovanni Anselmo, Gino De Dominicis con regolari acquisti delle loro opere.³³ Grazie al contributo degli artisti e di galleristi, tra cui Gian Enzo Sperone e Christian Stein, Torino diventa la città locomotiva per la nascente Arte Povera.

Trini rivede Sperone in occasione della mostra personale di Pino Pascali organizzata nel gennaio 1966. Pistoletto e Sperone coinvolgono Trini per l'allestimento delle "Armi", così egli collabora per la prima volta con la galleria Sperone³⁴ e riallaccia il suo legame con l'ambiente dell'arte torinese. Il critico conserva ottimi ricordi del suo primo incontro con Pascali, come dichiara in un'intervista concessa alla galleria Fritelli di Firenze in occasione di una mostra organizzata in omaggio all'artista nel 2006:

Ho conosciuto Pino Pascali nel 1966 e ne conservo un gran bel ricordo. Ero appena tornato da Parigi, dove avevo vissuto per cinque anni, frequentando parecchio Ileana e Michael Sonnabend. Tornando a Torino, dove ero cresciuto nell'arte insieme con Pistoletto, conobbi Sperone (che da lì a poco avrebbe aperto una galleria anche in via Bigli a Milano) e gli artisti poi detti "poveristi",

33. Cfr. Jean Louis Maubant, in *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, Electa, Milano, 2010, pp. 24-26.

34. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 294-295.

con i quali cominciai a collaborare. Una delle prime collaborazioni riguardò l'allestimento della mostra delle "Armi" di Pascali, che Sperone realizzò a Torino nel 1966, su consiglio di Pistoletto. Ebbi un rapporto molto semplice, molto signorile. Pino era una persona dolce, un pugliese di gran finezza. Era un uomo bellissimo e soprattutto gentile, in cui rivedo una punta di tristezza.³⁵

Nel 1965, Pascali comincia a produrre una serie di opere che simulano le armi - cannone, missile, bomba, mitragliatrice, contraerea - costruite con ferraglia, lamiera, legno, tubi, pezzi meccanici di recupero. Queste opere simili alle armi risultano in un certo qual modo ambigue, perché al primo impatto con l'opera subentra il dubbio se l'artista voglia mostrare un intervento pacifico contro la guerra – va ricordato che siamo in piena guerra del Vietnam e che l'artista trascorse la sua infanzia negli anni della seconda guerra mondiale - o intenda proporre una trasposizione del mondo ludico dei bambini, innocenti e ignari della gravità delle guerre, nel mondo di finzione dell'arte. Il senso del gioco è il principale punto di forza e di "leggerezza" nella poetica di Pascali.

Vengono impiegati diversi giorni per montare le sculture di armi e, alla fine dell'allestimento,³⁶ Trini nota come esse non

35. Tommaso Trini, *L'intervista su Pino Pascali*, in *Pino Pascali*, catalogo della mostra, Fritelli Arte Contemporanea, Firenze, ottobre 2006.

36. Pascali regala a Trini il suo giubbotto di pelle per manifestargli la gratitudine per l'aiuto ricevuto. Nel 1968, durante la manifestazione alla Biennale di Venezia, Ugo Mulas immortalava Trini con questo giubbotto di Pascali durante lo scontro con la polizia. Vedasi in questa tesi, p. 191; pp. 339-341.

siano solo sculture ma creino "ambiente" in uno spazio espositivo non molto grande. Trini crede di individuare in esse una testimonianza della Pop Art all'italiana, denotando una confluenza con "l'immaginario collettivo e i mass-media". Tuttavia, approfondendo la conoscenza dei lavori di Pascali, il critico scopre nella sua opera un mondo di modelli platonici e di metafisica dechirichiana, e nei suoi assemblaggi di armi la rappresentazione di uno spirito pressoché cavalleresco. Dell'artista Trini loda la "capacità di concentrarsi sull'arte come rapporto sociale ma senza farne una bandiera politica".³⁷

Sia la collaborazione agli allestimenti che la partecipazione alle performance come *Area Condizionata* o *Campo Urbano* da parte di Trini,³⁸ costituiscono le prove della sua militanza critica, perché egli non è solo un critico che contempla e scrive, ma è un critico "engagé" che partecipa e agisce con gli artisti come loro compagno di strada. In questo senso Trini è molto affine a Carla Lonzi, e ambedue prediligono l'intervista per colloquiare con colleghi critici e artisti.³⁹

37. Cfr. Tommaso Trini, *L'intervista su Pino Pascali*, op. cit.

38. Vedasi in questa tesi, p. 85; p. 317.

39. Nel 1968, Trini, Lonzi e Volpi curano insieme le interviste dal titolo *Tecniche e materiali* pubblicate su "Marcatrè", nn. 37/38/39/40, pp. 66-85: Trini cura le domande rivolte a Mari, Colombo, Pistoletto, Mambor, Piacentino, Nandavigo, Boetti e Gilardi; la Lonzi cura Fontana, Consagra, Nigro, Castellani, Paolini e Alviani; la Volpi cura Burri, Colla, Leoncillo, Perilli, Dorazio, Accardi, Hafif, Lombardo, Uncini, Verna, Kounellis, Pascali, Marchegiani e Lorenzetti. Inoltre, Lonzi redige *Autoritratto* (De Donati, 1969) e Trini, Argan. *L'intervista sulla fabbrica dell'arte* (Laterza, 1980).

Nel giugno 1966 Robert Smithson pubblica su "Artforum" *Entropy and The New Monuments*. Questo saggio affronta il tema delle strutture primarie in relazione alla seconda legge della termodinamica. Trini è talmente affascinato dai contenuti di questo testo da tradurlo per intero, distribuendo alcune copie, prodotte a carbone con la macchina per scrivere, agli amici del fratello nel circuito torinese della galleria Sperone: Pistoletto, Boetti, Zorio, Gilardi e altri.⁴⁰ Trini, già appassionato di cibernetica, la nuova scienza sviluppata da Norbert Wiener, è interessato alla Minimal Art, e in occasione della mostra "Primary Structures" si avvicina maggiormente alle scienze fisiche grazie al saggio di Smithson.⁴¹

Sotto l'influenza di questi scenari italiani e internazionali della seconda metà degli anni Sessanta, gli interessi di Trini si concentrano sul rapporto tra scienze e funzioni dell'arte, sul mondo dell'arte neoavanguardista e sulle correnti d'arte: Minimal Art, Conceptual Art e Earthworks ossia Land Art. L'arte della fine degli anni Sessanta e di tutto il decennio degli anni Settanta si dirige verso la smaterializzazione, mettendo in evidenza il comportamento e il valore concettuale. Quindi la ricerca del linguaggio plastico viene messa in un secondo piano. Ovviamente, l'interesse di Trini si estende all'arte anti-iconica che toglie totalmente la visualità dell'opera, ossia la sua visibilità, e può arrivare ad abbracciare

40. Fonte diretta dalla conversazione con Trini, maggio 2016. Purtroppo la traduzione del testo di Smitson si è persa durante i vari traslochi di Trini.

41. Cfr. Intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 330.

persino una riflessione o una discussione sull'arte, allargando il significato dell'arte stessa. È il caso di Jan Wilson che comunica oralmente le sue riflessioni sull'arte. Infatti, nel settembre 1971, nel primo numero della rivista "Data", Trini dialoga con Wilson sempre sotto la forma dell'intervista.⁴² La comunicazione verbale come forma d'arte praticata dall'artista crea situazioni in cui egli dialoga con altri artisti o persone di quell'ambito che fanno parte del sistema dell'arte su svariati temi legati all'arte.

Nell'aprile 1966, due anni dopo l'apertura della sede torinese, Gian Enzo Sperone decide di dare vita a Milano a una succursale della propria galleria, aprendo le porte a Lichtenstein, Warhol, Dine e Rosenquist.

Sperone propone una collaborazione a Trini per la galleria di Milano, e Trini accetta la sua proposta. La galleria di Milano non avrà lunga vita, tuttavia Tommaso Trini collabora per quattro stagioni con Sperone, a partire dall'autunno del 1966, vedendo nascere mostre importanti come quelle di Dan Flavin, Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Luciano Fabro, Ettore Sottsass jr.

Trini avvia quasi contemporaneamente la sua attività critica d'arte su "Domus", intervenendo logicamente anche sugli artisti presentati in mostra da Sperone, fornendo un contributo notevole alla promozione della galleria stessa e degli artisti poveristi.

42. Tommaso Trini, *Intervista con Jan Wilson*, in "Data", n. 1, pp. 32-34.

La galleria di Sperone a Milano si trova in via Bigli n. 24, vicino alla galleria Il Milione, e a due passi dalla via Montenapoleone e via Manzoni. La nuova galleria di Sperone registra un'affluenza irrilevante e ospita pochi collezionisti importanti, salvo Panza di Biumo e Lucio Fontana. Il primo colleziona soprattutto l'arte americana, su consiglio di Leo Castelli, e ha acquistato tutta l'esposizione di Dan Flavin, organizzata nella galleria di Sperone a Milano nel febbraio 1967. Fontana, invece, è una sorta di protettore dei giovani artisti italiani, di cui acquista lavori in segno di solidarietà.

Gian Enzo Sperone si riserva ogni potere decisionale e ogni responsabilità all'interno della galleria e stabilisce il programma delle mostre. Per tale motivo Tommaso Trini non viene coinvolto nelle attività prettamente curatoriali e commerciali della galleria, che in ogni caso non rientrano nei suoi interessi personali. Oltre all'attività critica, Trini svolge talvolta mansioni di segreteria per la galleria. In definitiva i suoi contributi arrivano alla galleria Sperone indirettamente, attraverso le sue recensioni o i saggi dedicati agli artisti di Sperone e pubblicati sulle pagine di "Domus", "Bit", "Flash Art" e sui cataloghi. Per Trini l'esperienza presso la galleria Sperone di Milano è importante soprattutto perché tale spazio rappresenta per lui il luogo ideale per stringere contatti amichevoli con galleristi come Arturo Schwarz, Beatrice Monti, Giò Marconi, Franco Toselli, oltretutto con i due collezionisti di grande qualità come Panza di Biumo e

Lucio Fontana.⁴³

La galleria di Milano non risulta remunerativa, e Sperone decide di chiuderla dopo un anno e mezzo dalla sua apertura, proponendo come l'ultimo evento, nel giugno 1967, una mostra dedicata a Piacentino. Le ragioni di questo insuccesso a Milano sono dovuti a diversi fattori. È probabile, come sostiene Beatrice Monti della Galleria dell'Ariete che la città di Milano sia troppo concentrata sul design e sulla moda, idea in parte condivisa da Tommaso Trini:

La città esprimeva il contrario di ciò che noi pensavamo dovesse essere l'arte. Imperversava il design, questo prima dell'era dei "sarti", la produzione consumistica di oggetti finalizzati alla "casa", che è da sempre il centro della sensibilità estetica milanese. Per noi l'arte a Milano si era venduta l'anima all'imbottito. L'arte non interessava, a parte forse quella di Castellani, così anche la nostra galleria non ebbe successo malgrado facesse mostre bellissime, malgrado il fatto che tutte le luci del design non avrebbero mai raggiunto l'intensità spirituale di un neon di Dan Flavin.⁴⁴

43. Cfr. Tommaso Trini, *Gian Enzo Sperone*, op. cit. Trini instaura con Panza di Biumo e Lucio Fontana uno stretto rapporto di amicizia e di stima che ha conseguenze anche sul piano professionale: Trini infatti dedica loro numerosi testi critici e/o l'interviste. Questo argomento verrà affrontato più approfonditamente nel capitolo *Incontri: Argan, Fontana e Panza di Biumo*, in questa tesi, pp. 139-172.

44. Marco Di Capua, *Intervista a Tommaso Trini*, in *Roma Anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle esposizioni (20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, p. 378.

Una seconda ragione per la quale la galleria di Milano non ha riscosso l'interesse del mercato meneghino, secondo Trini si deve al fatto che Sperone non ha avuto tempo e occasioni per frequentare i salotti milanesi e i loro collezionisti. Tuttavia, nel dicembre 1969, quando Trini fa un viaggio insieme a Sperone e al collezionista Pierluigi Pero a New York, percepisce un imminente cambiamento della situazione a favore del gallerista. Sperone e Pero incontrano LeWitt e Brice Marden per organizzare loro mostre in Italia e, inoltre, stringono accordi con artisti concettuali come Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler. Proprio grazie a queste scelte d'artisti, Sperone comincia a progettare la sua attività commerciale con successo fondato sull'esercizio delle responsabilità.⁴⁵

45. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 302.



Michelangelo Pistoletto, *Uomo appoggiato*, 1962-66. La silhouette di destra, parte integrante del quadro specchiante, è quella di Gian Enzo Sperone; si riflettono nel quadro, invece, la rampa di scale della galleria Sperone di Milano e Tommaso Trini
Michelangelo Pistoletto, *Uomo appoggiato*, 1962-66. The right-hand silhouette, which is an integral part of the mirror-painting, is that of Gian Enzo Sperone; the staircase of the Milan Sperone gallery and Tommaso Trini are instead reflected in the painting

3.3. Emissario degli artisti "poveristi"

Il concetto di "critica militante" definisce generalmente quei giovani critici d'arte - compreso Tommaso Trini - che hanno svolto la loro attività nella seconda metà degli anni Sessanta, nel contesto politico e socio-culturale "rovente" in quegli anni, in Italia come nel resto del mondo. Tuttavia, la parola "militante" sembra un po' imprecisa per definire l'attività critica di Trini, laddove "militante" sta a indicare "colui che partecipa attivamente in un movimento in difesa di un'idea o ideale". Benché Trini, insieme a Germano Celant, abbia partecipato a tutti gli eventi dell'Arte Povera e si sia impegnato su questo fronte, egli non ha mai pensato minimamente di generare e di capitanare una corrente d'arte. A differenza di Celant, che è un critico militante nel vero senso della parola, che genera e sostiene per tutta la sua carriera l'Arte Povera, Trini esercita la sua passione per la scrittura in funzione della conoscenza e dell'approfondimento di ogni singolo artista appartenente alla Conceptual Art, Minimal Art, Land Art, Arte Povera, arte e nuove tecnologie, arte e scienza, arte e terapia, etc. Inoltre, Trini è del genere più coinvolto e partecipativo con gli artisti, in questo senso è molto simile a Carla Lonzi.⁴⁶

Dal punto di vista linguistico, a parere di chi scrive, Celant usa un linguaggio diretto, trasparente, informativo e oggettivo, mentre Trini è più propenso a utilizzare un linguaggio poco didascalico, centripeto, sottile, sofisticato,

46. Vedasi in questa tesi, p. 94.

soggettivo e penetrante, ma non sempre lineare. Forse per questo motivo, a volte, gli scritti di Trini possono richiedere maggiore attenzione e concentrazione per comprenderli e darne una corretta interpretazione. Sembra che Trini esiga dal suo lettore un impegno pari al suo, con il quale ha distillato la sua scrittura per creare delle belle composizioni critiche sull'arte. Trini costruisce il testo parola per parola, ritornando di continuo su quanto scritto, e ciò comporta un grande sforzo in termini di tempo e impegno.⁴⁷

Attraverso i suoi testi critici gli artisti contano di scoprire dei lati e significati non così manifesti dei propri lavori, e questa scoperta rivela sovente nei termini di un vero valore simbolico che fa rifiorire le opere verso nuovi orizzonti. Per tale motivo, gli artisti in oggetto della sua critica elogiano il suo lavoro.

Germano Celant e Tommaso Trini sono i due critici d'arte che si occupano maggiormente dei "poversti", tracciando un percorso parallelo nella storia dell'Arte Povera, dalla nascita fino a oggi, che ne fa dei compagni di strada nel lungo percorso di attività critica. Celant e Trini hanno affrontato e promosso l'Arte Povera ciascuno secondo il proprio temperamento e il proprio talento naturale: il primo è dotato di analisi, sintesi, spirito didattico, metodicità e costanza,

47. Questa sua tendenza per la perfezione in scrittura comporta spesso dei ritardi che mettono in crisi le redazioni di riviste e di quotidiani, come ha già rilevato Lisa Licitra Ponti. Ma alla fine, la sua autentica scrittura compensa tanto, e il ritardo viene giudicato come un piccolo "difetto".

mentre il secondo è dotato di qualità di scrittore, usa parole sofisticate, fantasia, creatività, sensibilità e comprensione penetrante. Nell'ambito musicale, si potrebbe paragonare Celant ad un direttore d'orchestra in grado di ascoltare e dirigere varie parti strumentali al fine di creare una grandiosa sinfonia orchestrale, mentre Trini ad un concertista, più intimo e intimistico, con un talento per la musica da camera, in cui i pochi elementi costituiti dagli archi, a volte accompagnati da un pianoforte, comunque pochi elementi si ascoltano reciprocamente creando un'armonia meravigliosa. Essi adoperano due timbri e due attitudini totalmente differenti nel loro operato di critici d'arte, rappresentano quindi, senza dubbio, due individualità distinte.

Nel 1965, com'è noto, Jerzy Grotowski pubblica il famoso articolo dal titolo *Towards a Poor Theater*. Nel 1967, in Italia, sulla rivista "Teatro" n. 1, appare il manifesto *Verso un teatro povero di Jerzy Grotowski*, che si concentra su "un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore", eliminando ogni elemento ritenuto basilare all'interno del teatro classico e convenzionale, come il palcoscenico, gli effetti sonori, le luci, le scenografie decorative, i costumi, il trucco, etc.

In sostanza, il teatro povero riduce all'osso gli elementi teatrali impoverendo i segni e riconducendoli ai loro archetipi.⁴⁸ Ispirandosi al teatro povero di Grotowski, Celant

48. Cfr. Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, edizione del 1970 con la traduzione di Maria Ornella Marotti, Bulzoni editore, Roma, pp. 21-32.

adotta il termine "povero" per identificare artisti come Boetti, Fabro, Prini, Kounellis, Paolini e Pascali, raggruppati nella sezione dell'Arte Povera della mostra *Arte Povera e Im Spazio* presso la galleria Bertesca di Francesco Masnata, tenutasi nel settembre-ottobre 1967. In questo frangente la distinzione tra i "poveristi" e gli altri artisti che propongono situazioni analoghe non è chiara e netta. Tuttavia vengono collocati nella sezione *Im Spazio* (Immagine e Spazio) gli artisti Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci e Tacchi. Nella presentazione al catalogo della mostra, Celant dà voce a questa tendenza, che riduce al minimo i segni proposti alla registrazione della realtà, e che, grazie all'influenza di Grotowski, si diffonde tra diverse discipline:

Il cinema, il teatro, le arti visive si pongono come antifinzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. [...] Rinunciano, intenzionalmente ad ogni complicazione retorica, ad ogni convenzione semantica, non più l'ambiguità del reale, ma la sua univocità. [...] eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare mimetica, abitudine linguistica, per approdare a un tipo d'arte, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski ci piace chiamare povera.⁴⁹

49. Germano Celant, *Arte Povera – Im Spazio*, catalogo della mostra, galleria La Bertesa, Genova, 27 settembre-20 ottobre 1967.

In realtà, secondo Giovanni Lista, l'esposizione slittò di qualche giorno svolgendosi, quindi, dal 2 al 30 ottobre. Cfr. *Cronobibliografia*, in *Arte Povera, Intervista curata e raccolta da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano, 2011, p. 211.

Due mesi dopo, su "Flash Art" n. 5 (novembre-dicembre 1967), Celant pubblica il famoso articolo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, che sancisce e teorizza la nascita dell'Arte Povera come una "attitudine morale", partendo da una posizione critica nei confronti della cultura dominante. In quest'articolo, Celant asserisce che il dogma dell'uniformità dello stile artistico rende l'artista un operatore alla catena di montaggio al servizio di un sistema. Per infrangere questa "prigionia", l'artista deve trasformarsi in un "guerrigliero" rivoluzionario e combattente, per ritrovare la propria identità artistica ed esistenziale.

La ricerca di questi artisti tende a confluire nella dicotomia "azione-uomo, comportamento-uomo" ed esige un "vivere asistematico". L'articolo di Celant è in sintonia con le tendenze emancipatorie e i movimenti di protesta del momento, che si manifestano tra diversi ceti sociali: operai, studenti e intellettuali. L'Italia è avvolta in un clima che esige la liberazione dalle convenzioni socio-culturali e dall'ordine precostituito. Celant individua alcuni artisti che spostano i loro interessi "dalle forme ai processi, dall'estetica alle idee, dagli oggetti ai gesti", raggruppandoli tra i suoi "guerrigliero". Tali artisti sono Pistoletto, Anselmo, Zorio, Piacentino, Gilardi, Merz, insieme agli artisti già presentati alla prima mostra dell'Arte Povera presso La Bertesca, vale a dire Boetti, Fabro, Prini, Kounellis, Paolini, Pascali.⁵⁰ Questi "poveristi" operano in assoluta libertà formale e concettuale, pertanto non è

50. Germano Celant, *Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", Roma, novembre-dicembre 1967.

possibile rilevare tra di loro una coerenza linguistica o formale. Tuttavia, si percepisce una comunanza di fondo nel recupero degli archetipi – la terra, la natura e l'energia – che ciascuno sviluppa secondo una poetica o una visione personale, e seguendo una metodologia che nella realizzazione dei lavori si traduce in un procedimento analitico.

In quest'ottica, tra il 1965 e il 1966, Pistoletto costruisce con materiali estremamente "poveri" *Oggetti in meno*, un insieme di lavori composti da un pozzo di carta, palline decorative, una vetrina di indumenti, colonne di cemento, un tavolino con sedie di legno, ecc. Tali opere sono collegate alla contingenza temporale, e nascono al di fuori da ogni "aspettativa codificata".⁵¹ Per questo motivo Pistoletto ritiene che esse rappresentino dei punti cardine all'interno del gruppo dell'Arte Povera, nonché un passaggio determinante nel suo fare artistico, e l'occasione per mettere a punto una definizione teorica e pratica inedita sulla differenza:

Differenza di forme, di stile, di tecnica, di significato, di materia, di carattere tra tutte le opere. Erano lavori talmente differenti fra loro da sembrare ciascuno di un autore diverso. Era la scoperta e la definizione della differenza nell'arte visiva, in un momento di omologazione economico-culturale. Con quei lavori dimostravo

51. Infatti la galleria di Sonnabend non accetta questo gruppo di lavori poveri, processuali e non vendibili: ciò porterà allo scioglimento del contratto esclusivo con l'artista. Fonte diretta dalla conversazione con Trini, maggio 2016.

che universale era la differenza e non l'uniformità.⁵²

Volendo tracciare una storiografia più completa sulla nascita dell'Arte Povera, non si può prescindere dall'indagine cronologica del contesto italiano e internazionale, e quindi dalla mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*⁵³ tenutasi nel giugno 1967 all'Attico, e da una serie di mostre e rassegne che seguono la mostra di La Bertesca: *Per un'ipotesi di contemporaneo l'azione* nel dicembre 1967, in collaborazione con tre gallerie torinesi – Sperone, Christian Stein, Il Punto - a cura di Daniela Palazzoli;⁵⁴ la mostra *Arte Povera* presso la galleria de Foscherari a Bologna presentata nel febbraio 1968, a cura di Germano Celant; la manifestazione alla galleria La Tartaruga a Roma, *Il Teatro delle Mostre*, con la presentazione di Maurizio Calvesi; la terza rassegna d'Amalfi *Arte Povera più Azioni povere* organizzata nell'ottobre 1968, a cura di Germano Celant. Come si può notare da questo elenco, l'azione e l'atto performativo rientrano a pieno titolo in queste mostre e manifestazioni dell'Arte Povera.

A questo punto, non è neppure lecito tralasciare la controversia svoltasi dietro le quinte della mostra *Arte Povera e Im Spazio* a La Bertesca. Il gallerista dell'Attico Fabio Sargentini è in polemica con Germano Celant, quest'ultimo si

52. Cfr. Michelangelo Pistoletto, Alain Elkann, op. cit., p. 96

53. La mostra romana precede alla mostra *Arte Povera e Im Spazio* ed è a cura di Maurizio Calvesi e Alberto Boatto.

54. Daniela Palazzoli ha fondato a Milano nel marzo 1967, la rivista "Bit", una delle riviste eseditoriali della neoavanguardia.

sarebbe ispirato alla mostra romana di Sargentini - che precede di quattro mesi l'esposizione genovese - sia per il raggruppamento degli artisti sia per il nome della mostra, suddiviso in due sezioni. Per quanto riguarda la genesi della terminologia dell'arte povera e dei materiali collegati al termine stesso, in un'intervista di Ludovico Pratesi pubblicata su "Artribune", n. 3 del 19 dicembre 2011, il critico genovese ha dichiarato di aver introdotto il termine "povera" di sua iniziativa, in riferimento alla povertà dei materiali adoperati dagli artisti come "carbone, giornali, fascine di legno", e senza conoscere allora la teoria di Grotowski. Invece, come riportato nelle pagine precedenti, Celant indica chiaramente il riferimento a Grotowski nella presentazione del catalogo della mostra a La Bertesca. Ma anche volendo sorvolare sulla "smemoratezza" di Celant, Sargentini rileva un altro punto ancora più grave dal suo punto di vista: il critico genovese non ha minimamente menzionato i materiali come l'acqua, la terra e il fuoco adoperati da Pascali e Kounellis durante la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, che hanno anch'essi la "valenza primordiale, dirompente, imparagonabile" degli unici materiali - carbone, giornali, fascine di legno citati da Celant.⁵⁵

55. Cfr. Fabio Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma? Per una contro storia dell'Arte Povera*, in "Flash Art Italia", marzo 2012.

3.3.1. Fuoco Immagine Acqua Terra; Arte Povera e Im Spazio

Tommaso Trini interviene immancabilmente con le sue recensioni sulle pagine d'arte di "Domus" sia su queste mostre collettive sia sulle mostre personali dei singoli artisti dell'Arte Povera. Innanzitutto, la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, che si basa sul rapporto dialettico tra "arte e natura o tra forma e materia", è divisa in due sezioni: nella prima, *Fuoco, Acqua e Terra*, espongono le due punte di diamante della galleria, Pascali e Kounellis; nella seconda *Immagine*, intervengono Gilardi, Pistoletto, Ceroli, Schifano e Bignardi. Ogni singolo artista denota un proprio modo autonomo di procedere, senza tuttavia tralasciare un confronto con gli altri. Dopo il passaggio dalla pittura all'oggetto, ora avviene il passaggio dall'oggetto alla materia, non più pittorica ma elementare e primordiale, come dimostra Kounellis con la sua margherita:

Il fuoco del greco-romano Jannis Kounellis, che lo libera dalla metafora e dai misteri dell'arte. La sua "Margherita col fuoco" è alimentata da una bombola a gas. Come ogni fiamma, anche questa evidentemente oltre quello spettacolo di luce e aria che per noi è mito e insieme realtà quotidiana.⁵⁶

La relazione Pascali-acqua domina i lavori successivi ai cannoni giocattoli esposti alla galleria di Sperone nel gennaio

56. Tommaso Trini, *"Fuoco, Immagine, Acqua, Terra"*, *Galleria l'Attico*, in "Domus" n. 452, luglio 1967.

1967. All'Attico, l'artista presenta *il cubo di terra e le pozzanghere* come preludio all'opera *trentadue mq di mare circa*. L'acqua non viene rappresentata solo mimeticamente, ma è presente fisicamente all'interno della galleria. Trini annota: "la sua terra con acqua non appare tanto proveniente da un mondo primitivo, quanto da un mondo in disarmo. I cui residui sono ridotti a campione o coltivati in laboratorio".⁵⁷

Tommaso Trini commenta le opere di tutti gli artisti della mostra collettiva all'Attico di Roma. Secondo il critico, il giovane gallerista Fabio Sargentini propone "una rinnovata coordinazione critica" di opere già conosciute a livello internazionale: Piero Gilardi espone i rotoli di "tappetto-natura" di poliuretano, che rappresentano il "senso traslato della terra", mentre le sagome di legno grezzo di Mario Ceroli costituiscono "un vero spettacolo di pantomina e architettura dell'uomo". In entrambi i casi "la materia è subordinata all'immagine". Mario Schifano presenta alcune sequenze filmiche sul Vietnam su di un pannello in gigantografia, che sono nient'altro che "l'attualità diretta del *reportage* nel trascorrere delle immagini, nella loro provvisorietà", mentre Umberto Bignardi proietta a poca distanza fotografie e diapositive mediante "rotor vision" stroboscopica. Per Trini, tra tutti questi lavori esposti all'Attico, i quadri specchianti di Pistoletto sono le opere che più compiutamente realizzano un'"ordine mentale":

57. Ibidem.

*Nel loro riflesso rientrano tutti gli elementi primi, compresa la luce, e lo spettacolo continuato d'una realtà libera, di eventi aperti alla nostra partecipazione. L'immagine mentale deriva così direttamente dall'immagine percettiva, se questa è sorretta da un pensiero nitido e nuovo.*⁵⁸

La recensione di Trini sulla mostra *Arte Povera e Im Spazio* a La Bertesca, pubblicata su "Domus" n. 457, nel dicembre 1967, dopo una breve introduzione si concentra su Boetti, che Trini in quel periodo segue con particolare interesse.⁵⁹ Infatti, all'inizio della carriera, Trini dedica una particolare attenzione a Boetti oltre che a Pistoletto. Il giovane Boetti arriva in scena dell'Arte Povera quasi per ultimo, ma si piazza subito in prima linea. Il critico lo considera come alternativo o, talvolta, come complementare a Pistoletto e in un certo modo vuole mettere sulla bilancia i due artisti, misurandoli e seguendo le "mosse dei giocatori".⁶⁰

58. Tommaso Trini, *"Fuoco, Immagine, Acqua, Terra"*, op. cit.

59. Nel catalogo postumo che segue la mostra è inserito *Blocchi che sbloccano* di Trini. Cfr. *Arte Povera e Im Spazio*, edizioni Masnata-Trentalance, Genova, dicembre 1967.

60. Vedasi L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 308-309.

I principali scritti di Trini su Alighiero Boetti sono: *Boetti o la ricostruzione non ricostruita*, in "Domus", n. 446, gennaio 1967; *Mostre a Milano, Roma, Torino*, in "Domus", n. 447, febbraio 1967; *Blocchi che sbloccano*, catalogo della mostra presso la Galleria La Bertesca, dicembre 1967; *Le pietre di Boetti*, in "Domus", n. 464, luglio 1968; *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, in "Critica in atto", 1972; *Abeeghiiloortt*, in "Data", n. 4, maggio 1972; *Note su Boetti: I primi 1000 fiumi più lunghi del mondo + Dossier postale*, in "Data", n. 11, primavera 1974.

In tale recensione, Trini lascia trapelare come il fenomeno dell'Arte Povera e le sue novità "nude e crude" colgano impreparati i critici stessi, oltre che il pubblico. È necessario assumere una certa "indifferenza" per poter ammirare la loro bellezza, e solo in questo modo si riesce a cogliere l'alone di poesia dietro al processo fisico delle opere:

Se il pubblico non sa più come seguire gli ultimi fenomeni d'arte, i critici non sanno ancora come prefigurarli. Nei nuovi lavori viene accolto il banale, la semplice analogia, l'elemento primo, l'azione così com'è: niente retorica, nient'altro che il nudo e crudo. Da qui la teorizzazione di un'arte povera da parte del critico Germano Celant che l'ha esemplificata in una collettiva (Galleria La Bertesca). Evitiamo l'impulso di catalogare, che è d'altronde assente dall'indicazione di Celant, e guardiamo liberamente i blocchi di Alighiero Boetti, un altro artista di Torino, esposti in questa galleria. Elementari forme, come il cubo e il quadrato, s'accompagnano ai gesti elementari con cui sono realizzate, l'assemblaggio e il taglio: blocchi di cemento racchiudono centinaia di cubetti o di lastre di eternit; l'accumulo di tubi zincati crea un'onda perfetta, e così via. L'azione, e l'avvenimento a cui dà origine, diviene importante quanto l'oggetto. Boetti ha posto su quattro pilastri i riflessi di una lastra metallica che si curva come una volta a crociera rovesciata... Gli effetti sono vari, il processo è fisico, ma il risultato è poetico. Anche una critica povera (come questa recensione) non può fare a meno d'accennare al fatto che questi lavori sono da guardare con indifferenza: più siete indifferenti, più percepite la loro bellezza.⁶¹

61. Tommaso Trini, *Arte Povera e Im Spazio* in "Domus" n. 457, dicembre 1967, p. 50.

Sempre su Domus n. 457, Tommaso Trini rileva l'importanza dell'attività della GAM (Galleria d'Arte Moderna) di Torino, l'unica istituzione museale che, in quegli anni, promuove e sostiene la ricerca sperimentale e avanzata dei giovani artisti. Trini attribuisce a tale tendenza d'avanguardia torinese il nome di "scuola di Torino". Si tratta di una tendenza oggettuale e astratta, che rappresenterà l'orientamento dominante di quella stagione. Trini nota in particolare il lavoro di Gilberto Zorio, artista ventitrenne che si inserisce in questa nuova ricerca con "una visione sensoriale del tutto fresca", come si può notare nella sua mostra personale tenutasi alla galleria Sperone:

La prima mostra presenta lavori instabili: una colonna poggiata su camere d'aria, superfici colorate al cloruro in modo da reagire all'umidità ambiente con variazioni di colore, tele sulle quali evapora l'acqua depositando il sale, ecc. Altrove, colate in cemento o in gesso si disgregano sotto il loro peso. Zorio fa corrispondere la sua azione sui materiali all'azione della materia su se stessa. È la visione poetica di semplici processi fisici, uno sguardo nella realtà della materia.⁶²

Una delle peculiarità dell'Arte Povera consiste nella sua "processualità": l'idea dell'opera in continuo divenire rivitalizza l'artista, e coinvolge il pubblico all'interno del processo creativo. L'arte viene proposta come una "forma di attività" che richiama l'azione, ed è quindi inevitabile che rispecchi, in

62. Tommaso Trini, *Mostre di Milano, Torino, Roma*, in "Domus" n. 457, dicembre 1967, p. 49.

parte, l'ideologia della sinistra che risulta essere in auge in questo particolare momento storico.

Con temp l'azione (Torino, dicembre 1967) viene inaugurata grazie alla collaborazione delle tre gallerie torinesi, Sperone, Christian Stein e Il Punto. Il titolo della mostra è costruito su un gioco di parole: "contemplazione" è trasformato per omofonia in "con il tempo l'azione".⁶³ La presentazione redatta da Daniela Palazzoli in un singolare catalogo di colore bianco e rosso, riassume tutta quella processualità in atto quando la critica dichiara che "Il dare forma a una dialettica in progress diviene la molla costitutiva della dinamica della struttura."⁶⁴ Gli artisti partecipanti a questa rassegna torinese sono undici, in ordine di apparizione sul catalogo della mostra: Pistoletto, Mondino, Nespolo, Simonetti, Boetti, Piacentino, Alviani, Scheggi, Fabro, Zorio e Anselmo.

3.3.2. Le notti della tartaruga

La rassegna torinese è seguita da due manifestazioni di rilievo a Roma e ad Amalfi, a distanza di qualche mese l'una dall'altra: *Il Teatro delle mostre* (6-31 maggio 1968) e *Arte povera più Azioni povere* (4-6 ottobre 1968). Nella prima mostra, con la regia e il coordinamento del gallerista Plinio De Martiis, lo spazio di La Tartaruga si tramuta in tempo, un

63. Cfr. Giovanni Lista, *Arte povera*, op. cit., p. 212.

64. Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, Gallerie Christian Stein, Il Punto, Sperone, Torino, 1967.

"tempo corto, irripetibile e scandito".⁶⁵ Ogni artista selezionato deve intervenire in un unico giorno con un'azione o una performance. Queste forme d'arte erano già state sperimentate dal Living Theatre negli anni Cinquanta, da Allan Kaprow con *18 Happenings in 6 Parts* nel 1959 e dal movimento Fluxus nella prima metà degli anni Sessanta. Dopo l'*happening* di Kaprow e l'*event* di Maciunas, l'arte si apre all'azione oggettivata (arte e teatro, arte e spettacolo) nei nuovi tentativi di trasfondere l'arte nella vita e viceversa. Per Trini "il suo postulato è stato – è – quello di creare e recuperare il senso della socialità dell'arte come elemento di "necessarietà".⁶⁶ Tuttavia, Trini lo considera uno strumento limitato a un livello, in cui si irrigidiscono "l'emergenza del rito (happening) e la sua estensione in culto della ritualità (event, come ripetizione)" nell'alveo estetico, in quanto struttura di sé, evoluzione e storia dell'arte. E rileva il pericolo di cadere in errore nel ridurre il ruolo dell'artista e il suo rapporto con la società:

Le più recenti analisi del ruolo dell'artista, del suo rapporto con la società, lo confermano: si estrapola l'artista dall'uomo per qualificarlo "esperto della conoscenza sensoriale" o "idiota tecnologico" (McLuhan), oppure per ribadire la sua utilità in quanto "elemento antisociale" (Moravia). Sarà anche vero, ma solo nella misura in cui si diano ancora per separate e distinte le componenti di arte e vita, di soggetto e oggetto. Si dà per scontato che i

65. Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga*, in "Domus", n. 465, agosto 1968, pp. 41-42.

66. Ibidem.

*rapporti passino ancora per il soggetto, che l'artista sia soggetto più di quanto sia oggetto. In altre parole, restiamo nel gioco dialettico dell'identità dei contrari: l'anti-cultura risulta cultura, l'anti-sociale risulta sociale.*⁶⁷

L'analisi del contesto e dei modelli di riferimento a cui si sono ispirate l'Arte povera e le manifestazioni correlate vanno interpretate come figlie del proprio tempo, del momento "culminante di una vasta rivoluzione culturale ed estetica", in cui il pensiero di Marcuse prevale su quelli deterministici di Kant, Hegel, Marx. Alcuni autori come Roland Barthes (La morte dell'autore), John Dewey (Arte come esperienza), Umberto Eco (Opera aperta), Michel Foucault (L'archeologia del sapere), Claude Lévi Strauss (Il pensiero selvaggio), Marshall McLuhan (Il medium e il messaggio)⁶⁸ lasciano influenze dirette e indirette sulle "forme avanzate" (come le definisce Trini) a fondersi tra arte, esperienza e vita.

Trini asserisce che il *Teatro delle mostre* non rappresenta un nuovo genere estetico, bensì uno strumento, una "prassi inventata per l'occasione". Tuttavia, il critico osserva che la manifestazione svoltasi con *modus operandi* a più livelli abbia contribuito a portare cambiamenti strutturali all'interno

67. Ibidem.

68. Cfr. Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre, Roma, Maggio 1969*, Scalpendi editore, Milano, 2014. Come osserva Bernardi, queste letture inducono la ricerca artistica a lavorare con il corpo, gli archetipi, la natura, con le nuove tecnologie, allo scopo di abolire le tradizionali concezioni di autorialità e di pura contemplazione.

del sistema dell'arte, e giudica l'avvenimento romano positivo e maturo come esperienza-comportamento:

*Operando contemporaneamente su più livelli, questa operazione culturale ha assunto la crisi dei rapporti tra arte e società in termini di crisi strutturale all'interno del triangolo artisti-mercante-fruttore; non importa quanto obbiettivamente cosciente, la critica dell'arte ha sottilmente percorso l'intero avvenimento. (...) Ora, un'azione come quella del Teatro delle mostre si è rivelata concretamente positiva perché ha ridotto le idee a esperienza, e l'esperienza a comportamento, nella specificità stessa dei suoi problemi. La positività che deriva dalla consapevolezza che la esperienza può essere trasformata solo dall'azione.*⁶⁹

Nel testo *Le notti della Tartaruga* Trini rileva inoltre la "processualità" del tempo. Il tempo non viene percepito come arresto o flusso, ma come processo, mentre l'opera, in quanto esperienza, porta in se stessa il tempo della propria processualità a estendere la percezione allo stato di coscienza:

Processualità, esperienza, processo dell'esperienza che coincidono con "un recupero della funzione specifica dell'analisi mentale" e conducono a un rapporto con l'opera dove c'è "non più la coscienza che si riduce a percezione, ma la percezione che si allarga a coscienza". Mi pare che l'accento posto da Calvesi (secondo Dewey) sull'arte come esperienza sia capitale, e assuma valore e attualità oltre il puro livello estetico, senza volerne

69. Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga*, op. cit.

*intenderci, di un'ennesima esperienza dell'arte.*⁷⁰

L'artista cerca di liberarsi di auto-rappresentazioni, nei limiti concessi della metafora, del simbolo, dell'illustrazione, e considera certi spettacoli come metafore oggettive dello "stato di dissociazione, disadattamento, alienazione". Leggi e strutture condizionano l'intera realtà, producendo interferenze sul rapporto arte e vita, ossia arte e "società libera". Per Trini, il punto di vista estetico viene ad allargarsi a quello esistenziale e sociale, e l'esperienza richiede una "politica dell'esperienza". In questo senso Plinio De Martiis anticipa i tempi e indica una via al "decondizionamento" sul terreno del primo atto sociale dell'arte, l'incontro con un pubblico attraverso la propria galleria, dirigendo mostre serali e coinvolgendo i modi oggettivi di fare e di fruire.

Il gruppo di artisti e di altri specialisti coinvolti in queste azioni è costituito da Giosetta Fioroni, Ciriaco De Mita, Giulio Paolini, Ettore Innocente, Emilio Prini e Paolo Icaro, Pier Paolo Calzolari, Franco Angeli, Enrico Castellani, Paolo Scheggi, Mario Ceroli, Cesare Tacchi, Alighiero Boetti, Gino Marotta, Renato Mambor, Fabio Mauri, Laura Grisi, Silvano Bussotti, Loreto Soro, Nanni Balestrini, Goffredo Parise.

Molti di loro trasformano lo spazio in un ambiente di particolari condizioni psichiche per lo spettatore: Franco Angeli registra con una cinepresa e diversi microfoni nascosti il comportamento dello spettatore; Fabio Mauri offre

70. Ibidem.

un'esperienza di camminata su un soffice suolo in perlinato di polistirolo; Gino Marotta rimanda ad una natura perduta e pre-logica, con l'installazione di foresta artificiale che odora di menta; Alighiero Boetti invita il pubblico a forare un supporto di carta scrivendo nel buio parole e disegnando costellazioni, in modo tale che i fori lascino filtrare la luce, riducendo l'idea del cosmo a un "giocosso e magico modello sperimentale".

Oltre a queste operazioni, Trini osserva con particolare attenzione l'intervento di Giosetta Fioroni come uno dei lavori più provocatori e come un esemplare della "politica dell'esperienza" citando Laing. Fioroni installa una "spia ottica" che funge da rivelatore tra l'esperienza di "voyeur" del pubblico e il comportamento di una donna seminuda spiata al di là della stanza. L'operazione più complessa di Pier Paolo Calzolari, che ha installato due contenitori in posizione verticale al centro della galleria: il primo contiene un blocco di ghiaccio rosso che lentamente si scioglie, lasciando confluire le gocce d'acqua nel contenitore sottostante; a lato di un quadrato formato di scatole in plastica trasparente posizionato a terra fuoriesce una colonna di fumo viola che invade la stanza colorandola.

Il *Teatro delle mostre* sono atti di partecipazione tra pubblico, critici e artisti; atti di solidarietà estetica e operativa tra artista e artista (come nel caso di Paolo Icaro che si unisce a Emilio Prini all'ultimo momento). E durante il "lungo, ininterrotto, insonne, nevrotico meccanismo temporale di creazione-distruzione" di queste serate non mancano alcuni elementi

critici agli occhi di Trini:

*Alla Tartaruga sono state messe in crisi due o tre cose: il principio produttivistico e competitivo, l'opera come merce e l'atto come automercificazione, il problema di "vendere", insomma, e persino la consapevolezza che certe contraddizioni possono precipitare nel chiuso artificiale di una galleria, come cocktail d'élite, come sciropo mondano. L'avvenimento è nell'avvenimento, così come la dinamica della liberazione passa per le strutture che la ostacolano.*⁷¹

Nonostante questi diversi punti deboli rilevati da Trini, il valore di questa rassegna alla Tartaruga risiede nella "totale contaminazione tra i media e i linguaggi di diverse discipline",⁷² quindi tra le arti visive e la musica, tra la poesia e le pratiche performative vicine al teatro, in grado di arricchire l'esperienza sperimentale tra l'arte e la vita.

3.3.3. Rapporto da Amalfi: Arte Povera e Azioni Povere

Se al *Teatro delle mostre* di Roma la presenza dei "poveristi" era relativamente modesta, la terza rassegna annuale svoltasi ad Amalfi dal 4 al 6 ottobre 1968 si concentra in modo più organico sull'*Arte Povera e Azioni Povere*. Inoltre, per

71. Ibidem.

72. Cfr. Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano, 2010, p. 50.

l'occasione vengono organizzati dei dibattiti presieduti da critici d'arte come Filiberto Menna, Germano Celant, Achille Bonito Oliva e Tommaso Trini, per discutere sulle nuove idee dell'Arte Povera, anche al fine di legittimarla, e sulle sue implicazioni sociali e politiche, nonché estetiche. Per Trini, la rassegna non ha inventato niente di nuovo, tuttavia giudica positivo il fatto che essa abbia potuto evitare l'ufficialità di un simposio critico, grazie al contributo finanziario senza scopi commerciali da parte del suo organizzatore Marcello Rumma,⁷³ il quale ha raccolto per l'edizione precedente il sostegno dei galleristi più dinamici di allora, fra cui Gian Enzo Sperone, Christian Stein, Fabio Sargentini e Giorgio Marconi.⁷⁴ Rumma affida la curatela artistica della terza rassegna a Germano Celant e commissiona il manifesto a Pietro Lista, chiedendogli di partecipare anche a tutti i preparativi logistici,

73. Nel 1968, la rassegna amalfitana, svolgendosi in uno spazio pubblico come l'Arsenale e nei contesti urbani, ha evitato ogni rapporto con il mercato dell'arte. Marcello Rumma diventa un sostenitore dei giovani artisti e sponsor degli eventi, partendo dalla passione per l'arte e dall'interesse per il contemporaneo. Partecipa attivamente a manifestazioni contro la Biennale, subendo un'arresto che, tuttavia, dura solo un giorno. Nel 1969 inaugura la sua attività editoriale, pubblicando i testi inediti di Marcel Duchamp raccolti con il titolo *Marchand du sel* (il mercante del sale). Marcello Rumma muore nel 1970, a soli 27 anni. Cfr. Francesco Sala, *Lia Rumma, il diretto Napoli-Milano*, in "Artribune" n. 12, 13 maggio 2013.

74. Giovanni Lista, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza*, in *Arte Povera, Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano, 2011, p. 137.



Arte povera + Azioni Povere,

Amalfi, ottobre 1968

Da sinistra: Tommaso Trini, Achille Bonito Oliva,
Germano Celant, Filiberto Menna, Marcello Rumma (in alto)

Courtesy Lia Lumma Archives, Napoli-Milano

Foto: Bruno Manconi

di trovare i materiali richiesti per ogni "azione povera" presentata dagli artisti, nonché di occuparsi degli spostamenti degli artisti e dei critici: "Accompagnai Fabro e Trini in macchina da Vietri ad Amalfi".⁷⁵ Questa edizione è considerata per Lista come una tappa fondativa e più completa per l'affermazione e la divulgazione dell'Arte Povera, che egli mette a confronto con le situazioni internazionali, rappresentate da tre presenze straniere:

*Fra tutte le prime mostre d'Arte Povera, la terza, che ebbe luogo ad Amalfi nell'ottobre 1968, fu senza dubbio la più importante. [...] L'evento, infatti, determinò l'affermazione definitiva di ciò al momento era solo una tendenza effimera, un semplice orientamento della ricerca contemporanea [...] e si confrontò per la prima volta con le altre tendenze rappresentate dagli artisti stranieri: Ger Van Elk, Richard Long, Jan Dibbets.*⁷⁶

Trini prende parte attivamente a queste tre giornate di dibattiti - che si concentrano sui "nuovi valori dell'esperienza, dell'azione politico-culturale" - traendone il rapporto da Amalfi *Un incontro di artisti e critici, "Arte povera Azioni Povere"* che viene pubblicato su Domus n. 468, nel novembre 1968. Durante le contestazioni contro le istituzioni, comprese quelle della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia, è già stata sollevata la questione della crisi istituzionale dell'urgenza di un cambiamento. Trini, nel suo rapporto su Amalfi, accenna all'involuzione dell'arte che si è verificata a

75. Ivi, p. 138.

76. Ivi., pp. 133-134.

Venezia, a Kassel e a Düsseldorf, e si domanda quali potrebbero essere le soluzioni alternative a queste crisi istituzionali per ciò che riguarda i modi di diffusione e di informazione. Il modello di Kassel, che deve il suo successo alla politica della "concentrazione", sancisce la "fine delle operazioni espositive non affidate a macro-strutture" a scapito di tutte le manifestazioni periferiche e private.

I critici, gli artisti e gli attori che partecipano a questa rassegna amalfitana vorrebbero sganciarsi da questa politica che valorizza solo le mega strutture come i grandi musei e le istituzioni pubbliche, e realizzare un modello operativo alternativo che si collochi "fuori del sistema"; esso dovrebbe puntare maggiormente sulla ricerca estetica, valorizzando il soggetto operativo che interviene con diverse forme di azione e di spettacolo.⁷⁷ Tuttavia, in questa rassegna non mancano polemiche e dissensi nei confronti della critica da parte di alcuni artisti appartenenti al gruppo romano. Essi oppongono al dibattito intorno all'Arte Povera una dissidenza ideologica, accusandolo di essere viziato da "autoritarismo e personalismi", e boicottando l'invito alla partecipazione. Non si tratta di scontri generazionali, bensì di scontri sul da farsi tra due fronti misti di critici e artisti che avanzano ipotesi politiche riguardo l'Arte Povera su invito di Celant, il curatore della manifestazione.⁷⁸ Trini annota che l'arte stessa si pone

77. Cfr. Tommaso Trini, *Un incontro di artisti e critici, "Arte povera Azioni Povere"*, in "Domus", n. 468. Novembre 1968, p. 51.

78. Le posizioni di Piero Gilardi erano tra le più critiche, tanto che l'artista decide di abbandonare il mondo dell'arte. Vedasi L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 307.

come una "forma di critica":

Solo nei confronti di critici come Dorfles, partecipe ma non coinvolto, o di alcuni intellettuali marxisti, hanno manifestato, più o meno apertamente, una cattiva insofferenza. Anche con la giovane critica questi artisti non sono teneri: siamo alla critica di un'arte che si pone come forma di critica, alcuni degli artisti e critici invitati hanno fatto sapere che l'incontro era viziato ancora da personalismi, autoritarismo; vizi organizzativi, forse, ma palesi. Anche per la loro assenza, il dialogo fra artisti e critici è risultato un fiasco.⁷⁹

La sezione dell'Arte Povera della rassegna è allestita negli spazi pubblici degli antichi Arsenali amalfitani, e vede la partecipazione di tutto il gruppo dell'arte povera: Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Gilberto Zorio, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini e Gianni Piacentino da Torino, Kounellis e Pascali da Roma, Luciano Fabro da Milano. Gli artisti offrono un insieme di opere ed esperienze sul tema dei nuovi materiali, dell'opera come processo e dell'intervento del pubblico. Tuttavia, Tommaso Trini critica i nuovi lavori di Boetti definendoli, con un francesismo dispregiativo, "bric-à-bric, una campionatura di gesti separati", perché a suo avviso l'utilizzo di materiali insoliti non è una condizione sufficiente per apportare un rinnovamento sul tema dei nuovi materiali. Il rischio è di cadere nella trappola della retorica, se questi ultimi non sono accompagnati dall'originalità dell'idea. Michelangelo Pistoletto

79. Ibidem

espone *Mappamondo*, realizzato con carta, e le installazioni con gli *Stracci*. La presenza di due artisti come Emilio Prini e Pier Paolo Calzolari, che tuttavia non espongono opere, è particolarmente interessante, poiché, per Trini, rappresenta chiaramente un messaggio a coloro che insistono ancora sulla "fabbricazione di oggetti mercificabili". Alla rassegna di Amalfi manca Pino Pascali, deceduto un mese prima in un incidente in moto (11 settembre 1968). Secondo Trini, Pascali è stato fra i primi a dare un input in senso "antropologico" all'idea di un'arte povera, mentre Alighiero Boetti e altri artisti poveristi hanno seguito "la linea maestra dell'astrazione oggettuale o dell'evoluzione più concettuale".⁸⁰

Alla sezione delle "Azioni povere", partecipano Riccardo Camoni, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Anne Marie Sauzeau Boetti e il gruppo dello Zoo di Pistoletto. Inoltre, partecipano tre artisti stranieri - Richard Long, Jan Dibbets, Ger Van Elk - che sono amici di Piero Gilardi.⁸¹ Long scala una montagna nelle vicinanze per legare in cima a una roccia una lunga asta bianca, "geometrizzando e

80. Cfr. Tommaso Trini, *L'intervista su Pino Pascali*, in *Pino Pascali*, catalogo della mostra, op. cit.

81. Gilardi smette di produrre oggetti artistici dalla fine del 1967 per evitare il "condizionamento della mercificazione", e passa alla produzione immateriale di scritti e all'analisi critica del sistema dell'arte. Cfr. Piero Gilardi, *L'artista è un vero guerrigliero*, in *La mia biopolitica, Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di Tommaso Trini, Prearo editore, Monza, 2016, pp. 189-190.

integrando" i paesaggi naturali;⁸² Dibbets si serve anch'egli di un'asta bianca, collocata in una insenatura, questa volta tra le rocce, che è visibile da una collina a mezza costa sul mare, ed essendo sotto il filo dell'acqua, appare "illusivamente e dinamicamente distorta;"⁸³ Van Elk, dopo aver colato del vinavil sul pavimento dell'Arsenale, lo lucida e lo decora. Gino Marotta effettua un intervento urbano in piazza, con un'installazione di balle di paglia che rappresenta un *Giardino all'italiana*, e che prevede la partecipazione del pubblico. *Atti in libertà*, l'happening di Giovanni Lista e Pietro Lista prende come riferimento l'avanguardia storica del futurismo italiano, dando forma a "un'idea di sospensione o di destrutturazione della logica comportamentale e finalista degli atti quotidiani". Il principio delle "parole in libertà" e delle "sintesi teatrali" di Marinetti è rivisitato sulla base dell'"opera aperta" di Umberto Eco."⁸⁴ I "guitti" di Pistoletto mette in scena la performance teatrale *L'uomo da ammaestrare*, in cui Henry Martin si rivela un eccezionale attore.⁸⁵ Come rileva Trini, anche se la rassegna di Amalfi non ha generato delle linee guida teoriche ben definite, essa assume una valenza storica e critica determinante nel movimento dell'Arte Povera, non solo sul territorio italiano, ma anche a livello internazionale, come asserisce Lara Conte:

82. Tommaso Trini, *Un incontro di artisti e critici, "Arte povera Azioni Povere"*, op.cit., p.51.

83. Piero Gilardi, *L'esperienza di Amalfi. Arte povera più azioni povere*, in *La mia biopolitica*, op. cit., p. 221.

84. Giovanni Lista, op. cit. p. 138.

85. Tommaso Trini, *Un incontro di artisti e critici*, op.cit.

*Dopo Amalfi, si ridefiniscono i confini dell'arte povera: da designare un "gruppo" nazionale, questa etichetta si avvia a indentificare una ben più ampia situazione estetica transnazionale. Inoltre, questa definizione, immediatamente assorbita nella terminologia critica italiana, perviene proprio allora a ulteriori determinazioni critiche, utili a metterne a fuoco la poetica sul piano prettamente linguistico, al di là della dimensione ideologica legata al momento e al punto di vista celantiano.*⁸⁶

3.3.4. Op Losse Schroeven & When Attitudes Become Form

La formazione di un nuovo gruppo denominato "Arte Povera" è vista, anche nel contesto internazionale come una nuova "identità italiana" e riceve consensi. Nel marzo 1969, vengono inaugurate due mostre parallele a una settimana di distanza l'una dall'altra: *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren*, presentata allo Stedelijk Museum di Amsterdam (15 marzo-27 aprile), e *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations - Information* alla Kunsthalle di Berna (22 marzo-27 aprile). Nella prima mostra *Op Losse Schroeven* curata da Wim Beeren, gli artisti italiani - Giovanni Anselmo, Mario Merz, Gilberto Zorio, Piero Paolo Calzolari, Janis Kounellis e Paolo Icaro - interagiscono con esponenti della vecchia e della nuova generazione dell'avanguardia americana ed europea, come Carl Andre, Richard Long, Robert Morris,

86. Lara Conte, op. cit., p. 60.

Richard Serra, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Joseph Beuys, Robert Smithson, Michael Heizer, Ger Van Elk, Marinus Boezem, etc.⁸⁷

La maggior parte degli artisti presenza contemporaneamente a entrambe le mostre. Per Trini, la mostra *When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann, si presenta in tutte le sue contraddizioni, poiché a suo avviso si tratta di un "censimento delle nuove esperienze artistiche succedute alla Pop Art e alla Minimal Art, al di qua e al di là dell'oceano, e insieme la consacrazione ufficiale dell'anti-forma, dell'Arte Povera, e degli Earthworks".⁸⁸ Nella recensione di queste due mostre parallele il giudizio di Tommaso Trini è durissimo e rileva diverse situazioni critiche. La "gravità" della situazione trapela già dal titolo dell'articolo, *Trilogia del creator prodigo*, pubblicato in "Domus", n. 478, nel settembre 1969.⁸⁹ Innanzitutto, Trini parla dell'emergenza museologica in particolar modo alla mostra organizzata da Szeemann alla Kunsthalle di Berna: "l'impatto sconvolgente dei materiali organici, delle intenzioni esposte, degli strumenti adoperati, ha trasformato il museo in magazzino di transito".

La mostra curata da Wim Beeren allo Stedelijk Museum di Amsterdam, riservando una sala a ciascun artista partecipante,

87. Cfr. Francesca Pola, *Un contesto internazionale, arte povera 1968-1970*, in "Titolo", pp. 14-17.

88. Cfr. Tommaso Trini, *Trilogia del creator prodigo*, in "Domus", n. 478, settembre 1969, pp. 47-55.

89. Il saggio si trova anche in Tommaso Trini, *Mezzo secolo di arte*, op. cit., pp. 300-308.

gli sembra invece più strutturata. Tuttavia, anche ad Amsterdam si presenta lo stesso dilemma, ossia la questione di conciliare il museo, uno spazio fisico e statico, con delle opere o delle azioni che intervengono sulla "processualità", che si svolgono nel tempo.⁹⁰ Il secondo punto critico rilevato da Trini è la totale mancanza di criterio scientifico con il quale viene allestita una mostra. A questo punto, il tono di Trini diventa ancora più aspro e attacca i curatori che hanno perso il controllo di situazione:

Emergenza intellettuale: [...] Parlo dei non esperti, naturalmente, ma s'intendano inclusi anche i critici d'arte. L'arte in questione tende ad annullare la distinzione tra profani e dotti, per sostituirla con lo scarto, ancor più prepotente, tra chi è informato e chi l'informazione non sa né dove né come prenderla. Ammesso che sappia tenere dietro alle idee, il critico sta perdendo il controllo degli avvenimenti e, fortunatamente, dei suoi schemi e vezzi classificatori. Le mostre di Amsterdam e Berna hanno ufficialmente aperto, d'altronde, una rivoluzione artistica già densa di cronaca; e se gli artisti invitati erano un'ottantina, tra l'una e l'altra mostra, adesso si moltiplicano ovunque a centinaia. Conformismo? Confesso che non mi risulta chiaro se si debba ancora insistere, oggi, sulla separazione, o cernita, tra chi inventa e chi copia, tra leader e suiveurs. Le presenti note intendono offrire alcune informazioni sull'arte attualmente in elaborazione in quel settore della cultura visiva e non visiva che andrebbe utilmente affidato, più che ai critici d'arte, agli strumenti degli antropologi culturali.⁹¹

90. Cfr. Ivi. p. 305.

91. Ivi. p. 300.

Dal titolo stesso della mostra, *When Attitudes become Form*, emerge come la mostra sia destinata al fallimento sul piano museografico, perché con la sola forza dell'attitudine realistica non si può allestire una mostra con un centinaio di artisti selezionati alla rinfusa: il museo diventa "una vetrina invece di un centro di ricerca, un deposito al posto di una scuola".⁹² Nonostante si tratti di una mostra mezza riuscita dal punto di vista organizzativo, il giudizio di Trini è positivo nei confronti degli artisti italiani che offrono gli "spunti migliori di un'autenticità dell'attitudine" in un contesto internazionale come quello di Berna. Mario Merz esprime una sensibilità matura con il suo igloo di vetri rotti, il calco di mastice e il *sit-in* di cera. Gilberto Zorio crea oggetti "viventi" utilizzando una torcia di bambù, l'elettricità e alcune fiaccole, con il desiderio di generare e conservare l'energia manuale e mentale. Alighiero Boetti, con *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969*, configura a terra la sua immagine in palle di cemento modellate a mano, mentre Jannis Kounellis, al mancato arrivo delle sue opere da Roma, improvvisa un'opera utilizzando diversi alimenti di grano e legumi trovati a Berna. Altri artisti come Pascali, Pistoletto, Calzolari, Icaro e Prini non partecipano alla mostra bernese per diverse ragioni, e optano per l'evento di Amsterdam per presentare le loro opere. Nel catalogo della mostra bernese *When Attitudes become Form*, viene inserito un testo di Tommaso Trini, dal titolo *Nuovo alfabeto per corpo e materia*.⁹³ In questo testo, Trini

92. Ibidem.

93. L'articolo è stato pubblicato su "Domus", n. 470, nel gennaio 1969, pp. 45-51; *Mezzo secolo di arte intera*, op. cit., pp. 282-286.

effettua un'analisi della situazione dell'Arte Povera a due anni di distanza dalla sua nascita. Germano Celant ha messo e l'accento sullo spostamento d'interesse "dall'oggetto al soggetto, dalle cose all'uomo che esprime una realtà univoca non più ambigua". Per Trini, "Eclettismo stilistico e indifferenzialità di linguaggio, recuperi e osmosi" esercitati dagli artisti poveristi fanno pensare piuttosto a una "novità della tradizione" che a una "tradizione del nuovo". Trini rileva l'esistenza di tendenze analoghe in America, che si presentano con diversi nomi, come "raw materialists", "anti-forma", Process Art, Conceptual Art, Earthworks Movement. Queste nuove esperienze estetiche in continua espansione a livello internazionale, compresa l'"arte "microemotiva" di Piero Gilardi, non costituiscono una corrente d'arte, bensì un'attitudine volta a generare un nuovo modo di pensare:

Da Torino a New York, da Roma a San Francisco, gli artisti europei e americani hanno via via scoperto notevoli corrispondenze. Questa insospettata compresenza di esperienze estetiche fondamentalmente simili fa pensare a una particolare "condizione estetica" in espansione. Sono esperienze che accomunano oltre lo spazio gli italiani Pistoletto, Zorio, Prini, Anselmo, Boetti, Merz, Kounellis, Pascali e altri, con gli americani Nauman, Serra, De Maria, Heizer, Andre, gli olandesi Boezem e van Elk, gli inglesi Long, Flanagan e Loncraine, i tedeschi Ruthenbeck, Lohaus, Hoke, ecc. Essi si ricollegano oltre il tempo, come per Joseph Beuys, artista più che quarantenne, maestro dell'ultima generazione tedesca ma sconosciuto qui da noi fino all'estate scorsa. Lo stesso Morris, caposcuola dei minimal, rientra con le ultime sue teorie "antiform" nell'attuale clima. Tutte queste esperienze non costituiscono un

*movimento, ma sono un modo di pensare: più esattamente, un modo di realizzare praticamente questo nuovo pensiero.*⁹⁴

Quando si tratta di affrontare la "condizione umana", le opere di artisti come Gilberto Zorio e Bruce Nauman, Emilio Prini e Richard Serra, pur non influenzandosi direttamente, si presentano fondamentali affinità, perché gli artisti hanno vissuto medesimi condizionamenti che li hanno condotti a optare per simili metodi processuali.

La condizione estetica di Torino, una città "conservatrice, ordinata e opulenta", può permettersi un'arte fuori dal sistema; quella di Roma, città dove regna una società di potere, favorisce la regressione dell'arte al primario, all'uscita verso l'immaginario soggettivo; a Milano, la cui condizione sociale è ancora radicata nel progresso dinamico, l'arte conserva l'attuale professionismo: "lo spirito delle esperienze torinesi e romane vive già in una visione postindustriale e postecnologica. Vuole "cambiare la vita" cambiando di civiltà".⁹⁵

Gli artisti di quest'arte "processuale" adottano qualsiasi mezzo linguistico senza porsi questioni di stile, per far vivere il presente e il suo reale, integrando la partecipazione attiva del pubblico nel processo creativo. Essendo possibili tutti i linguaggi, la struttura linguistica è costituita da opere, atti e comportamenti sempre diversi, con cui i poveristi cercano di liberarsi dalla competitività e dalla mercificazione delle loro

94. Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in *Mezzo secolo di arte intera*, op. cit., pp. 282-283.

95. Ibidem.

opere. Così Pascali e Pistoletto svincolano l'opera in quanto "discorso, coerenza, uniforme linguistica utile al mercato". Questa "tregua linguistica" sembra indirizzarsi, per Trini, contro "la creatività come potere, in una situazione sociale che trasforma l'esercizio della forza creatrice in esercizio di potere", la creazione in "status symbol":⁹⁶

Con la natura viva del romano Kounellis, gli oggetti rituali di Pistoletto, i processi fisicizzati di Zorio e Anselmo, le nature liberate di Merz, e le sequenze oggettuali di Prini, Calzolari, Boetti, l'opera d'arte vive con la presenza e la partecipazione di un pubblico attore tra cui sovente agisce l'artista stesso. Anche questi oggetti sono intesi a testimoniare una "vita superiore", convogliata da tutto l'orizzonte culturale verso il presente".⁹⁷

I materiali "poveri" adottati da questi artisti - terra, amianto, piombo, grafite, ghiaccio, uccelli, cera, catrame, reti, sostanze chimiche e altri ancora - non pretendono di rappresentare la novità, bensì la ragione di comoda reperibilità e di offrire un rapporto con la realtà il più possibile libero e fresco. Tuttavia, la processualità come strumento di un'esperienza liberatoria non ha bisogno di distinguere i mezzi e gli strumenti. Queste ricerche si muovono verso un orientamento "antropologico", assegnando quindi alla materia, all'oggetto, "i caratteri di un bricolage mentale e comportamentistico". In quest'arte il rapporto tra "natura e cultura" non rappresenta più una dicotomia, bensì una sostanziale unità, identificandosi con un

96. Ivi, p. 285.

97. Ivi, p. 283.

processo che si muove "contro l'idea di dominio che il pensiero occidentale ha sempre esercitato su questi artisti, come l'idea di conquista scientifica".⁹⁸ In quest'ottica si profilano diverse poetiche dell'Arte Povera, e molti lavori nascono come "ritmo psicofisico" come nel caso di Marisa Merz, "estensione della manualità e agibilità" come si può vedere nei lavori di Giovanni Anselmo, Mario Merz, Emilio Prini e Pier Paolo Calzolari, "reazione chimico-fisica" come nel caso di Gilberto Zorio.⁹⁹

Il passo successivo consiste nell'agire direttamente nel fare artistico. Trini rievoca le "azioni" che si sono viste alla terza rassegna amalfitana, affermando che è "difficile non interpretarle, non scinderle in significante e significato, ciò che riporta alla metafora e all'agire indiretto."¹⁰⁰ Una possibile soluzione al "potere mercificante che investe ogni prodotto artistico" consiste nella presenza dell'artista, che arricchisce lo spettacolo, inserendosi nel teatro, laddove quest'ultimo si riferisce ad Artaud, al Living Theatre e a Grotowski:

Dopo aver abbandonato stile e autorealizzazione linguistica, l'artista rinuncia al contesto oggettuale e ai materiali di fortuna, per un'ulteriore e irreversibile identificazione del suo operare e del suo essere nel mondo – per servirsi soltanto del suo corpo. E teatro vuol dire Artaud, Living Theatre, Grotowski e simili. Questa osmosi tra arte visiva e teatro sembra promettere un nuovo sbocco alla "immaginazione al potere", un nuovo alfabeto per il corpo

98. Ivi, p. 286.

99. Ivi, p. 285.

100. Ivi, p. 286.

*necessario a entrambe le sponde. Un corpo che già in alcuni tentativi anticipatori a Roma e a Torino, e limitatamente al settore arte, ha avuto funzione di effetto e non di oggetto, nonché il rapporto tra ceti sociali diversi ma ugualmente tesi a creare nuovi fronti di autenticità; sensibilizzarsi a livello di corpo vuol essere allora la risposta più radicale che fa coincidere medium, messaggio e ricezione.*¹⁰¹

Trini conclude questo lungo articolo su *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, rilevando che tale esperienza rimarrà comunque l'arte di una minoranza, tuttavia di una minoranza "irradiante", che richiede la realizzazione di una condizione comunitaria e di un'estetica processuale, in grado di passare dalla teoria alla prassi. Anche se non è possibile attribuire a Tommaso Trini l'ideazione dell'espressione "Arte Povera", il critico è stato per oltre mezzo secolo un insigne emissario dei singoli artisti poveristi, realizzando interventi che hanno contribuito alla loro affermazione e alla diffusione della loro opera. I suoi scritti ricoprono senza dubbio un ruolo di valore nella critica d'arte e nella storia dell'arte.

Per Tommaso Trini, l'Arte Povera e la complessità dei suoi linguaggi costituiscono una ricchezza nella storia dell'arte contemporanea, e rappresentano delle anticipazioni delle conoscenze emerse alla fine degli anni Settanta, quali la scienza del caos, la geometria frattale e la biotecnologia. Trini ha seguito con attenzione Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Mario Merz, Marisa Merz, Gilberto Zorio, Piero Gilardi, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Luciano Fabro, Gianni

101. Ibidem.

Piacentino e Emilio Prini, Giuseppe Penone, Piero Paolo Calzolari, Pino Pascali e Jannis Kounellis, i quali che hanno gravitato principalmente intorno alle due gallerie torinesi di Sperone e di Christian Stein. Si deve molto a Germano Celant se questi numerosi artisti hanno potuto tracciare in modo significativo una loro storia collettiva in parallelo ad altre correnti internazionali come la Minimal Art e la Conceptual Art: il critico genovese ha saputo riunirli "con notevole talento", come ha ammesso Trini stesso. A giudizio di chi scrive, gli interventi di Trini e quelli di Celant vanno valorizzati in parallelo, e a Trini va attribuito il merito di aver saputo mettere in luce le sfaccettature del percorso di ogni singolo artista dell'Arte Povera.

Questa tesi è condivisa anche da Renato Barilli. In occasione della recente pubblicazione del volume *Mezzo secolo di arte intera* di Trini,¹⁰² Barilli l'accoglie con entusiasmo e ribadisce che l'uscita di una "silloge" del genere è del tutto legittima. Barilli annota che l'accoppiata Trini-Celant si esprime in modi affini, e puntualizza il merito di Trini nel seguire la nuova ondata di Arte povera, del tutto paritetico a quello di Celant.¹⁰³ Il tallone d'Achille di Trini risiede per Barilli nella minore tenacia e capacità organizzativa rispetto al suo collega, tuttavia Trini eccelle per la qualità di scrittura:

102. Tommaso Trini, *Mezzo secolo di arte intera, Scritti 1964 - 2014*, a cura di Luca Cerizza, Johan & Levi editore, Monza, 2016.

103. Renato Barilli, *Trini: un mezzo secolo ben presentato*, 21 agosto 2016, www.renatobarilli.it/blog.

*Se si fa appunto un discorso di capacità organizzativa, di tenacia nel sostenere una causa, nel promuoverla come si farebbe con un prodotto commerciale, Celant vince la partita tra i due, ma se si parla invece di qualità di scrittura, è l'altro che vince. Accanto al riconoscimento di una imperturbabile coerenza di rotta, ho dovuto deplorare il linguaggio critico di Germano, privo di palpiti, di emozioni, simile a chi stende un ricettario medico-farmacologico, con totale aridità di termini. Non sono un sostenitore della causa che il critico sia a sua volta un creatore, ma non deve neppure essere un compilatore di referti neutri, impassibili, schiacciati sotto un super-tecnicismo, cosa di cui appunto Celant dà ora ampia prova nelle noterelle stese sull'“Espresso”. Mentre su questo versante Tommaso ha le carte pienamente in regola, l'esatta collocazione stilistica è sempre condita con espressioni giuste, colorite, capaci di rendere il senso, la capacità di seduzione dell'opera, attraverso secchi, sintetici giudizi che però non sono mai distaccati, astratti.*¹⁰⁴

3.4. Incontri: Argan, Fontana, Panza di Biumo

Alcuni incontri lasciano segni indelebili nella vita, e per Tommaso Trini sono tre quelli che contano, anzi quattro, se si aggiunge quello con Maria Grazia Nicastro, chiamata più comunemente Ciacia, sua moglie.¹⁰⁵ Sorvolando sull'incontro personale di Tommaso Trini con Ciacia Nicastro, è opportuno invece portare alla ribalta i tre incontri che, dal punto di vista professionale, hanno avuto un'importanza primaria sul

104. Ibidem.

105. Vedasi in questa tesi, pp. 213-222.

giovane critico. Trini instaura infatti relazioni con lo storico e critico Giulio Carlo Argan, con l'artista Lucio Fontana e con il collezionista Panza di Biumo. Anche in questi casi i rapporti che si vengono a creare sono improntati a umanità e amicizia.

3.4.1. Giulio Carlo Argan

Nel settembre 1966, Tommaso Trini partecipa su invito a due convegni della Biennale di San Marino, già noti come "Incontri di Verucchio",¹⁰⁶ presieduti da Giulio Carlo Argan e gestiti da Gerardo Filiberto Dasi. Il quindicesimo congresso internazionale si tiene a Rimini, San Marino, Verucchio, Cattolica e Ferrara dove si riuniscono artisti, critici, storici e studiosi d'arte per discutere sul tema "Arte Popolare Contemporanea".¹⁰⁷ Per Trini, inviato a tale convegno per realizzare un *reportage*, si tratta del primo incarico ufficiale in trasferta, avendo appena esordito nel mondo di "Domus" con l'articolo *Chi ha paura dell'Op art?* Per Trini che rappresenta la giovane critica italiana, sentire parlare gli illustri e insigni critici come Carlo Giulio Argan, Cesare Brandi, Corrado

106. Dal 1963 al 1970 i convegni sull'arte sono organizzati dall'area socialdemocratica, poi si trasformano in congressi politico-culturali extra artistici. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1966, A.T.T.

107. Il convegno si tiene dal 17 al 19 settembre 1966. Il congresso internazionale è un appuntamento annuale che si snoda attorno a un argomento definito. Il tema dell'anno precedente ha riguardato il problema della comunicazione. Cfr. Tommaso Trini, *Arte popolare come arte moderna?* in "Domus", n. 444, novembre 1966.

Maltese e Gillo Dorfless è l'occasione di confrontarsi con i grandi studiosi del mondo accademico. Trini prova naturalmente un'emozione forte e nel contempo una responsabilità maggiore e dei dubbi sulla sua qualità di critico d'arte. Questi dubbi trapelano dall'uso abbastanza ricorrente dei punti interrogativi, sia nei contenuti sia nei titoli degli articoli del primo periodo, come nell'appena citato *Chi ha paura dell'Op Art?* e nella recensione del convegno *Arte popolare come arte moderna?* È probabile che si tratti di uno stile che deriva dalla pratica giornalistica esercitata da Trini da diverso tempo – come riportato nei capitoli precedenti, Trini effettua tirocini come corrispondente locale per la "Gazzetta del Popolo", e come inviato da Parigi per la "Voce Repubblicana" e il "Gazzettino di Venezia" nella quale l'autore usa un tono colloquiale per avvicinarsi al lettore e essendo un critico in erba, egli usa il punto interrogativo per coinvolgerlo nel suo viaggio fisico e mentale; oppure, porre un quesito rivolto a se stesso, per districarsi nelle proprie idee.

Carlo Giulio Argan apre il convegno sull'arte popolare contemporanea con l'intento di farla accettare come arte moderna. Trini segue attentamente i dibattiti e concorda sull'ambiguità discussa dell'espressione "arte popolare". Oggettivamente, è difficile definirla. Se si vuole affrontare la "popolarità" nel più ampio spettro di indagini, si tratta, di "gusto", quindi di "soggettività": "Più un gusto è diffuso, e piace agli altri, più si entra nel popolare, è una questione soggettiva".

I critici veterani come Cesare Brandi, Corrado Maltese, Gillo

Dorfless, Bruno Zevi e Guido Aristarco intervengono come relatori e dibattono sulla "poliedrica realtà" dell'arte moderna, poiché qualunque cosa sia l'arte popolare, essa coesiste con altri linguaggi come il cinema, il design, l'architettura e l'urbanistica, etc.

Alla chiusura del convegno, i dibattiti convergono su una riflessione riguardo alla ricezione delle forme artistiche contemporanee, dei loro linguaggi specifici e delle ricerche estetiche, destinate ad avere un pubblico sempre più vasto e popolare. Tuttavia Trini sospetta che ci siano delle ragioni implicite che spingono a "imporre" l'arte popolare come arte moderna: esse potrebbero avere a che fare con la paura di affrontare la crisi dell'arte o con l'angoscia per "la morte dell'arte" e lo smarrimento di essere "fuori dalla realtà".¹⁰⁸

L'augurio di Trini è che l'arte, intesa non in quanto arte popolare bensì arte plastico-visiva, riprenda la sua capacità di perpetuarsi. E conclude il suo *reportage* con un'altro punto interrogativo, volto a ipotizzare il tema del congresso dell'anno a venire, intuendo i Mass Media: *Arte e mass-media: Parleremo di arte popolata?*¹⁰⁹

Nel settembre 1967, Tommaso Trini ritorna immancabilmente all'appuntamento del sedicesimo congresso internazionale non più come critico novello ma ormai come emergente della giovane critica d'arte militante.¹¹⁰ Il nome di Trini

108. Ibidem.

109. Ibidem.

110. La giovane critica militante dell'arte contemporanea nella seconda metà degli anni Sessanta viene rappresentata dalla triade di Trini (1937), Bonito Oliva (1939) e Celant (1940).

comincia a circolare a ritmo serrato nel circuito della critica d'arte contemporanea, al punto che proprio nello stesso anno, egli avvia una nuova collaborazione con "Bit", insieme a Daniela Palazzoli e Germano Celant, e a partire dal 1968 anche con "Flash Art" e "Marcatré", "Made In" e tante altre testate; inoltre, partecipa a diverse tavole rotonde e alle manifestazioni d'arte.

Il convegno si svolge a Rimini e a Urbino dal 10 al 12 settembre 1967, il tema è *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*. Nella recensione *Arganville* Trini spiega che Giulio Carlo Argan, a cui è caro il tema dell'urbanistica e della sua funzionalità visiva, aveva già rilevato il tema specifico sul fenomeno della città durante un corso culturale, promosso dalla Fondazione Cini a Venezia, nell'anno precedente. In quell'occasione, Argan sottolineava l'importanza del libro di Kevin Lynch, *The Image of the City*, in cui l'esperienza della città emerge come esperienza individuale e come personale attribuzione di valori ai dati visivi.¹¹¹ Il libro di Lynch viene interpretato da Argan come un fondamento destinato a "mutare radicalmente la metodologia degli studi urbanistici" e tale interpretazione richiede un'indagine metodica e una discussione appropriata in un contesto più vasto rispetto a quello veneziano. Così Argan ripropone lo stesso tema al XVI Convegno internazionale di Rimini, con un approccio urbanistico e cinematografico. Trini giudica che queste visioni dello spazio proposte da Argan

111. Cfr. Tommaso Trini, *Arganville*, in "Domus", n. 456, novembre 1967.

non siano molto articolate e coese tra loro:

Anche questo anno, un largo pubblico di qualificati uditori. Davanti ad esso si discute, con un'opportuna precisazione del problema, su "lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo". Su queste due diverse visioni di spazio, come vedremo, vengono fatte quattro relazioni ufficiali, alcune assai stimolanti; inoltre, intervengono con pertinenza o meno numerosi critici e qualche architetto. Ne risulta una grande massa di nozioni e di stimoli difficilmente riassumibili, comunque da sviluppare. Come concluderà Argan, le due visioni, quella urbanistica e quella cinematografica, non risultano alla fine articolate né fuse. E sarebbe forse interessante, a questo punto, dedicare loro ulteriori discussioni, coordinate magari con le analisi già svolte.¹¹²

Il sedicesimo convegno di Rimini registra un interesse particolare artistico-culturale: mostra di libri di arte, biennale di San Marino e congresso dell'Associazione internazionale dei critici d'arte. Rispetto all'edizione precedente, tra i relatori si notano diverse presenze straniere, rappresentate da Gilbert Cohen Séat e Joseph Rykwert, oltre alle partecipazioni italiane di Guido Aristarco, Manfredo Tafuri e Leonardo Ricci. Tafuri e Aristarco effettuano le compediose analisi storico-linguistiche, due esempi di riflessione sui mezzi acquisiti nei due campi operativi, il primo per l'urbanistica e il secondo per il cinema:

Tafuri ha considerato non uno ma molteplici spazi urbani, affermando la reciproca autonomia delle tre dimensioni progettuali: planning town-design, architettura, ed un'auspicabile

112. Ibidem.

scissione tra architettura ed urbanistica; e che Aristarco ha confermato la validità del contributo del cinema per una lettura della realtà urbana, sostenendo l'ideale di un cinema ideologico-epico-brechtiano. A questo livello, cinema e urbanistica non hanno fatto emergere nessuna convergenza; il film non progetta lo spazio urbano che trasferisce di peso nelle sue immagini né l'urbanistica pensa la città in termini di spazio vissuto come dimensione psichica.¹¹³

Trini osserva che la concezione ambientale ed ecologica dello spazio così come è stata impostata dal tema di Argan abbia trovato la sua affermazione oltre il piano visivo, nella prospezione veramente incisiva delle motivazioni psichiche e nella proiezione utopistica di Cohen Séat:

Non mi sarei stupito di vedere "spostare l'accento dal visivo al visionario", ma siamo rimasti sulle scale di un razionalismo controllato, ancora accettabile, come quello di Cohen Séat, per esempio che ci ha parlato dei "campi psichici di spazio". Nel cinema, ha detto, non ci sono mai delle vere e proprie visioni di spazio, ma dei contenuti di spazio, frammentati secondo lo scorrere delle immagini, e quindi vissuti, inseparabili dalle idee del momento, irreversibili. Uno spazio a una sola dimensione che ha significati assai diversi secondo i vari campi psichici sviluppati dalla mescolanza d'immaginario e di reale. Da qui, una serie di definizioni di schemi dinamici (spazi "asmodeani", spazio che mi concerne, spazio degli altri, ecc.) che tendono a spazi possibili o chimerici. Contro le idee di visioni di spazio, Cohen Séat ha sviluppato un nuovo vocabolo di base per approfondire gli spazi

113. Ibidem.

*dell'esperienza. Ed ha sollevato la necessità della fede utopistica: la funzione dell'architetto di domani sarà ben diversa da quella di costruire delle cose.*¹¹⁴

Joseph Rykwert propone invece l'immagine della "città celeste", l'utopia basata su una chiara visione del presente. Secondo lo storico inglese non bisogna solo prevedere, ma anche "utopizzare". Trini torva le sue *proposte tra le più stimolanti*, insieme a quelle di Cohen Séat:

*Nella visione di Rykwert, per cui costruire è un fatto simbolico per non dire linguistico, l'attuale vita urbana si oppone decisamente alla possibilità di vivere in comunità. Contro una città senza vita sociale, ecco elevarsi una città a misura d'uomo, secondo il concetto della città-cubo. Per essere accettabile, la polis di domani sarà: una megastruttura chiusa con le caratteristiche di un oggetto contemplativo; una città tridimensionale dove la circolazione avverrà in senso obliquo, con scale mobili, ecc.; una forma di vita collettiva dove lo spazio privato decadrà a favore di un enorme allargarsi dello spazio civico-pubblico; una città il cui generatore sarà la sezione e non più la pianta. Postulando un'arte trascurabile, Rykwert indica agli artisti e agli organizzatori di spazio la necessità di superare, in definitiva, quella che chiama l'attuale crisi di attenzione: la città, l'ambiente, sono dimensioni che gli artisti hanno appena scoperto; adesso dovrebbero condurli a crearne di nuove.*¹¹⁵

114. Ibidem.

115. Ibidem.

La recensione di Trini intitolata *Arganville* è un testo molto apprezzato e viene condiviso anche dal partito socialdemocratico, che gli conferisce la medaglia d'oro. Tuttavia Trini non l'accetta per modestia, perché non si sente di meritare un riconoscimento del genere a solo un anno al suo debutto nella critica d'arte.¹¹⁶ Proprio grazie ad *Arganville*, il rapporto di Trini con Giulio Carlo Argan diventa più familiare e assiduo. Dieci anni dopo, nel 1977, il critico presenta all'editore Laterza il progetto di un libro in forma di intervista con Argan. Accolta la proposta dalla casa editrice, Trini segue e cura per due anni la redazione dell'intervista ad Argan, allora sindaco di Roma. Nel 1980, il lungo impegno si concretizza finalmente nel libro intitolato *Intervista sulla fabbrica dell'arte*,¹¹⁷ pubblicato nella collana di saggi tascabili Laterza.

116. Fonte diretta dalla conversazione con Trini, maggio 2016.

117. Nell'intervista di Trini, Argan fa il punto sulla crisi dell'arte e sulla crisi della città, tra loro intimamente connesse, e confessa il suo disagio nei confronti dell'arte contemporanea: "*Mi sento impreparato ad affrontare il problema dell'arte oggi, che non può impostarsi in termini di valore giacché proprio i valori e l'idea di valore sono contestati; e manca una unità di misura che non abbia il privilegio del valore. Di qui, la mia paura, la mia riluttanza a pronunciare giudizi.*" Tommaso Trini (a cura di), *Argan. Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1980, p. 49.

3.4.2. Lucio Fontana

Tommaso Trini conosce di persona Lucio Fontana tra il 1966 e il 1967, durante il biennio in cui il critico collabora con la galleria Sperone in via Bigli 21 a Milano. Fontana è uno dei pochi frequentatori assidui della galleria, e visita quasi tutte le mostre, da Warhol a Sottsass, dagli artisti Pop ai poveristi di Torino, apprezzando specialmente la mostra di Dan Flavin nel febbraio del 1967. Durante queste visite, Fontana rimane talvolta a conversare da solo con Trini, commentando le mostre e lamentandosi dell'andamento del mercato d'arte a suo sfavore. Fontana è un punto di riferimento dei giovani artisti italiani, ed è consapevole del suo valore. Tuttavia le sue opere non ottengono il successo meritato nel mercato americano.¹¹⁸ L'apertura e la generosità di Fontana nei confronti dei giovani artisti sono caratteristiche note e rilevate da più critici, tra cui Guido Ballo che si è occupato presto dell'artista già dall'inizio degli anni Cinquanta, recensendo le produzioni di ceramiche ad Albisola, e curando anche la sala riservata a Fontana durante la XXIX Biennale del 1958.¹¹⁹

118. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 314-315.

119. Tra numerosi interventi di Guido Ballo si ricordano: *Albisola e Fontana*, in "Omnibus", 4 giugno 1950; *Le ceramiche moderne*, in "Settimo Giorno", 28 maggio 1952; *Fontana*, Galleria Malborough, Roma, 1963; *Fontana*, in "Corriere della Sera", 7 settembre 1969; *Fontana, idea per un ritratto*, Ilte, Torino, 1970; *Lucio Fontana*, Palazzo Reale, Milano, 19 aprile-21 giugno 1972; *La donazione Fontana al Palazzo Reale di Milano*, in "Studio Marconi", nn. 8-9, 1 febbraio 1979.

Nel 1968, Fontana si avvicina all'età di settant'anni. Com'è stato rilevato nel primo capitolo, Fontana era uno dei primi artisti di vero interesse per Trini, già a partire dal 1958.¹²⁰ Da allora Trini ha sviluppato una grande ammirazione per l'artista e la sua stima cresceva ancora di più dopo averlo conosciuto di persona. Così il trentunenne critico si fa il coraggio di chiedergli un'intervista, per dedicargli un articolo per "Domus". Accettata la richiesta, il 19 luglio 1968, Trini, totalmente ignaro dello stato avanzato della malattia di Fontana, si presenta nella sua casa a Comabbio, munitosi di un registratore. In quest'intervista si rivelano tanti punti in comune con quella eseguita un po' prima da Carla Lonzi, inserita nell'*Autoritratto* del 1969.¹²¹ Fontana rivela e ribadisce prima a Lonzi e dopo a Trini le sue posizioni riguardo lo Spazialismo, l'importanza delle sue invenzioni rappresentate soprattutto dai "buchi" e il valore delle dimensioni proiettate verso l'infinito e, infine, le polemiche contro l'egemonia degli

120. Vedasi in questa tesi, pp. 29-30.

121. I contributi di Lonzi su Fontana sono: *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in *L'incontro di Torino. Pittori d'America, Europa e Giappone*, catalogo della mostra, Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre-20 ottobre 1962, Tip S. Aste, Cuneo, 1962. L'articolo si trova ora in *Scritti sull'arte*, Ed al edizioni, Milano, op. cit., pp. 298-301; *Una mostra di Lucio Fontana a Milano*, in "L'Approdo Letterario", a. XI, n. 32, ottobre-dicembre 1965, pp. 124-125, ora si trova in *Scritti sull'arte*, op. cit., pp. 430-432; *Lucio Fontana*, in *Tecniche e Materiali*, con Tommaso Trini e Marisa Volpi Oriani, in "Marcatré", nn. 37-40, maggio 1968, pp. 66-85, 1968, ora si trova in *Scritti sull'arte*, op. cit., pp. 596-598.

Stati Uniti nel sistema dell'arte.

Infatti, nell'intervista con Trini, Fontana, oltre a spiegare la rilevanza e i significati dei suoi tentativi di "andare oltre" attraverso i buchi e i tagli, di superare la superficie, e romperla, infierisce non solo contro Jackson Pollock, all'apice del successo di mercato, ma anche contro la galleria Marlborough di Londra e di Roma, che mantiene un prezzo troppo basso per le sue opere. Secondo Fontana, la buona parte del successo dell'arte pop americana è il risultato dell'ingente pubblicità sulle riviste d'arte da parte delle gallerie, mentre gli artisti europei come Piero Manzoni, Yves Klein ed egli stesso sono sottovalutati, pur presentando un valore maggiore in termini di innovazione rispetto agli artisti americani coevi. Le invenzioni dirompenti e le continue ricerche dell'infinito e di uno "spazio ulteriore" – la linea di Manzoni, il colore Blu di Klein e l'ambiente spaziale di Fontana – non vengono capiti in pieno dal mercato.¹²²

A meno di due mesi dall'intervista con Trini, l'artista si spegne a Varese il 7 settembre 1968. Fontana lascia dunque la sua ultima testimonianza in vita proprio a Trini che ne trae *Colloquio con Fontana* in una versione redazionale¹²³

122. Cfr. Tommaso Trini, *Colloquio con Fontana*, in "Domus", n. 466, settembre 1968. Queste polemiche contro il sistema americano dell'arte si ripetono anche sulle pagine di *Autoritratto* di Carla Lonzi, pubblicato nel 1969. Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto*, op. cit., pp. 91-92; pp. 125-128.

123. La trascrizione integrale dell'intervista di Trini rimane inedita fino alla recente pubblicazione inserita nel volume *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, op. cit., pp. 274-281.

"Domus", accompagnandola con un breve necrologio iniziale:

*Ho incontrato per l'ultima volta Fontana il 19 luglio scorso, nella casa paterna di Comabbio. Con la abituale, squisita cordialità si era intrattenuto con me in un lungo colloquio, che avrebbe dovuto servirmi per la stesura di un articolo. Non un'intervista, ma un dialogo in cui Fontana si mostrò ancora una volta profondamente attento alle novità dell'arte, attento di quei giovani che – unico, forse, tra i maestri – ha sempre cercato di capire. Nonostante la malattia – che il 7 settembre ha provocato la sua scomparsa, con sincero rimpianto del mondo dell'arte – Fontana era ancora tutto calato, materialmente e intellettualmente, nel suo lucido impegno d'artista.*¹²⁴

La "rivoluzione dell'arte attraverso il mezzo", proclamata sia nel Manifesto spaziale del 1946 che nel primo Manifesto italiano dello Spazialismo del maggio 1947, rappresenta la base e la "formula" dell'arte spaziale di Lucio Fontana, che introduce infatti altre tecniche e strumenti come il neon, la televisione, il radar, ecc. L'intuizione di Fontana consiste appunto nell'idea che l'arte non era più da fare con pennello come nella pittura a dimensione di quadro o di affresco. Trini giudica che con ciò l'arte cambia dimensione, "non le dimensioni di primo, secondo, terzo piano, ma dimensione come volume di idee".¹²⁵ L'osservazione di Trini sembra essere un avanzamento rispetto al giudizio di Carla Lonzi che asserisce come lo spazialismo fontaniano "esclude la

124. Tommaso Trini, *Colloquio con Fontana*, in "Domus", n. 466, settembre 1968.

125. Ibidem.

sensibilità pittorica tradizionale in quanto strettamente legata alla resa di uno spazio volumetrico, più o meno in rapporto con la presentazione dell'oggetto"¹²⁶ L'importanza dell'idea messa a punto da Trini acquisisce un volume figurativo nell'operazione spaziale di Fontana. Fontana dice a Trini: "L'arte non è che evoluzione del pensiero".¹²⁷ Lo stesso pensiero è stato ribadito anche nell'intervista del 1967 con Daniela Palazzoli: "Per me la pittura sta tutta nell'idea".¹²⁸ Inoltre, nel *Colloquio con Fontana*, Trini rileva un punto critico nella storiografia artistica italiana, a suo avviso troppo "eurocentrica", incapace di cogliere l'opera di Fontana nella sua interezza, anche a causa di un mancato riferimento alle origini argentine, a cui l'artista tiene molto. L'importanza delle sue origini viene ribadita dall'artista stesso durante la Biennale di Venezia del 1966. In quell'occasione, Fontana ribatte a una questione di spazio sollevata da un critico americano, secondo il quale il precursore dello spazialismo sarebbe stato Pollock e un artista italiano non avrebbe potuto concepire l'immensità e la grandezza spaziale, dimostrandosi quindi scettico riguardo allo Spazialismo di Fontana. L'artista gli ricorda che egli è argentino, e che nella sua terra d'origine c'è la Pampas che è dieci volte più grande dei deserti nell'Arizona citati dal critico americano, come si vede nella sua ultima testimonianza rilasciata a Trini:

126. Carla Lonzi, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, op. cit., p. 298.

127. Ibidem.

128. Daniela Palazzoli, *l'intervista con Lucio Fontana*, in "Bit", n. 5, novembre 1967, pp. 18-20.

*Io ho avuto anche delle discussioni con gli americani, un'americano una volta a Venezia mi dice (in falsetto) "lei è spazialista, lei non ha capito niente degli spazi, ma chi è lei...". Vabbé, intanto mi conosce, comincia a sapere che sono Fontana, che faccio gli spazi..."Mi dica qual è il suo spazio, ma lei come fa a capire lo spazio, noi abbiamo l'Arizona, lo spazio lì, quello è lo spazio!" Io dico: "Senta, ma se è per quello, io sono sudamericano, lì c'è la Pampa che è il doppio più grande dell'Arizona. Ho più ragione io come sudamericano che lei Non è lo spazio, quello che dice lei, è una dimensione...ma è un'altra cosa".*¹²⁹

Nell'articolo *Fontana dalla scienza all'utopia* ("Domus", n. 467, ottobre 1968) che segue subito dopo *il Colloquio con Fontana* ("Domus", n. 466, settembre 1968), Trini rileva l'importanza dei "media" nell'arte di Fontana e come l'evoluzione del mezzo dell'arte propugnata dall'artista passi attraverso i mezzi-materia. A partire dal 1949, dopo aver allestito *l'Ambiente Spaziale con forme spaziali a illuminazione a luce nera* presso la galleria del Naviglio, Lucio Fontana avvia i primissimi e rivoluzionari "concetti spaziali" attraverso il ciclo di buchi, considerati un passaggio storico fondamentale e, seguiti, a partire dal 1958, dal ciclo di tagli, che rappresentano definitivamente uno spartiacque non solo

129. Tommaso Trini, *Intervista con Lucio Fontana*, 1968. Il testo è inserito ora in *Mezzo secolo di arte intera*, op. cit., p. 274.

Cfr. Lo stesso episodio è stato riportato anche da Lonzi: Carla Lonzi, *Autoritratto*, Laterza, Bari, 1969, Et al edizioni, Milano, 2010, p. 104.

per l'artista ma anche per la storia dell'arte moderna. I concetti spaziali espressi in buchi e in tagli partono dalla stessa idea di superamento della superficie, un gesto che diventa un'iterazione per il "processo mentale" di Fontana:

Erano cioè la proiezione in uno spazio libero, oltre la tela, il retro-tela se si vuole, e in definitiva: l'uscita in una dimensione ulteriore. Oggi l'arte ha usato e abusato delle nozioni di spazio e tempo fino a consumarle, e lo stesso concetto di evoluzione sembra aver smesso di incantare gli artisti, che dietro una barriera trovano un'altra barriera, e sospettano che il futuro non sia che un passato alla rovescia. Resta tuttavia l'acquisizione basilare del nostro secolo: quella di un'arte come pensiero, come processo mentale. Fontana che pure intellettuale non era, conta tra gli artefici di tale svolta, che a un certo punto, dopo il '46, si è insinuata nella sua vicenda personale tagliando netto tra preistoria e storia dell'artista.¹³⁰

Come si può notare nella citazione appena riportata, Trini rileva che l'arte di Fontana non sia puramente intellettuale, cioè pura espressione di un'idea. Per il critico, l'opera dell'artista italo-argentino si nutre di "oscillazioni e contraddizioni" tra le influenze dei suoi maestri: dal purismo di Wildt, al primitivismo scompositivo di Archipenko, fino all'istintiva pansensorialità di Boccioni (precursore dell'arte spaziale),¹³¹ Tuttavia, tutte queste influenze si amalgamano creando una visione unica tramite la materia:

130. Tommaso Trini, *Fontana dalla scienza all'utopia*, in "Domus", n. 467, ottobre 1968.

131. Ibidem.

Questo ricercatore, prima ancora dello sperimentalismo in arte, e senza essere mai stato sperimentalista, attraeva a sé i mezzi per superarli. Dopo la creta il neon, dopo la tela lo spazio-tempo: amava la materia nella sua molteplicità per scoprirne le leggi. Era la sua tensione. Far passare il pensiero attraverso la materia. "L'esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio", scriveva nel "Manifesto Tecnico" che resta forse il documento più personale e diretto, il più congeniale, oltre l'elaborazione più collettiva e astratta dei cinque manifesti dello Spazialismo. Una dichiarazione che i giovani artisti sottoscriverebbero oggi.¹³²

A questo punto, Trini si chiede qual è la qualità del pensiero di Fontana. Per il critico, dopo il primo buco e il primo taglio, restano due strade da percorrere: o riflettere sul valore mentale del suo atto, della sua rottura oppure forzare la materia, tra concettualità e fisicità, a reinventare l'atto. A suo parere, apparentemente l'artista sembra adottare entrambe ma, in realtà, la sua scelta cade sulla seconda via, "nell'iterazione, nell'efferazione prolungata della materia", vivendo l'atto come in un mito:

Fontana rifletteva sempre e con tutti sulla sua opera: "cordiale e polemico, candido e adirato", perché c'era un problema di interpretazioni e significati. (...) Per quest'uomo di quasi 50 anni, fu la volontà di ritornare alle origini, il ritorno a capo, l'illuminazione. "È tornato al caos, al nulla", avrebbe scritto Giampiero Giani dopo aver visto le prime tele svuotate dai buchi. Ma Fontana – basterebbe ricordare il suo esercizio di ceramista –

132. Ibidem.

*non ha mai sacrificato le mani. Non nel senso di dominare la materialità dell'azione, la fisicità delle cose, come fece sempre. Questo samurai dello spazio, aveva del "primitivo d'una nuova sensibilità" (come Boccioni) il dato fondamentale: il pensiero concreto. Le implicazioni mitiche di questo pensiero sono note. Lo Spazialismo ha materiato questo pensiero con la sua vaga scientificità e la sua retorica.*¹³³

Per concludere il suo lungo articolo *Fontana dalla scienza all'utopia*, Trini ribadisce il riconoscimento di Sauvage e Schwarz che Fontana sia il primo artista a intuire che l'arte deve evolversi non solo nella forma e nel contenuto ma anche nei mezzi tecnici espressivi:¹³⁴

*In tempi esistenziali, l'arte di Fontana è stata tecnologica. In periodo tecnologico, il suo pensiero si era aperto all'utopia. Quell'utopia che si regola sullo "scarto permanente" (Menna) della realtà, nell'unità del presente; e questo scarto viene indicato dell'arte esperienziale di questi ultimi anni come scarto tra realtà dei bisogni originari e creazione di nuovi bisogni. Se Marcuse ha ragione, quando parla della necessità di andare dalla scienza all'utopia, ora che tutto è possibile e si è concluso l'inverso cammino, allora l'opera di Fontana avrà espresso tra le prime questo "nuovo mondo".*¹³⁵

Trini, da sempre affascinato dal cosmo e dalla cosmologia,

133. Ibidem.

134. Cfr. Arturo Schwarz, Tristan Sauvage, *Pittura italiana del Dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1957.

135. Tommaso Trini, *Fontana dalla scienza all'utopia*, op. cit.

percepisce nei buchi di Fontana l'immensità dello "spazio profondo".¹³⁶ In quest'ottica Trini, per risalire all'origine del concetto spaziale fontaniano, attribuisce maggior importanza al *Manifesto Bianco* del 1946. In esso confluiscono le riflessioni che Fontana elabora insieme ad altri artisti, intellettuali e studenti nella cerchia dell'accademia privata di Altamira, con cui condivide una condizione di "marginalità":

*Il manifesto bianco è un mosaico di tensioni ideologiche disparate che restano aperte tanto alla centralità fontaniana dei concetti spaziali quanto agli estremismi dell'arte cinetica. [...] Ha connotazioni futuriste ("Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragioni di essere") come pure surrealiste ("Il subcosciente modella l'individuo, lo integra e lo trasforma... La posizione degli artisti razionalisti è falsa... La ragione non crea") e altre costruttiviste ("Color sonido movimiento").*¹³⁷

A questo punto, Trini precisa il contesto storico e culturale in cui si trova l'Argentina. Essa non ha memorie precolombiane, diversamente dal Brasile e dal Messico, quindi manca di una propria identità riconosciuta nell'arte. Nell'affrontare la realtà ai margini della cultura centrale, gli artisti ricorrono all'emarginazione storica con tensioni di utopia, gioco, rabbia, tra rigore intellettuale e compromessi produttivi, in un

136. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 284.

137. Tommaso Trini, *Il tempo Fontana*, in *Lucio Fontana* catalogo della mostra curata dall'autore a Palazzo dei Leoni di Messina (dicembre 1986-gennaio 1987), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986, p. 28.

mercato indifferenziato. Per Trini, il punto cruciale del *Manifesto Bianco* si trova nel richiamo ad un'arte "totale":

*Mi pare nodale, e forse nuovo nel contesto argentino, il richiamo al "subcosciente, magnifico ricettacolo legato alla preistorica condizione originale dell'uomo e alla materia in movimento, in nome di una "coscienza materialistica". Sostanzialmente, il testo mira a un'arte "maggiore" o totale che superi pittura, scultura, poesia e musica. ("È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo"), ma con questa specifica conclusiva: "Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio".*¹³⁸

A Buenos Aires, negli anni Quaranta, si effettuano ricerche "visuali-cinetiche" e, all'interno dell'Accademia Altamira, vi sono premonizioni degli Happening come azione provocatoria. Trini rileva un altro punto importante, ossia che, nelle culture marginali, la socialità dell'arte resta un valore endogeno alla vita della comunità, e privilegia la scultura rispetto alla pittura. Per tale motivo anche la tecnica di ceramica, acquisita tra Albissola e Sévres a partire dal 1935, occupa nella produzione fontaniana un campo d'attività non irrilevante:

L'attività di ceramista non è del tutto ridotta ad artigianato decorativo ma mantiene legami oscuri con la storia classica dei

138. Ibidem.

*progenitori arcaici nel segno dell'identità delle proprie radici. Questo è il contesto in cui Fontana è nato, ha deciso di farsi scultore, ha intuito la sua personale evoluzione a quaranta anni avanzati. L'avanguardia come marginalità storica oltre che avventura esistenziale. Notiamo a questo punto che poco cambia col rientro in Italia. Fontana lascia Buenos Aires per Milano nel 1947 nella sola prospettiva di scoprire che l'Europa sta perdendo il primato nelle avanguardie a favore degli Stati Uniti.*¹³⁹

Il leitmotiv critico di Trini nei suoi cinque testi dedicati a Fontana¹⁴⁰ si basa sulla marginalità come posizione politica dell'artista. Per Trini, attraverso l'eredità e l'esempio di un maestro per i giovani artisti, Fontana ha saputo "trasformare il suo talento tecnico e il mestiere precoce di scultore, poi i successi nell'autonomia dell'astrazione e le fantasie sull'evoluzione della scienza e dell'arte, nell'opera innovativa di un'idea totale affrancata dalla materia; che ha continuato, tuttavia, a praticare di pari passo il mestiere e l'idea".¹⁴¹

139. Ibidem.

140. Colloquio con Fontana, in "Domus" n. 466, settembre 1968; *Fontana dalla scienza all'utopia*, in "Domus" n. 467, ottobre 1968; *Vedi, è l'idea che conta* in "Domus", giugno 1972, *Il tempo Fontana*, in *Lucio Fontana* catalogo della mostra curata dall'autore a Palazzo dei Leoni di Messina (dicembre 1986-gennaio 1987), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986; *Fontana dei giovani*, in *Centenario d Lucio Fontana*, Charta, 1999.

141. Tommaso Trini, *Fontana dei giovani*, in *Centenario d Lucio Fontana*, Charta, 1999.

3.4.3. Giuseppe Panza di Biumo

L'incontro di Tommaso Trini con Panza di Biumo risale al febbraio del 1967, durante l'esposizione di Dan Flavin alla galleria Sperone a Milano. Nel biennio 1966-1967, durante il quale Trini collabora con la galleria di Sperone a Milano, le sue recensioni di mostre d'arte sulle pagine di "Domus" e su altre riviste creano un effetto collaterale positivo di promozione della galleria stessa per entrambe le sedi di Torino e Milano. Ciò è dimostrato, ad esempio, dall'articolo su Dan Flavin pubblicato nel mese di gennaio 1967, in anticipo rispetto alla mostra di Flavin, che viene inaugurata il 14 febbraio alla galleria Sperone in via Bigli a Milano.¹⁴²

Panza di Biumo legge l'articolo su Flavin, vede per la prima volta le sue opere, e quindi decide di acquistare l'intera mostra. Le composizioni strutturali dell'artista americano con normali lampade al neon, senza apportare alcuna trasformazione al prodotto commerciale, rappresentano solo se stesse in quanto monumenti di luce che si dispiegano nel presente allo stato puro:

Monumenti istantanei, sono state chiamate le composizioni strutturali di Flavin. Hanno infatti le sole forme e proprietà del materiale prodotto dalla Radar Fluorescent Company o dalla Philips. Flavin non trasforma il suo materiale, non ne fa una metafora di luce, di calore o di colore. Lo restituisce piuttosto al suo stato d'origine: alla primaria "warm white", "cold white", "gold, pink and

142. Tommaso Trini, *Mostre a Milano*, in "Domus", n. 446, gennaio 1967, p. 33.

blue florescent light” che lo definiscono per costruzione. È eliminato così il movimento della creazione, la sua stessa evoluzione. Siamo di fronte a monumenti che non rimandano al passato, ma neppure ci proiettano nel futuro. Occupano uno spazio senza moto dove il tempo è come dice Flavin, “storia inattiva”. Come la materia anche le forme sono prive di riferimenti analogici: sono quadrati, triangoli, segmenti, cioè strutture primarie, oggetti che corrispondono in modo esatto nella nostra mente al significato di “quadrato”, di “triangolo”, di “segmento”. Tra lo sguardo e l’oggetto sembra cadere ogni ostacolo, dal momento che non c’è più interpretazione. [...] L’ostacolo è forse nel fatto che davanti a queste strutture c’è qualcosa da pensare. Una di esse è intitolata: “Monumento 7 per V. Tatlin”. È un omaggio al fondatore del costruttivismo ed insieme il riconoscimento che l’inserimento dell’arte nella realtà pratica, a cui Tatlin aveva sacrificato tutto, si è realizzato.¹⁴³

Il conte Giuseppe Panza diventa uno dei più importanti collezionisti di arte contemporanea americana. Trini rileva che il suo collezionismo inizia a partire dalla metà degli anni Cinquanta, e la sua “sensibilità raddomantica” si basa sul gusto della scoperta e sulla “ricettività sempre all’erta, senso di previsione, volontà di prevenire le mode e le imposizioni del mercato, e anche desiderio di promuovere le idee su cui si fondano le proprie scelte.”¹⁴⁴ Con queste qualità rilevate da Trini, il collezionista ha saputo tempestivamente raccogliere le opere più significative dell’arte americana a partire dagli anni

143. Ibidem.

144. Cfr. Tommaso Trini, *La collezione Panza di Biumo. Un diario segreto di quadri celebri*, in “Domus”, n. 458, gennaio 1968.

Sessanta fino alla sua morte, avvenuta nel 2010. Esse costituiscono un vero e proprio patrimonio storico nella storia dell'arte contemporanea. La collezione di Panza, che egli avvia verso il 1955, è costituita inizialmente da opere dell'informale europeo di Antoni Tàpies e Jean Fautrier e da testimonianze all'Espressionismo Astratto di Franz Kline e Mark Rothko.

Nel 1958 Panza conosce, tramite John Cage,¹⁴⁵ Robert Rauschenberg, acquistandone una ventina di opere, pur senza vederle direttamente, basandosi su alcune immagini fotografiche.¹⁴⁶ Rauschenberg è uno dei pilastri nella prima collezione di Panza, e ciò testimonia la capacità del collezionista di riconoscere in anticipo il valore di quei "combine paintings" che da lì a sei anni si sarebbero rivelati come "cerniera tra due epoche" dopo il trionfo dell'artista alla Biennale di Venezia, a dispetto di coloro che guardavano quegli "assemblages" con diverse definizioni: cultura del rifiuto, neo-dada, proto-pop.¹⁴⁷

Il conte di Biumo arricchisce la sua collezione con artisti della Pop Art come Claes Oldenburg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein e George Segal, ignorando completamente Andy

145. Nel 1958 John Cage si trovava a Milano per lavorare al laboratorio di fonologia della RAI di Milano. Sapendo che il conte collezionava artisti americani, Cage lo contatta per conoscerlo e per parlargli della pittura di Rauschenberg, che ha affinità intellettuali con la musica cageana. Cfr. Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 83.

146. Tommaso Trini, *La collezione Panza di Biumo. Un diario segreto di quadri celebri*, op. cit.

147. Ibidem.

Warhol; con la Minimal Art di Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre, Richard Serra, Richard Nonas, Jene Highstein e Dan Flavin; la Conceptual Art di Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Lawrence Weiner, Robert Barry, Bruce Nauman, Roman Opalka, Jan Dibbets, Douglas Huebler e Robert Ryman, l'arte ambientale di James Turrel, Robert Irwin e Maria Nordman, fino ad arrivare all'arte "orale" di Jan Wilson.¹⁴⁸ Questi sono alcuni dei nomi principali che rientrano nella collezione di Panza di Biumo, che acquista, per ogni artista, gruppi di opere al fine di costituire per ciascuno di loro una "costellazione" dentro la collezione.

Quanto alle scelte che soggiacciono agli acquisti di opere d'arte contemporanea, Giuseppe Panza si basa solo su gusti e intuizioni personali, come egli stesso confida a Trini: prima di tutto la scelta è guidata dall'"l'entusiasmo e dalla passione", poi subentrano le letture e le analisi critiche. Il successo o la fama degli artisti non rientrano minimamente negli interessi del collezionista milanese. Al conte di Biumo interessa scoprire e riconoscere tempestivamente le opere che manifestano nuove esperienze estetiche, e affinare le sue scelte attraverso un processo di confronto continuo e di dialogo con le singole opere:

148. Giuseppe Panza ha conosciuto Jan Wilson nel 1972 a New York. L'oggetto dell'artista è unicamente una discussione filosofica, una comunicazione verbale. Nella discussione con Wilson si parla della ricerca della verità, argomento tipicamente filosofico. Cfr. Giuseppe Panza, *Jim Turrel*, in *James Turrel, Dipinto con la luce*, Guida Sambonet (a cura di), Motta Editore, 1998, p. 7.

*I am not interested in collecting the artist who is already successful or famous. What interests me is the timely recognition, even the discovery, of new experiences. My purpose, first of all, has always been to choose those artists who are closest to my tastes and my personality, and, secondly, to refine my choices through the process of a continuous confrontation and colloquy with the individual works. The choice is intuitive. It's a question of enthusiasm, of passion.*¹⁴⁹

Con questo metodo, nella collezione del conte, "le opere entrano sempre a gruppi, ogni artista viene rappresentato da una sua costellazione, ogni opera viene individuata attentamente fra le altre".¹⁵⁰ Per Trini, le sculture imponenti di Robert Morris e le opere fluorescenti di Dan Flavin costituiscono sicuramente due acquisizioni esemplari per ciò che riguarda l'esigenza di scoperta e di rinnovamento nel primo periodo della collezione di Panza. A differenza della critica e di altri esperti d'arte, il collezionista non parla mai di tendenze, mode o scuole, ma si occupa esclusivamente dei singoli artisti e delle singole opere.¹⁵¹

Nel 1968, Giuseppe Panza incontra l'artista californiano Robert Irwin presso la Pace Gallery di New York, dove sta

149. Cfr. Tommaso Trini, *At Home With Art: The Villa of Count Panza di Biumo*, in "Art in America", settembre-ottobre 1970

150. Cfr. Tommaso Trini, *La collezione Panza di Biumo*, in "Domus", n. 458, gennaio 1968.

151. Cfr. Tommaso Trini, *At Home With Art: The Villa of Count Panza di Biumo*, op. cit.

esponendo i suoi dischi.¹⁵²

In questo periodo il collezionista acquista Robert Irwin e Larry Bell, artisti di Los Angeles il cui utilizzo della luce e della percezione interessa Giuseppe Panza, che dichiara come "una nuova esperienza mai tentata prima nella storia dell'arte" risponda alla sua "necessità di ordine più filosofico e ideale che estetico". Egli apprezza in Irwin l'ampia cultura filosofica e scientifica, a suo giudizio rara per un artista: gli artisti di cui si è interessato negli anni precedenti, come Rothko, Kline, Rauschenberg, Jasper Johns e gli artisti pop sono di estrazione umanistica, a parte i minimalisti come Judd, Morris e Flavin, che hanno mostrato interesse per la scienza e la filosofia.¹⁵³ Irwin parla spesso a Panza degli amici artisti californiani, tra cui James Turrel, invitandolo a venire a Los Angeles. Nel 1973 il conte incontra Turrel diventando suo sostenitore e finanziando il progetto Roden Crater, per il quale l'artista riesce a realizzare i primi disegni nel 1974.

Da quel momento in poi, l'interesse principale di Panza di Biumo si concentra sul progetto museale per la sua vasta

152. I dischi di Irwin sono fatti di metallo "leggermente convessi di un metro e cinquanta di diametro, distanti dal muro cinquanta centimetri, illuminati da quattro fari ai vertici del muro e distanti circa tre metri, che proiettano le ombre del disco sulla parete. Il disco è leggermente colorato, bianco al centro con sfumature verdi e rosa verso i margini. Sembra di "vedere non un disco, ma una sfera sospesa nello spazio, un pianeta inaccessibile in un mondo lontano, di meravigliosa bellezza. I colori quasi sparivano nella luce, ma si sentiva la loro presenza". Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrel*, in *James Turrel, Dipinto con la luce*, Guida Sambonet, Motta Editore, 1998, p. 6.

153. Ivi, p. 7.

collezione di Arte Ambientale, composta di opere di Flavin, Bell, Irwin, Turrel, Morris, Judd, Andre, Serra, Nauman, Dibbets, Long, Ascher, Kosuth, Barry, Mochetti (unico artista italiano nella collezione di Panza). Tommaso Trini dedica diversi articoli alla promozione dell' "Environmental Art Museum" per la collezione di Panza. Il conte vorrebbe eleggere Milano, sua città natale, a luogo cui dare collocazione pubblica alla sua raccolta.

Nell'aprile 1974, Trini critica sull' "Espresso" l'amministrazione di Milano, la sua incapacità di offrire un'adeguata sistemazione ad una collezione di importanza internazionale che molti dei maggiori musei del mondo – a partire dal museo di Mönchengladbach in Germania - ambirebbero di ospitare,¹⁵⁴ denunciando il pericolo dell'uscita della collezione di Panza dal confine italiano. Nel luglio Trini interviene ancora, questa volta sul "Corriere della Sera", sulla questione della sorte incerta della raccolta di Panza.¹⁵⁵ Secondo Trini occorrerebbe edificare un nuovo spazio o recuperarne uno già esistente. In ogni caso servirebbe un contenitore di circa cinquemila metri quadri, e ciò costituirebbe ovviamente la spesa maggiore dell'impresa.

Tuttavia, il conte ha già elaborato il progetto del primo museo d'Arte Ambientale che la museografia d'oggi abbia mai concepito, con 40-50 opere ambientali, in parte già esistenti, altre da realizzare con poche risorse e su progetti di

154. Tommaso Trini, *Un museo passa le Alpi*, in "Espresso", aprile 1974.

155. Tommaso Trini, *Un tesoro conteso di Milano*, in "Corriere della Sera", 28 luglio 1974.

sua proprietà. Franco Russoli si batte perché questa collezione entri nel nuovo museo di Palazzo Citterio di via Brera, essendo in corso di ristrutturazione; i tempi d'attesa sono però indeterminati.

Oltre alla necessità di identificare uno spazio espositivo adeguato, Trini fa notare un'altra questione rilevante. Il conte Panza ha in mente una museografia "ineccepibile", costruita e allestita con lo stesso "rigore e controllo" con cui ha raccolto le sue opere. Gli artisti italiani, non essendo inseriti nelle sue collezioni, salvo Maurizio Mochetti, assumono un atteggiamento di indifferenza nei riguardi di questo progetto museale, accusando il collezionista di esterofilia. Trini, invece, difende la collezione di Panza, per "il valore internazionale che la qualifica e ne renderebbe così utile la permanenza tra noi." Per il collezionista milanese si tratta di un patrimonio culturale comprensibile a tutti senza frontiere.

L'ultimo intervento di Trini sulla possibile museografia relativa al lascito di Panza si trova *Nelle stanze dell'arte*,¹⁵⁶ pubblicato in "Casa Vogue" nel febbraio 1978, accompagnato da numerose fotografie straordinarie di Ugo Mulas. La villa Menafoglio Litta è stata costruita nel 1751 a Biumo Superiore per volontà del Marchese Menafoglio, ministro delle finanze del Duca d'Este, governatore del Ducato di Milano ai tempi di Maria Teresa d'Austria. La villa settecentesca è stata acquistata dalla famiglia Panza negli anni Trenta.¹⁵⁷

156. Tommaso Trini, *Nelle stanze dell'arte*, in "Vogue Casa", febbraio 1978, pp. 50-67.

157. Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, op. cit., p. 26.

Dopo una ventina d'anni di collezionismo, la villa del Panza di Biumo è ormai straripante di opere. Giuseppe Panza vorrebbe vedere il suo patrimonio artistico accessibile al pubblico e sarebbe disposto a cederlo alle cure della città di Varese, se questa si assumesse gli oneri di gestione. Ma Varese "nicchia", dice Trini, com'è successo in altre situazioni analoghe, in cui la museografia italiana si è dimostrata miope e incapace di dare voce al progetto dell'amico collezionista:

Mi accorgo che le molte volte in cui ho scritto sulle meravigliose fatiche di questo amico, m'è spesso toccato di ribattere l'occhio ai sordi. Pochi anni fa, metà della collezione Panza di Biumo, ossia i dieci anni iniziali contrassegnati dalla pittura espressionista astratta e quindi dall'arte pop, con tele di Kline e Rothko, con oggetti di Rauschenberg e Oldenburg, tra le altre cose, tali da smuovere le voglie dei migliori musei stranieri, lasciò lo spazio alle successive generazioni di artisti minimali, concettuali e ambientali, col che lasciò la villa per i depositi. Lo segnalai sul Corriere della Sera e sull'Espresso che quel benedetto patrimonio era in prestito, e chi di dovere lo sapeva; e certo l'avrebbe voluto la galleria nazionale di Roma, e anche Milano – grazie a Franco Russoli – che però non aveva la galleria moderna. Non se n'è fatto niente. Celeberrima in tutti i circoli occidentali dell'avanguardia, la nostra raccolta è divenuta una multinazionale del prestito.¹⁵⁸

Trini teme che i prestiti a tempo indeterminato di opere della collezione Panza verso paesi stranieri siano destinati all'eternità, e l'Italia rinunci definitivamente alla possibilità di conservare dentro i propri confini questo patrimonio culturale.

158. Cfr. Tommaso Trini, *Nelle stanze dell'arte*, op. cit., pp. 52-53.

Ma nonostante l'incapacità e l'inefficienza dei musei italiani, il progetto museale volto a ospitare alcuni pezzi della collezione Panza è ancora in ballo a Milano, ultimo baluardo delle speranze di un mantenimento della collezione in Italia. Si parla di tre progetti principali: il primo riguarda la Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, il secondo il centro culturale al parco Forlanini, il terzo il Palazzo Reale a Milano.¹⁵⁹

Tuttavia tutti questi progetti museali per l'arte contemporanea a Milano rimangono sulla carta. Per ciò che riguarda Villa Scheibler, dalle cui rovine sarebbe dovuto sorgere un centro culturale con laboratori e scuole, recentemente si è rinvenuta nell'archivio di Trini una testimonianza significativa proprio riguardo al progetto museale legato alla villa. Queste note scritte a mano da Trini mostrano un progetto molto articolato e avanzato nelle fasi di elaborazione per la collezione Panza, da parte della giunta del comune di Milano:

Relazione su progetto di Italo Gregori approvata all'unanimità (2 astenuti) il 25. 2. 77 – già approvata prima destinazione nel febbraio 72 - Evidenti carenze della zona 20 (Vialba, Certosa, Quarto Oggiaro) di impianti sociali e servizi culturali.

- Restauro e ristrutturazione a fini museali e didattici. Dapprima il Comune pensava di installarvi e decentrarvi uffici amministrativi e assistenziali.

- Popoloso quartiere periferico monofunzionale, Quarto Oggiaro. Ora, prevale la destinazione a centro polivalente di attività culturali in stretta connessione con le istituzioni museali cittadine e

159. Ivi., p. 53.

regionali nel quadro pluriennale di investimenti socio-culturali che la giunta si è data/ recupero di spazi e edifici.

- Donazione valida se avviata entro il 1980. "Un servizio museale polivalente organicamente collegato alla Pinacoteca di Brera" - Sezione dedicata a opere depositate nelle cantine di Brera e Castello?

- Critica all'onnipresenza di Brera che esporta problemi.

"Nucleo centrale costituito dalla sezione arte ambientale con opere donate dalla collezione Panza"

- Sistemazione del teatro di quartiere, ora precario.

"Sezione laboratorio per corso interdisciplinare".

- Villa circondata da vivaio, parchi del comune/ Possibile creazione di una scuola della facoltà di agraria/ Edificio dei primi decenni del Settecento, da salvaguardare insieme con il potenziamento dei valori ambientali di cui il quartiere è carente (cresciuto ultimi 30 anni).

- 1° piano/ museo arte ambientale/ 20 sale.

Sala per quadri antichi prestati dalle riserve di Brera?

Pianoterra/ biblioteca specializzata d'arte, aule per didattica, scuola di recitazione, locali per mostre, laboratori per mostre.

- Le opere prestate diventano proprietà del Comune dopo 15 anni. 3 sorveglianti per turno sufficienti.

- 2 proposte per frazionamenti dei lavori e costi:

Prima fase (mq. 1400/ 480 milioni), seconda fase (mq 800/ 250 milioni), terza fase (mq 700/ 120 milioni), in totale di mq 2900 e 920 milioni. Oppure, Prima fase (mq. 1000/ 380 milioni), seconda fase (mq 1200/ 350 milioni), terza fase (mq 700/ 120 milioni), in totale di mq 2900 e 920 milioni.¹⁶⁰

160. Tommaso Trini, *Villa Scheibler/ Panza*, testo inedito, 1977, A.T.T.

Vedasi il documento originale inedito in *Documenti dall'archivio di Tommaso Trini*, negli *Apparati* di questa tesi, pp. 366-367.

Queste note scritte a mano da Trini sono datate il 25 febbraio 1977. Giulia Bombelli, nel suo saggio *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo*, ha studiato in profondità i tre progetti abbandonati per le collezioni di Panza di Biumo a Milano, compresa la bozza di proposta per creare un *Museo Sperimentale Polivalente di Arti Visive nei locali della Ex Villa Scheibler a Quarto Oggiaro* del novembre 1977, custodita all'Archivio Panza del Getty Center di Los Angeles. Bombelli analizza acutamente quali siano le diverse esigenze che portano a convergere l'attenzione su Villa Scheibler, in una Milano che negli anni Settanta non disponeva ancora di un museo d'arte contemporanea. Tali esigenze includono il progetto di ristrutturazione di ville e cascine sul territorio del Comune, il progetto di decentramento museale della Brera di Franco Russoli, la carenza di servizi pubblici nella zona periferica di Quarto Oggiaro e, infine, la volontà di Giuseppe Panza di donare una parte della collezione.¹⁶¹

L'unica soluzione rimasta per dare una collocazione all'Arte Ambientale, per Biumo, quella di creare una struttura unica e irripetibile nella Villa Menafoglio Litta Panza. Il conte di Biumo confida a Trini come a suo avviso conti molto la qualità dell'ambiente e delle sue relazioni con l'oggetto d'arte, da quando ha cominciato a raccogliere la nuova collezione d'Arte Ambientale, a partire dal 1969, con opere di Flavin, Irwin, Turrel, Judd, Highstein, Morris, Le Witt, Andre, Nonas e tanti altri. Per Giuseppe Panza "l'oggetto d'arte non è

161. Cfr. Giulia Bombelli. *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo*, in "Palinsesti" 3, 2013.

un'astrazione; occorrono oggetti, porlo in una sfera di relazioni che non siano a tutti gli effetti neutrali. Dovrebbe essere questa la finalità di tutti i musei, ma è raro vederne uno che la soddisfi."¹⁶²

Nonostante la difesa e i contributi¹⁶³ di Tommaso Trini per salvaguardare le immense collezioni di Panza dentro il territorio italiano, il progetto museale voluto e proposto dal critico insieme al conte di Biumo non viene realizzato. Tuttavia, rimane un fatto rilevante che Trini sia stato l'unico critico a combattere per la giusta causa di Giuseppe Panza. Attualmente esse sono divise in sette strutture diverse. Prima di tutto vi è la collezione permanente conservata nella Villa Panza, donata da Giuseppe e Rosa Giovanna Panza nel 1996 al FAI (Fondo Ambiente Italia) il quale, dopo aver provveduto ai necessari restauri e agli adeguamenti strutturali, ha aperto la collezione Panza al pubblico a partire dal 2001. Vi sono poi le sei istituzioni museali internazionali - il Museum of Contemporary Art di Los Angeles, il Solomon R. Guggenheim di New York, il Museo Cantonale d'Arte di Lugano, l'Albright-

162. Cfr. Tommaso Trini, *Nelle stanze dell'arte*, op. cit., p. 56.

163. Gli articoli di Trini dedicati alla collezione Panza sono: *Un diario segreto di quadri celebri*, in "Domus", gennaio 1968; *At Home With Art: The Villa of Count Panza di Biumo*, in "Art in America", September-October 1970; *Un museo passa le Alpi*, in "L'Espresso", aprile 1974; *Un tesoro conteso di Milano*, in "Corriere della Sera", 28 luglio 1974; *Nelle stanze dell'arte/ Visita guidata alla inquietante e straordinaria collezione Panza di Biumo*, in "Casa Vogue", febbraio 1978.

Knox Art Gallery a Buffalo, l'Hirshhorn Museum a Washington, il San Francisco Museum of Modern Art, che ospitano le collezioni di Panza in modo permanente.¹⁶⁴



Giuseppe Panza di Biumo
Immagine reperita su web.

164. Cfr. Giulia Bombelli, op. cit.

3.5. Arte e Contestazioni: Milano e Venezia (1968)

Il 1968 segna, com'è noto, un anno cruciale che richiede una riforma radicale nella politica in Italia come nel resto dell'Europa. Anche le istituzioni culturali come la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia vengono travolte dalle contestazioni contro il sistema e la politica borghese.

Il tema *Grande Numero*¹⁶⁵ della XIV edizione offre una panoramica molto ampia di architettura e di design d'interni. In questa sede, l'obiettivo principale non è quello di affrontare il tema vasto e poliedrico della XIV Triennale,¹ bensì di ricostruire, attraverso testimonianze dirette, il contesto storico al fine di spiegare perché gli studenti contestatari occupano i luoghi d'arte piuttosto che la piazza o le sedi universitarie e accademiche per manifestare il proprio dissenso, le proprie pretese politico-culturali e le proposte di soluzioni.

La contestazione milanese è concentrata sulla critica al "sistema", all'istituzione e all'autorità, sulla repressione e sulla parità sessuale e democratica. Sotto questo profilo, Carla Lonzi analizza i veri motivi della contestazione milanese legati, a suo avviso, al "riconoscimento che la categoria degli architetti, di cui la Triennale è espressione, aveva svolto un ruolo troppo compiacente di mediazione col potere politico,

165. Cfr. Paola Nicolini, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011.

economico e industriale".¹⁶⁶ Sulla stessa linea di Lonzi, Carlo Guenzi osserva "l'impossibilità storica di chiamare ad una ipotetica rivoluzione le stesse persone agitanti che dimostrano spesso fin troppo efficacemente di voler godere dei privilegi della cultura borghese".¹⁶⁷

La rassegna internazionale apre il 30 maggio a Milano, ma subito dopo l'inaugurazione ufficiale viene occupata da un gruppo di studenti, artisti e intellettuali contestatari, tra cui si notano Arnaldo e Giò Pomodoro, Gastone Novelli, Alik Cavaliere, Ernesto Treccani, Salvatore Esposito, Gian Emilio Simonetti, Enzo Mari e Ferdinando De Filippi, per citarne solo alcuni. L'occupazione della Triennale si protrae fino al 9 giugno, finché non interviene la polizia a sgomberare gli spazi. La Triennale riapre al pubblico il 23 giugno 1968, dopo la ripulitura e il riordino, ma la XIV manifestazione per cui è prevista una durata ridotta passa quasi inosservata, ed è ormai gravemente compromessa, anche a causa della soppressione di diversi programmi.¹⁶⁸

166. Carla Lonzi, *Biennale di Venezia e contestazione*, in "L'Approdo Letterario", n. XIV, n. 44, ottobre-dicembre 1968, pp. 144-146, ora si trova in *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessi Artini, Et al. edizioni, Milano, 2012, p. 558.

167. Cfr. Carlo Guenzi, *La Triennale occupata*, in "Casabella", n. 325, a. XXXII, aprile-giugno 1968, pp-82-85. Ora è inserita in *Storia e cronaca della Triennale* di Anty Pansera, Longanesi & C., Milano, pp. 565-566.

168. Cfr. *Quattordicesima Triennale di Milano*, catalogo della mostra, Palazzo dell'Arte al parco di Milano, 30 maggio-28 luglio 1968, Milano

Gli artisti coinvolti nei dibattiti sulla contestazione alla Triennale e alla Biennale sono Enrico Castellani, Pietro Consagra e Giulio Turcato.¹⁶⁹ Quest'ultimo avanza le critiche precisando che in Italia non esiste una situazione moderna, dato che le istituzioni sono presiedute da individui della vecchia generazione (ultra sessantenni e ultrasessantenni) che detengono tutto il potere. Questi "politici, letterati, ideologi, gente che non si era mai occupata d'arte", sono ancora lì a dettare le regole e a controllare il paese secondo i vecchi regolamenti dello statuto, adottato durante il fascismo, riguardanti le istituzioni d'arte quali la Triennale e la Biennale.

Tommaso Trini non coltiva interessi né per il design né per la produzione industriale, in generale. Il trentunenne critico, innamorato di Ciacia Nicastro, che presto diverrà sua moglie, rimane estraneo alle vicende della contestazione e dell'occupazione della Triennale. Per cui Trini, di giorno, assiste alla "rivoluzione" senza parteciparvi, mentre prende parte, di sera, al "*glamour*". Il giovane critico viene chiamato da "Vogue" per posare per un servizio sugli artisti e critici emergenti. Insieme a Trini, unico critico tra gli artisti chiamati, gli "uomini del momento" per "Vogue Uomo" sono Piero Gilardi, Agostino Bonalumi, Alighiero Boetti, Paolo Scheggi, Tano Festa, Silvio Pasotti, Mario Ceroli, Giorgio Bonelli, Lucio Del Pezzo, Aldo Mondino, Valerio Adami, Getulio Alviani e Pino Pascali. Ugo Mulas veste Trini da damerino e lo agghinda con un fiore di carta, trasformandolo in un

169. Carla Lonzi, *Biennale di Venezia e contestazione*, op. cit.

manichino "super smilzo", aggiustando la cresta di stoffa che avanza dietro la schiena con spille da balia.¹⁷⁰

L'aria contestataria contro le manifestazioni internazionali si sposta da Milano a Venezia, comportando disagi anche per la XXXIV Biennale d'Arte Figurativa, la cui inaugurazione è prevista per il 22 giugno 1968. Il 5 giugno, il "Comitato per il boicottaggio della Biennale di Venezia", riunitosi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, occupata già da diversi mesi, firma una lettera e la invia a tutti gli artisti italiani invitati alla trentaquattresima Biennale, invitandoli a ritirare le proprie opere dall'Esposizione.¹⁷¹ Quest'iniziativa accentua tensioni e allarmi, diffondendo preoccupazioni e diffidenze per l'imminente apertura della Biennale di Venezia. Mentre Carla Lonzi afferma che la contestazione veneziana è strettamente collegata a quella della Triennale ed è un proseguimento di essa con l'estensione di programma,¹⁷² per Trini la vicenda è collegata più direttamente al maggio francese e al profilo ideologico-politico del "Sessantotto".¹⁷³

170. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1968, A.T.T.; Tommaso Trini, *Mezzo secolo di arte intera*, op. cit., p. 340.

171. Cfr. Giuliano Obici, *Venezia: boicottaggio alla Biennale d'arte*, in "Paese Sera", 6 giugno 1968. Nella missiva viene specificata la ragione per cui il comitato è intento di boicottare la manifestazione più prestigiosa di Venezia.

172. Carla Lonzi, *Biennale di Venezia e contestazione*, in *Scritti sull'arte*, a cura di Laura Conte, Laura Iamurri, Vanessa Artini, Et al. edizioni, Milano, 2012, p. 558.

173. Fonte diretta dalla conversazione con Tommaso Trini, 21 maggio 2016.

Trini riassume in breve la questione della contestazione e le cause principali della crisi istituzionale in una corrispondenza del 24 luglio 1968, indirizzata al Mr. Abe, un noto critico giapponese, rilevando l'urgenza di rinnovamento della Biennale. Nella precedente lettera Abe deve aver accennato l'ascesa di Documenta che vuole battere la Biennale. Trini risponde ad Abe assicurando che i pericoli e le minacce contro la Biennale non provengono da fattori esterni, bensì dal contesto nazionale e in particolare da alcuni notissimi artisti italiani quali Vedova e Guttuso. Inoltre, il critico informa il collega giapponese della imminente pubblicazione su "cartabianca" delle proposte di modalità per rinnovare il sistema culturale italiano e della buona intesa e collaborazione tra giovani artisti e critici d'arte per approdare a una proficua innovazione del sistema:

I completely agree with you, Kassel wants to kick down the Biennale and we must be careful. But still what the Biennale needs is a big change and a renewal; most of the danger comes first from Italy and not from Germany, directors who are trying to put Germany first (which is still less dangerous, as everybody could see in Kassel, than the overwhelming Usa art politics in Europe). Of course, we must say now how to react and to put things better, if we are able to. There are already good co-operations between young artists and art critics, and among the two groups. Next issue of Cartabianca (published by l'Attico gallery, editor Alberto Boatto) will report some discussion on what to do in order to change and to improve our cultural system.¹⁷⁴

174. Tommaso Trini, *Lettera al Mr. Abe*, 24 July 1968. A.T.T.

La competenza e la strategia vincente della manifestazione di Kassel risiede nel fatto che alcuni importanti direttori di musei e vari mercanti d'arte intendono riconquistare almeno in parte il primato dell'arte europea, ben consapevoli di ciò che è accaduto quando contro gli Stati Uniti sono riusciti a diffondere e quasi a "imporre" la Pop Art in Europa e a dettare le regole nel mercato dell'arte contemporanea. Anche se Kassel non ha raggiunto un livello tale che possa rappresentare una immediata minaccia per la Biennale, tuttavia Trini crede nell'efficacia di Documenta, e la considera come esempio a cui ispirarsi per ideare soluzioni innovative e così superare la crisi che si manifesta sulle pagine di "Domus":

*Nessun dubbio ormai sull'imperiosa necessità di riqualificare la manifestazione veneziana. La Biennale non è stata messa in crisi solo dalla contestazione culturale o dal fallimento dell'attuale edizione. Kassel '68 e la rigogliosa politica artistica tedesca rappresentano una sfida vincente da cui bisogna trarre qualche lezione.*¹⁷⁵

A seguito della lettera a Mr. Abe, datata 24 luglio 1968, nell'ottobre dello stesso anno esce un articolo di Trini su "The Gejutsu Schincho", pubblicato su invito del critico giapponese per sottolineare ulteriormente le problematiche relative alla Triennale e alla Biennale.

175. Tommaso Trini, *Per una nuova Biennale*, in "Domus", n. 466, settembre 1968.

Trini descrive e analizza le situazioni critiche in Italia: il "vento rivoluzionario", tra l'occupazione della Triennale e la contestazione alla Biennale, ha preparato il terreno per il cambiamento radicale dell'arte italiana, che recupera una posizione sana e vitale, piena di buoni propositi, pur mancando ancora una vera presa di coscienza. Intanto, i risultati concreti e pratici per la riforma richiesta dai contestatari e manifestanti si fanno ancora attendere:

*After a month of crisis, Italian art scene seems to recover its sunny health – so, have a rest! The two major exhibitions involved in the revolutionary wind – Triennale in Milan and Biennale in Venice – have their doors wide open. Triennale's authorities are ready to discuss with architects and artists how to change their institution (but nobody goes for the assembly is for collaborators only). No practical results yet from protests and demonstrations. Delusion? Yes, but not restoration. A wide, still confused reflection? Yes, but not real consciousness. What happens in June concerns more the advanced art revolution which is taking place in the Italian art world, than any other social or political change for the future.*¹⁷⁶

Trini analizza gli aspetti negativi e il divario generazionale dal punto di vista estetico e politico, tutte questioni che stanno a monte della contestazione alla Triennale e alla Biennale.

I giovani artisti criticano gli artisti affermati della generazione precedente, che svolgono la loro funzione sociale attraverso opere realistiche, figurative o astratte, contestando a costoro

176. Cfr. Tommaso Trini, *Triennale and Biennale: a Revolutionary Wind on the Italian Art*, in "The Geijutsu Shincho", ottobre 1968.

di essere in realtà al servizio della società repressiva e dello *status quo* :

*Yet things show many negative sides. The suspiciousness of young advanced artists towards the elder generations they say they have nothing to share, both in political and aesthetical affairs, with established artists and their social realistic, figurative or abstract works. The suspiciousness of workers and students' movements towards artists and intellectual people: extremism leads them to deny themselves their role and function, which support the present repressive society.*¹⁷⁷

Le richieste degli studenti risultano talvolta incongruenti, prive di una vera e propria presa di coscienza. Trini concorda con Lonzi,¹⁷⁸ sull'atteggiamento superficiale degli studenti e sulle richieste "semplificate e persino anacronistiche", quasi delle pretese, sovente prive del senso di realtà e tali che non possono essere soddisfare. Inoltre, il critico esamina con attenzione le differenze principali tra le due istituzioni: l'occupazione della Triennale non era una vera azione politica, dato che l'ente milanese non è né un centro economico né una struttura del potere politico. La Biennale, al contrario, rappresenta una grande occasione di affari per la città e non

177. Ibidem.

178. "Gli studenti hanno un'idea fasulla degli artisti e dell'arte e credono di essere molto rivoluzionari nel dire "a noi, dell'arte non ce ne frega niente". E non sanno distinguere persino i ruoli diversi tra un critico e un'artista, ad esempio, Argan e Fontana." Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969. La presente citazione si riferisce alla ristampa dall'Et al edizioni, Milano, 2011, p. 205.

solo, nonché un potente volano per influenzare in un senso o nell'altro la politica culturale nel mondo dell'arte internazionale:

An over-simplified even anachronistic – request that nobody can seriously satisfy! Moreover, the occupation of Triennale isn't a real political act, and could be tolerated, because Triennale doesn't represent an economic center nor a structure for power. One could see the difference with Biennale, which on the contrary does! This institution which represent, apart from its renown, big business for Venice and a powerful instrument for politics in the international art world has simply been a taboo.¹⁷⁹

Lo statuto della Biennale di Venezia, com'è noto, fin dalla sua fondazione, prevede di creare un mercato d'arte come uno dei obiettivi, per assicurare un duraturo vantaggio economico alla città.¹⁸⁰ Trini rileva che i contestatori sono stati incitati da Emilio Vedova e da Luigi Nono, due intellettuali veneziani di sinistra. Essi si oppongono al sistema capitalista e strumentale, favorevole alla classe borghese, contestano l'interferenza dei poteri economici nell'assegnazione dei Gran Premi in denaro ai vincitori, e criticano la pratica di alienare le opere tramite l'ufficio vendite. In breve, le proteste possono essere riassunte nei seguenti punti principali: il rifiuto della

179. Cfr. Tommaso Trini, *Triennale and Biennale: a Revolutionary Wind on the Italian Art*, op. cit.

180. Cfr. Claudia Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri Editori, Milano, 1995, p. 69.

mercificazione delle opere come beni di consumo; la richiesta di una maggiore autonomia e libertà per le università e per le istituzioni culturali; l'esigenza di riformare lo statuto fascista della Biennale.

La necessità di riforma è riconosciuta e condivisa dalla maggior parte della società, a partire dall'istituzione della Biennale stessa, il cui presidente Giovanni Favaretto Fisca precisa nella prefazione al catalogo della Biennale in esame:

Si può dire che ogni Biennale è come un grande occhio aperto sulla evoluzione della problematica artistica nel mondo; ma credo che mai come ora essa si apra in un clima di così profonde trasformazioni, ove le esigenze estetiche sono sempre più congiunte ed anzi diventano mezzo espressivo di quell'ansia di rinnovamento, che tende a mutare radicalmente i rapporti esistenti fra gli individui e i gruppi sociali. (...) Purtroppo gli strumenti sono ancora inadeguati perché la Biennale sopravvive con uno Statuto che risente dell'imposizione autoritaria in cui era stato concepito. (...) Un progetto di statuto, interprete di queste aspirazioni e su cui si era trovato un accordo unanime, già era giunto in fase di avanzata approvazione di fronte al precedente Parlamento. Nessuno esclude che questo possa essere migliorato; anche se ora è altrettanto importante poterlo avere subito, perché i tempi urgono in modo sempre più pressante. La Biennale deve rinnovarsi.¹⁸¹

181. Giovanni Favaretto Fisca, *Introduzione*, in *Venezia Biennale 1968*, catalogo della XXXIV Esposizione internazionale d'Arte (22 giugno-20 ottobre 1968), Stamperia Veneziana, Venezia, 1968, p. XVII.

In risposta a queste necessità di rinnovamenti dell'istituzione, il comune di Venezia organizza nel mese di settembre un convegno per discutere sulla modalità delle riforme, in cui ribadisce i "punti essenziali": autonomia, rappresentatività, democraticità, venezianità.¹⁸²

A questo punto, si ritiene necessario osservare la contestazione della Biennale, vista e vissuta da Trini in prima persona. È, in effetti, una testimonianza diretta straordinaria. Il critico annota le sue osservazioni in *Vent'anni di Biennale*, dedicato alla carriera ventennale di Ugo Mulas per le Biennali e alla storia delle stesse Biennali (1954-1972) documentata dall'obiettivo del celebre fotografo milanese.

Trini afferma di essersi recato a Venezia per produrre un *reportage* per "Domus" sulla trentaquattresima Biennale, e ovviamente non per partecipare alla contestazione. Nella monografia ora citata, il critico osserva e analizza con particolare attenzione i cinque giorni che precedono l'apertura al pubblico del 22 giugno 1968, quindi dal 17 al 21. Il 17 giugno 1968, la vigilia della vernice è ancora immersa in un'atmosfera placida, senza presagi particolari. Notizie da Milano e da Parigi attestano che le occupazioni degli studenti sono state sgombrate definitivamente, come riporta Trini in veste di cronista:

182.Cfr, Chiara Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e Biennale. I percorsi del gusto*, op. cit., p. 38.

L'anticipo con cui si apre il reportage, il lunedì 17 giugno, segnala la prontezza del fotografo che a un'ora inconsueta è già presente sul teatro di una contestazione annunciata, e riflette l'ansia dei primi visitatori che arrivano per tempo a fiutare l'aria e gli eventi. Venezia è calma, l'Accademia di belle arti resta occupata dagli studenti senza particolare turbolenza, il recinto dei Giardini è presidiato da poliziotti rilassati. Notizie rassicuranti dai giornali del mattino, vi si annuncia che alla Sorbona di Parigi è stata definitivamente sgombrata l'occupazione e che si riapre la Triennale di Milano.¹⁸³

Le immagini di Mulas catturano i principali protagonisti del mondo dell'arte, ancora in un'atmosfera del tutto tranquilla: l'arrivo in vaporetto di Beatrice Monti con Gregori von Rezzori; l'incontro tra Carla Lonzi e Pietro Consagra con Alan Solomon nei pressi dell'hotel Gritti; l'ingresso ai Giardini di Giorgio Marconi, Valerio Adami, e Frank Lloyd, il finanziere inglese che possiede diverse gallerie Marlborough nei principali centri mondiali dell'arte, etc.

I ventitre artisti italiani invitati alla XXXIV Biennale¹⁸⁴ appaiono sul catalogo della mostra in ordine alfabetico: Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Gianni Bertini, Arturo Bonfanti, Gianni Colombo, Mario Deluigi, Gianfranco Ferroni, Luciano Gaspari, Lorenzo Guerrini, Giovanni Korompay, Leoncillo, Livio Marzot, Carlo Mattioli, Mirko, Marcello Morandini, Gino Morandis,

183. Tommaso Trini, *Ugo Mulas, Vent'anni della Biennale*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1988, p. 146.

184. In realtà, sono ventitre più uno con Tancredi, morto da poco, a cui hanno dedicato una retrospettiva.

Mario Nigro, Gastone Novelli, Pino Pascali, Achille Perilli, Michelangelo Pistoletto, Giacomo Porzano, Guido Strazza.

Trini rileva atteggiamenti diversi da parte dei due giovani maestri come Michelangelo Pistoletto e Pino Pascali. Il primo ha rifiutato l'invito alla Biennale, in segno di protesta sin dall'inizio, prima che gli eventi precipitassero, e ha lasciato la sua stanza completamente vuota.¹⁸⁵ Il secondo ritiene utile partecipare alla manifestazione per la visibilità, in sintonia con i galleristi che appoggiano nuove sperimentazioni estetiche. Per essi, La Biennale rappresenta tuttavia uno sbocco internazionale. Su questo Trini concorda in pieno. L'Italia attraversa un momento fiorente, con un ampio ventaglio di artisti innovativi che rappresentano la migliore situazione dalla fine del periodo "Informale". Tuttavia, in Italia mancano ancora strutture adeguate come musei, gallerie e fondazioni capaci di sostenere e promuovere una tale effervescenza artistica:

The 34th Biennale of Venice looks so dreadful that nobody would say that this institution doesn't need a renewal. But how? The 35 years old Michelangelo Pistoletto – one of our young masters – left his room completely empty because his way of making art is far out of such exhibitions. For Pino Pascali, one of the young leaders in Rome, they seem still useful. Dealers who support new experiments need Biennale because gives to their efforts an international outlet. If Italy can now present a large range of

185. Carlo Mattioli e Gastone Novelli, invece, hanno rinunciato ad esporre le opere durante l'anteprima della mostra. Cfr. *Venezia Biennale 1968*, catalogo della XXXIV Esposizione internazionale d'Arte, Stamperia Veneziana, Venezia, 1968, p. XXXI.

*advanced artist – maybe the best situation since the end of “Informale” period – it lacks ad adequate structures (from galleries to museums and foundations) for sustaining the new situation.*¹⁸⁶

Tornando sempre alla vigilia della vernice, le sale di Mario Nigro, Leoncillo, Mirko, Guido Strazza, Rodolfo Aricò, Valerio Adami, Trancredi e di tanti altri sono già pronte per l'inaugurazione del giorno dopo. A sera, l'atmosfera rilassata e frizzante prosegue in piazza San Marco, dove Mulas ritrae ancora diversi protagonisti dell'arte: Alfa Castaldi, Pino Pascali, Leo Castelli, Titina Maselli, tutti pacatamente seduti al caffè Florian; e Giuseppe Ungaretti, che posa per il fotografo.

La mattina del 18 giugno 1968 registra un “brusco risveglio”, annota sempre Trini. Su alcuni giornali appaiono titoli che annunciano prospettive negative di una reale occupazione alla Biennale, così che si mobilitano carabinieri sui ponti che conducono ai Giardini e vengono preparati posti di blocco. I cancelli dei Giardini presieduti dalla polizia sono aperti per la visita d'anteprima riservata alla stampa e agli addetti del settore d'arte quali critici, collezionisti e galleristi.

La maggior parte degli artisti italiani al padiglione nazionale cominciano a protestare contro la presenza della polizia, e Novelli e Perilli, Pascali, Aricò, Bonfanti, Gaspari, Guerrini, Leoncillo, Morandis, Nigro, Porzano, Bertini, Ferroini, Marzot, Strazza, Colombo, Morandini e Adamo decidono di chiudere

186. Tommaso Trini, *Triennale and Biennale: a Revolutionary Wind on the Italian Art*, op. cit.

le sale. E seguono altre chiusure in alcuni padiglioni stranieri: Dewasne, Kowalski e Schöffler (ma non Arman) decidono chiudere le loro sale del padiglione francese, con il motto del maggio francese; il padiglione svedese resta con l'ingresso sbarrato per protesta e il padiglione sovietico rimane chiuso con la dicitura "in allestimento". Ugo Mulas documenta tutto, sia i fatti che le intenzioni della vernice della XXXIV Biennale.

La situazione precipita nel tardo pomeriggio del mercoledì 19 giugno, in piazza San Marco. Tuttavia, nella mattinata dello stesso giorno, la Biennale procede apparentemente in ordine dentro ai ai Giardini, anche se le due rassegne storiche organizzate per il padiglione centrale non sono pronte per essere visitate, e dovranno attendere le proprie inaugurazioni a tempo indeterminato. Le due rassegne in questione sono *Quattro maestri del primo Futurismo*, dedicata a Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini; e *Linee della ricerca contemporanea: dall'Informale alle nuove strutture*, con una sorta di ricapitolazione dei movimenti del dopoguerra che si sono manifestati tra il 1950 e il 1965. Quindi, interdisciplinarietà tra diversi indirizzi d'arte, quali pittura, happening, design, fotografia, pubblicità, poesia e sculture minimal.¹⁸⁷ A causare tali inconvenienze e ritardi hanno contribuito la paura dei prestatori delle opere, sia privati che pubblici, e la diffidenza da parte delle

187. Cfr. *Venezia Biennale 1968*, catalogo, op. cit., pp. XXIII-XXIV.

assicurazioni, in vista della annunciata contestazione.¹⁸⁸ Queste due rassegne saranno rese disponibili con un mese di ritardo, tra il luglio e l'agosto del 1968, così che i giornali scrivono che "la Biennale non si vede ancora" ed è una delle peggiori.

Tuttavia, Trini precisa che la mostra si vede, come dimostrano le immagini fotografiche di Mulas. E introduce una carellata delle opere a suo parere le più significative della trentaquattresima Biennale, tra cui i lavori dell'artista brasiliana Lygia Clark:¹⁸⁹

A dire il vero, la Biennale c'è, si vede, basta seguire Mulas che si sofferma sulle strutture ambientali all'aperto dell'argentino Antonio Trotta, sulle sculture di Livio Marzot, o su una "base magica" di Piero Manzoni con scultura vivente. Molte riprese dedica al padiglione inglese, forse il migliore, con le pitture ottiche di Bridget Riley (che saranno premiate) e le suggestive sculture minimal-arcaiche di Phillip King. Pochi s'accorgono di una straordinaria mostra che sta in Brasile, di là del ponte tra gli edifici periferici: ma a Mulas Occhio di Falco non sfugge. Lygia Clark vi ha riunito un'ottantina di pezzi e progetti (dal 1957 in poi) tesi a rimodellare, con lo spazio abitativo, le funzioni dei sensi, del corpo. Poco nota da noi, è una leader riconosciuta delle avanguardie latino-americane. Anche la Clark ha chiuso la sua sala, non ha

188. "Le compagnie assicuratrici (di cui la principale è il Lloyd di Londra) si rifiuterebbero di assicurare le opere esposte, se non dietro il versamento di un sovrappremio pari al triplo della cifra consueta", Giuliano Obici, *Venezia: boicottaggio alla Biennale d'arte*, op. cit.

189. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 336-339.

*inalberato cartelli di protesta, e vi fa giocare i ragazzini”.*¹⁹⁰

Sempre il giorno 19 mattina, annota Trini, davanti al padiglione degli Stati Uniti si può assistere a un comizio assembleare tra la gente dell'arte, una adunanza che si accende animatamente sotto la pressione dei gruppi contestatari che annunciano una manifestazione per il tardo pomeriggio in piazza San Marco. Nel frattempo, un battaglione Celere di Padova prende posizioni in tutta la città lagunale: “Le sole immagini “sessantottine” del mondo dell'arte a Venezia vedono mescolarsi tutte le estetiche in questo garbato anfiteatro umano: chi è per l'arte, chi per la politica. Un confronto che divide i buoni artisti dai mediocri”.¹⁹¹ Le immagini di Mulas registrano ancora fedelmente incontri, persone, telegrammi, scritte e momenti di piazza in “una memorabile sequenza” con una prontezza da reporter.

Trini si è recato a Venezia per il *reportage* e non per protestare insieme ai contestatari. Tuttavia, davanti alla violenza con la quale i *celerini* caricano con manganelli un gruppetto di persone per la contestazione in piazza San Marco, il critico non rimane indifferente e manifesta tutta la sua riprovazione fino al punto da scaraventare in aria sedie di plastica e di ferro e a lanciare pedate con stilvaletti pesanti, colpendo un poliziotto in faccia. Trini viene fermato e trascinato al commissariato, vicino al caffè Florian, insieme ad

190. Tommaso Trini, *Vent'anni della Biennale*, op. cit. p. 148.

191. Ibidem.

altri artisti e contestatori. L'obiettivo di Mulas cattura immancabilmente quell'arresto del critico, vestito col giubbino di pelle, donato da Pascali per averlo aiutato per l'allestimento della mostra di "armi" alla galleria Sperone, all'inizio dell'anno 1966. Questa immagine dell'arresto è un pò sfocata, anche a causa della concitazione del momento, ma rimane una testimonianza storica di quegli istanti tumultuosi di contestazione: il '68 a Venezia. Gli scontri in piazza San Marco si concludono con il fermo di una quarantina di persone, di cui dodici sono denunciate a piede libero per aver preso parte ad una manifestazione sediziosa. Trini e lo scultore tedesco Mark Brusse devono rispondere anche di oltraggio alle forze dell'ordine, come si evince l'indomani da quanto riportano alcuni giornali locali.¹⁹² Tuttavia, gran parte dei "rivoltosi" viene rilasciata nel giro di poche ore, ad eccezione di Marcello Rumma e di Tommaso Trini, trattenuti più a lungo. Nella seguente citazione, a distanza di vent'anni dall'episodio, Trini riporta in terza persona quella vicenda personale ormai divenuta cronaca storica:

La Celere suona la carica a San Marco tra un piovasco e l'altro a metà pomeriggio. Un balletto di reciproche provocazioni si sa come va. Siamo gente dell'arte in una cornice di gente della Biennale, mica studenti contestatori; ma se ce le prendiamo è perché ce le siamo volute. Chi non riesce a fuggire, e per caso

192. "La Libertà – Piacenza" e "La Sicilia – Catania" sono due giornali locali che riportano la notizia dell'arresto di Trini. Fonti custodite nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia.

scaglia in faccia a un celerino, finisce con un bel gruppetto di varie tendenze artistiche nel vicino commissariato, proprio accanto al Florian. Lì, le cose vanno per le lunghe, salvo le reazioni di qualche poliziotto scalciato. Una manganellata a freddo tra nuca e collo ha il sapore del tè versato nell'orecchio. Scatta qualche denuncia per oltraggio.¹⁹³



Arresto di Tommaso Trini
Piazza San Marco, 19 giugno 1968
Fotografia di Ugo Mulas, A.T.T.

193. Tommaso Trini, *Vent'anni della Biennale*, p. 148.

Tra giovedì il 20 e venerdì il 21 giugno, aumentano le sale serrate per la violenza morale dei contestatori e quella fisica dei poliziotti: "quadri voltati contro le pareti, sculture ricoperte con carta o plastica in un simbolico lutto. Solo tre italiani su ventidue invitati vanno controcorrente, tenendo aperte le loro mostre."¹⁹⁴ Inoltre, al presidente della Biennale arriva una valanga di telegrammi che protestano contro la presenza e la violenza della polizia.¹⁹⁵

Il 22 giugno 1968, arriva finalmente il giorno di inaugurazione ufficiale con l'apertura al pubblico. La presenza della polizia si intensifica nei dintorni e nella zona della Biennale. Il Presidente dell'Ente e sindaco di Venezia Giovanni Favaretto Fisca apre la cerimonia inaugurale con un breve discorso e visita, come consuetudine, le sale "riottose" del padiglione italiano: "alcuni quadri erano visibili, altri ribaltati con il dorso verso il visitatore, altri semicoperti con straccio o con messaggi di protesta ed altri infine erano stati rimossi"¹⁹⁶ Infine, Carlo Mattioli e Gastone Novelli hanno rinunciato definitivamente alle loro esposizioni.¹⁹⁷

194. Ivi, p. 149.

195. Si riporta qui un esempio dei telegrammi del 21 giugno ore 18:45, N. 384, conservato presso l'ASAC di Venezia: L'UNIONE DONNE ITALIANE VENEZIA ELEVA PROTESTA CONTRO METODO COERCITIVI POLIZIA CHIEDE IN NOME LIBERA CULTURA CAMBIARE STATUTO ET FINALITA' BIENNALE. Fonte rinvenuta dall'ASAC.

196. L'articolo è di un inviato ignoto di "La Libertà" – Piacenza, 22 giugno 1968. Fonte custodito presso l'ASAC, Venezia.

197. Cfr. *Venezia Biennale 1968*, catalogo, op. cit., p. XXXI.



"La Biennale è fascista"

Fotografia Ugo Mulas, reperita su web

Mentre gli esaminatori procedono a visitare le opere, il corteo di dissidenti intrufolatisi dentro il recinto dei Giardini, servendosi di biglietti d'invito rilasciati a parlamentari, consiglieri comunali e provinciali di parte comunista,¹⁹⁸ capeggiato sempre da Emilio Vedova e Luigi Nono, contesta contro la manifestazione picchettando i cartelli con scritte "Prima Biennale del poliziotto", "La polizia vi farà liberi", "La Biennale non è cultura". La protesta non ha però gravi conseguenze. In quei frangenti Ugo Mulas fotografa le cerimonie e i cortei con "prospettive lievemente distorte",¹⁹⁹

198. "La Libertà" – Piacenza, op. cit.

199. Tommaso Trini, *Vent'anni della Biennale*, op. cit., p. 149.

per accentuare la drammaticità dell'evento e della contestazione.

A cavallo tra 1968 e 1969, la contestazione del 1968 e la crisi della Biennale sono argomenti soggetti a continui dibattiti nell'ambito dell'arte, su riviste come "Metro",²⁰⁰ "Flash Art",²⁰¹ "cartabianca" e "Senzamargine".

L'orientamento di "cartabianca", come si legge nell'editoriale del numero uno (marzo 1968), è per una scelta assoluta dell'attualità e della novità: "Di tutte le possibili ragioni scelte a guida di una rivista. "cartabianca" non riconosce nessuna ragione più motivata della ragione del presente e del nuovo";²⁰² quindi, essa punta su Pascali, Pistoletto, Kounellis, Colombo, i giovani artisti dell'area prevalentemente dell'Arte Povera, come si può notare nei primi due numeri. Fabio Sargentini dichiara di aver ospitato le mostre presso l'Attico, con l'idea di una galleria più intellettuale che commerciale, e di aver concepito "cartabianca" non solo come organo

200. Cfr. "Metro" n. 14 e n. 15.

201. Cfr. "flash art" n. 6 (*Ancora una Biennale sbagliata*), n. 7 (*Crisi delle istituzioni; Antibiennale?*), n. 8 (*Morte a Venezia*), n. 9 (*L'immagine e il potere*), n. 13 (*La Biennale di Venezia, ovvero gli "intoccabili"; La strada per la Biennale*), n. 17 (*La Biennale di Venezia; Ancora sulla Biennale*), n. 19 (*Come salvare la Biennale*).

202. Cfr. *Editoriale*, in "cartabianca", n. 1, marzo 1968, in Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2005, p. 78.

d'informazione e di servizio della galleria.²⁰³ Su "cartabianca" scrivono due generazioni di critici, Alberto Boatto, Filiberto Menna e Maurizio Calvesi, e tra la generazione successiva spiccano Tommaso Trini, Germano Celant e Achille Bonito Oliva. Il terzo numero di "cartabianca" esce come edizione speciale nel mese di novembre 1968, con il titolo *Contestazione estetica e azione politica* e con l'immagine del *Missile* di Pascali sulla copertina. Questo numero viene considerato come una piattaforma che ospita gli accesi dibattiti di quel periodo sull'arte e sulla contestazione, sull'azione estetica e su quella politica, nonché su diversi fronti metodologici. Proprio dopo la pubblicazione del numero tre di "cartabianca", avviene la rottura tra il direttore Alberto Boatto e il gallerista Fabio Sargentini. Al gallerista romano sembrava che "i critici e intellettuali, i depositari del verbo e del giudizio sull'opera, alla fine fossero imbozzolati, facessero un discorso tra loro. Non ci sono artisti in prima linea, sulla copertina compaiono i nomi dei critici e basta".²⁰⁴ Il gallerista romano affida la direzione della rivista ad Adele Cambria che porterà avanti altri due numeri - usciti in gennaio e maggio 1969 - senza i contributi dei critici, cosicché "cartabianca" diventa un mero strumento per

203. Cfr. Roberto Lambarelli (a cura di) *Attraversando il Sessantotto. L'esperienza di cartabianca*, www.frittelliarte.it. Roberto Lambarelli afferma il numero tre come "un edito modo di pensare l'arte, ma anche del lavoro dell'artista, del critico, del gallerista e dell'intellettuale in genere".

204. Cfr. Fabio Sargentini, in Roberto Lambarelli (a cura di) *Attraversando il Sessantotto. L'esperienza di cartabianca*, op.cit.

appoggiare e sostenere le azioni performative e le installazioni che sposano completamente l'idea di superamento dell'oggetto e dell'opera d'arte, nel garage di via Beccaria, il nuovo spazio di Fabio Sargentini.

Dopo la separazione con Sargentini, Boatto e altri critici concepiscono "Senzamargine" per portare avanti il programma iniziato da "cartabianca". A tal proposito, Trini dedica un articolo nelle pagine di Domus n. 477, in cui trapelano i motivi della scissione tra Boatto e Sargentini; ma critica anche l'atteggiamento distaccato nei confronti della socialità culturale ed estetica, assunto da Asor Rosa:

Tra l'espropriazione del primo strumento di lavoro (un incidente, che però restituì cartabianca alla sua vocazione di galleria) e la creazione del nuovo, si è protratto forzatamente un intervallo che ha praticamente insabbiato il didattito "Contestazione estetica e azione politica", aperto da Alberto Boatto in Cartabianca 3. Peccato, perché il tema offriva una rara occasione al mondo dell'arte di confrontarsi con altre esperienze e metodologie. Qui sono riportati gli interventi di Giulio Carlo Argan, che nota fra l'altro come "per fare arte non è assolutamente necessario fare oggetti artistici", e di Alberto Asor Rosa. La critica, per non dire la condanna, che Asor Rosa porta ai presupposti socialmente rivoluzionari dell'arte è dura, totale: per lui l'arte è un piacere che dà illusioni, perché vende libertà, è una pausa "vuota"; non resta, per suo stesso invito, che non occuparsene più. Che un marxista desideri dimissionare di fronte a un complesso fatto sociale, sia pure di una certa classe sociale, qual è l'arte, è deludente. Toccherà allora agli osservatori direttamente coinvolti sia nella teoria che nella pratica dell'esperienza estetica il compito opposto: quello appunto di assumere la cultura e il ruolo che in questa gli viene riconosciuto,

*per farne strumento di azione liberatoria.*²⁰⁵

Altri motivi di scissione vengono affrontati nell'*Editoriale* di "Senzamargine", pubblicato da Lerici Editori:

*Malgrado porti il numero 1, Senzamargine non segna tanto un inizio quanto un'altra tappa di una precisa continuità operativa, il gruppo di critici che si raccoglie attorno il Senzamargine prosegue il lavoro già iniziato nei primi tre numeri di Cartabianca e che continua adesso su questa nuova rivista. Tuttavia è evidente che non si cambia testata né editore per un semplice capriccio, ma per un incidente, che i termini di espropriazione culturale riescono a definire con esattezza. Come ogni altra categoria di laboratori anche noi intellettuali siamo soggetti ad uno statuto che sanziona una condizione di separatezza, per cui non siamo in possesso di quegli strumenti di lavoro che pure rappresentano il risultato esatto del nostro impegno e delle nostre idee. Ad un certo momento abbiamo subito i contraccolpi di questo statuto negativo e, con un'azione di forza, com'è sempre nello stile dei proprietari siamo stati espropriati di Cartabianca. Così nello spazio fra l'espropriazione e la creazione di un nuovo strumento di lavoro, il gruppo è passato da Cartabianca a Senzamargine.*²⁰⁶

205. Tommaso Trini, *Senzamargine: una rivista*, in "Domus", n. 477, agosto 1969.

206. *Editoriale*, in "Senzamargine", 1969. Ora inserito in Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia*, op. cit., p. 140.

Nel numero unico di "Senzamargine" vengono inseriti due interventi di taglio politico e ideologico sulla contestazione, uno di Argan e l'altro di Asor Rosa; questi testi in origine erano destinati al numero tre di "cartabianca", ma non vi furono pubblicati per motivi temporali. Argan prende posizioni critiche e si dichiara sfiduciato dalla politica, criticando il partito comunista, in quanto "l'organo egemone e il prevaricatore dell'intellettuale" che si maschera del potere capitalistico.

Se le due riviste romane appena citate si sono concentrate più sulla contestazione e sull'estetica sociale, "Metro" di Bruno Alfieri, la rivista redatta a Milano e a Venezia, affronta più direttamente e apertamente la crisi istituzionale e d'identità e il rinnovamento della Biennale di Venezia. Alfieri, infatti, pubblicherà nel numero quindici di "Metro" del 1969 le proposte concrete e deliberate, nel settembre 1968, da Carlo Giulio Argan, Bruno Alfieri, Germano Celant, Ettore Colla e Gillo Dorfles.²⁰⁷ Trini riassume queste proposte nell'articolo *Per una nuova Biennale* su "Domus", n. 466, pubblicato nel settembre 1968:

La nuova Biennale avrà carattere permanente, non le sarà demandata una funzione di organismo -pilota, non sarà né mostra né festival, ma organismo vivo di selezione critica e comparazione internazionale, godrà di un direttivo internazionale, e couperà infine la vasta sede degli Giardini, dove verranno demoliti tutti i

207. Cfr. *A Special Biennale portfolio*. Con interventi di Alfieri, Argan, Celant, Colla, Dorfles, in "Metro": n. 15, pp. 37-73.

*padiglioni nazionali previo acquisto forzato (a eccezione del padiglione costruito da Hoffmann), per sostituirli con un'unica costruzione architettonica a tessuto modulare prefabbricato, da progettare. Sono previsti tutti i particolari del nuovo organismo, ivi compresa la necessità di creare mediante accordo internazionale un'Associazione dell'Arte Contemporanea (o simili) in sostituzione dell'A.I.C.A. giustamente considerata superata. Tale proposta è alquanto complessa, ma non si può non essere d'accordo sull'obiettivo fondamentale: eliminare la presenza dei politici a favore della competenza di studiosi, critici e artisti. (Anche al Senato è stato presentato un disegno di legge – su iniziativa dei socialisti – secondo cui la gestione e la direzione della Biennale dovranno essere esclusivamente affidate a personalità della cultura e dell'arte). Tale nuovo organismo assorbirebbe anche la Mostra del Cinema, secondo quel carattere di globalità espressiva e compresenza di tutte le forme d'arte che è richiesto anche per i Musei.*²⁰⁸

La contestazione del 1968 comporta alcuni effetti immediati nella edizione del 1970. Vengono eliminati Gran premi (ripristinati nel 1986 con i leoni d'oro) e l'ufficio vendite, considerati simboli della mercificazione dell'arte. Tuttavia lo statuto dell'Ente autonomo resta un punto dolente, che richiede tanto tempo, innumerevoli dibattiti e deliberazioni, finché non si giunge all'approvazione del nuovo statuto al Parlamento, il 26 luglio 1973. Viene istituito un Consiglio direttivo "democratico", composto da rappresentanti del Governo, dei più importanti enti locali, delle maggiori organizzazioni sindacali (invece dentro le proposte riportate

208. Tommaso Trini, *Per una nuova Biennale*, op. cit.

in "Metro", la categoria delle organizzazioni sindacali doveva essere esclusa), e da un rappresentante del personale, che elegge il Presidente e nomina i Direttori del Settore (Arti visive, Cinema, Musica, Teatro). E il 20 marzo del 1974 il comitato direttivo di tutte le parti politiche trova un accordo eleggendo Carlo Ripa Meana come presidente e nominando i diciotto membri.²⁰⁹

209. Cfr. *Gli Anni Settanta*, in *Storia della Biennale*, Archivio della Biennale, www.labiennale.org.

PARTE SECONDA

Attività editoriale

DATA

Capitolo IV.

DATA (1971-1978)

Come si è visto in *Arte e contestazione*, l'ultimo paragrafo del terzo capitolo, le riviste d'arte come "cartabianca", "Senzamargine", "Bit", "Flash Art", "NAC", "Metro", nell'arco del tempo che va dal 1967 al 1970, assumono un ruolo importante nella conduzione di svariati dibattiti sulla relazione tra l'arte e l'impegno sociale.

Nel settembre 1971, quando Tommaso Trini realizza il suo progetto editoriale pubblicando il primo numero di "Data", il mondo dell'arte si trova in una situazione di riassetto, e in questo nuovo contesto, "Data" si concentra nella pratica e nella teoria delle nuove forme d'arte. Trini, figura indipendente, si impegna a condurre la sua rivista all'insegna delle nuove forme d'arte, promuovendo in sette anni di vita della rivista un forum aperto di dibattito per i nuovi artisti e i critici allora emergenti nelle esperienze più avanzate – arte povera, minimal art, conceptual art, land art e performance.

Come illustrato nell'introduzione, ci sono alcuni studi come *Forma rivista* di Giuliano Sergio e *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in "Data"* di Silvia Bordini, che sono stati preziose fonti di ispirazione per costruire la seconda parte di questa tesi. Nel capitolo quattro viene ricostruita la storia di "Data", attraverso la gestione editoriale, la fisionomia e le caratteristiche della rivista nei trentadue numeri pubblicati dal 1971 fino al 1979, ponendo l'attenzione alla forma della rivista, quindi al formato, alla grafica e alla struttura, analizzando le inserzioni di pubblicità e

l'importanza delle immagini fotografiche di Ugo Mulas, Giorgio Colombo e Paolo Mussat. Nel capitolo cinque si analizza l'intero numero uno di "Data", uscito nel settembre 1971, come un esemplare dell'editoriale di Trini tra la teoria e la pratica dell'arte, nonché la critica al femminile rappresentata da Daniela Palazzoli e Anne Marie Boetti.

4.1. Tommaso Trini: fondazione e direzione di "Data"

All'inizio degli anni Settanta, Tommaso Trini progetta una propria attività editoriale per una rivista d'arte specializzata nelle ultime avanguardie. Nel quinquennio precedente al 1971, l'anno della nascita di "Data", Trini si è formato direttamente nel campo dell'arte contemporanea in stretto contatto con artisti poveristi attivi a Torino e a Milano, affermandosi come loro critico sostenitore e compagno di strada.

Il critico ha assimilato una consapevolezza della visione editoriale molto ampia, nonché un bagaglio di cultura visiva internazionale e progetti di alta qualità grazie alle sue collaborazioni stabili con "Domus" e con i periodici milanesi come "Bit", "Dars", "Arte Illustrata" e "Nac", ma anche con le testate internazionali come "Opus International", "Art International", "Studio International", "Art in America" e altre riviste minori. Costanti scambi intellettuali con Alberto Boatto, Maurizio Calvesi e Filiberto Menna hanno stimolato in Trini, riflessioni ed esperienze che riguardano anche il mondo intellettuale e artistico, per esempio i progetti editoriali e le

collaborazioni con "cartabianca" e "Senzamargine" dirette da Alberto Boatto o con "Flash Art" diretta da Giancarlo Politi; testate ed esperienze che hanno indotto il nostro critico a immaginare e a desiderare una propria rivista, un proprio spazio editoriale, ma a Milano, dove risiede.

Trini dichiara di essere stato sollecitato dalle innovazioni artistiche della sua generazione: Arte concettuale, Arte minimale, Arte ambientale e l'Arte Povera, che propongono, ciascuna secondo le proprie declinazioni, opere a sfondo "filosofico" e talvolta "scientifico"; ed è inoltre importante annotare che le preferenze personali di Trini virano quasi quasi sempre verso il "concettuale", che costituirebbe la base di tutte queste correnti, le quali in ogni caso esigevano la mediazione della critica per comunicare al grande pubblico. Tuttavia, il critico intende progettare una rivista più simile a un archivio *in progress* di opere e di dibattiti, piuttosto che un tradizionale *magazine* di divulgazione e mediazione critica. Più si intensificano le sue collaborazioni con tutti i periodici sopra menzionati, più matura il suo desiderio di gestire e dirigere una propria rivista che funga da piattaforma di discussioni e di scambi, e che rispecchi la teoria e la pratica delle espressioni estetiche e linguistiche più diffuse del suo tempo: ma il nuovo periodico che ha in mente deve anche liberarsi, per quanto possibile, da ogni problematica ideologica che ha segnato la seconda metà degli anni Sessanta. Gli anni Settanta sono un decennio "estremamente stimolante per gli artisti nell'impegnarsi nella propria specificità, nelle attività artistiche in modo innovativo, anche

se non rivoluzionario".¹

Il progetto editoriale di Trini sembra realizzarsi verso la fine del 1970, quando la Seart editrice interpella il critico per inventare un'eventuale periodico dedicato all'arte contemporanea, ma seguendo una nuova e innovativa formula. Seart pubblica già "Arte Illustrata", rivista "elegante e pattinata", che si occupa di arte classica e moderna, ma il suo management è seriamente intenzionato ad ampliare gli orizzonti, includendovi l'arte più attuale e sperimentale. Su questa rivista milanese Trini ha pubblicato alcuni testi di aggiornamento sulle ultime tendenze artistiche, tra cui *Dietro la luce di Rothko*² e *Arte Povera, Land Art, Conceptual Art: l'opera sparita e diffusa*.³

Ed è muovendo da questa esperienza che Trini sviluppa in modo concreto il progetto di "Data", puntando sulla "continuità strutturale" a tutto quanto il critico e i suoi colleghi di Roma avevano tentato già in modo episodico, cioè un "annale periodico dei documenti prodotti da artisti e da storici cooperanti, un archivio edito per filiere già aperte dai Minimal, il Conceptual, Fluxus, Arte povera, assemblando le pratiche-teoriche (si diceva allora) con gli atti creativi e molto dibattito".⁴

1. Cfr. Intervista: *Trini allo specchio* in questa tesi, p. 335.

2. Vedasi in "Arte Illustrata", nn. 30/31/32/33, giugno-settembre 1970, Anno III, pp. 62-67.

3. Vedasi in "Arte Illustrata", nn. 34/35/36, ottobre-dicembre 1970, Anno III, pp. 40-55.

4. Cfr. Tommaso Trini, *Risposte alle domande su Data, LC*, testo inedito, Milano, 2016, p. 1. A.T.T.

Il metodo critico che Trini vuole adottare per la rivista è ben chiaro dal titolo stesso "Data", dall'evidente significato polisemico. La vera accezione del termine "Data", per il fondatore della rivista, indica un termine informatico, ma anche "data" nel lessico latino, che potrebbe stare per il nominativo plurale di "datum", ma anche per il significato di "epoca", "tempo di avvenimenti": "[...] è un nome latino di cui fa uso la scienza, perché ho fede nel metodo scientifico". Per taluni artisti può indicare la data di un'opera d'arte, e per altri può alludere al termine "Dada".⁵ Alla fine, Trini ritiene che valgano tutte queste accezioni o interpretazioni per la sua rivista. La rivista si pone come finalità il "processare dati sia letterari sia visivi in modalità più aperte e avanzate". Qualche anno prima del progetto di "Data", gli interessi di Trini sono rivolti alla robotica, alla cibernetica di Norbert Wiener e alla teoria dell'informazione di Claude Shannon. Proprio in quegli anni, secondo Trini, la divulgazione scientifica operava più in profondità per l'arte di quanto non facessero l'ideologia politica e le lotte sociali.⁶

Dopo mesi di ricerche e di impegno, il progetto "Data" con Seart si ferma e rimane sospeso, perché la casa editrice ha nel frattempo incontrato difficoltà tali da condurla perfino a un passo dalla cessazione della propria attività.

5. Vedasi in questa tesi, Intervista: *Trini allo specchio*, pp. 321-322.

6. Cfr. Tommaso Trini, *Risposte alle domande su Data*, op. cit., p. 3.

4.2. Primi editori: Algranti e Prearo

All'inizio del 1971, il progetto "Data" riprende e si realizza grazie all'incontro di Trini con Gilberto Algranti, che lo contatta, avendo ricevuto dalla ex-editrice della rivista "Arte Illustrata" l'annesso progetto di massima per una rivista sul contemporaneo. Algranti, noto mercante esperto di arte antica, ma con attenzione crescente per il modernismo stante il suo rapporto con Vittorio Sgarbi, intende affiancare all'antiquariato anche l'arte contemporanea. L'antiquario romano è pronto a trasferire la sua attività mercantile a Milano, e sta per rilevare "Arte Illustrata" dalla Seart.

Algranti offre a Trini l'occasione per riprendersi il progetto "Data", con un regolare contratto e ampia libertà per la direzione della rivista.⁷

Nel settembre 1971 esce il primo numero di "Data", con Gilberto Algranti editore e Tommaso Trini direttore. La redazione è in via S. Sofia 8 a Milano. Non si sa con precisione quante copie sono state stampate per il primo numero; tuttavia, Trini ricorda vagamente che potrebbero essere state circa da cinquecento a mille. La tiratura dei numeri seguenti oscillerà tra tremila e quattromila, e poi nel 1975 raggiungerà le seimila copie.

7. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1971. A.T.T.

Nel colophon del numero uno, si può notare una rosa di nomi di primissimo piano, come Renato Barilli, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Michel Claura (Francia), Maurizio Fagiolo, Klaus Honnef (Germania), Filiberto Menna in qualità di co-redattori. La partecipazione delle migliori forze internazionali della critica d'arte fa sì che Data sia riconosciuta come una rivista d'arte e di critica tra le più prestigiose nel giro di poco tempo. Per Trini, coinvolgere tutti questi critici di punta nel suo progetto non è stato difficile, grazie al rapporto di fiducia e di stima costruito con precedenti collaborazioni sulle riviste romane. La presenza di due co-redattori Michel Claura e Klaus Honnef e la traduzione del testo italiano, in inglese o francese, dona a "Data" una ben più vasta visibilità nel circuito dell'arte internazionale.

Trini si è sempre dichiarato al di sopra di ogni ideologia, e sappiamo già della sua indole neutra e tendenzialmente apolitica sin dall'età adolescenziale, esaminata nel primo capitolo di questa tesi. Non stupisce, quindi, che le direttive editoriali di "Data" si basino su una sostanziale neutralità, escludendo ogni netta presa di posizione in tema di politica. In questo senso, "Data" è una delle poche riviste attive in quegli anni turbolenti a occuparsi solo dell'arte e della critica d'arte, al di fuori di ogni ideologia. "Data" vuole essere "uno strumento aperto", che accoglie le più varie testimonianze di artisti e critici, ma sempre concentrandosi sulla questione dell'arte nel proprio tempo.

All'interno della copertina su cui appare l'immagine di *Marmo rosa del Portogallo e seta naturale* di Luciano Fabro,⁸ inizia subito l'articolo di Trini con *Note sullo spettatore* di Trini (pp. 16-17; pp. 81-82), a cui seguono *Mario Merz, La serie di Fibonacci* (pp. 18-19), *Intervista a Merz* (pp. 20-21), *Commento su Merz* di Barilli (pp. 24-25), documenti d'archivio *Assenza-Presenza* con Buren, Clauro e Denizot (pp. 26-31), *Intervista con Jan Wilson* di Trini (pp. 32-34), *Book as Artwork 1960/1970* di Celant (pp. 35-49), *Patografia di un artist* di Menna (pp. 50-53), *Luciano Fabro* (pp. 54-59), *Uno zoo non è una badia* di Heryny Martin (pp. 60-62), *"Lo Zoo, Bello e Basta"*, servizio fotografico di Ugo Mulas (pp. 62-67), *Andy Warhol* di Boatto (pp. 68-73), *Multipli* (pp. 74- 75), *Plagio, Fotografia di Paolo Mussat* (pp. 76-77), *Memoranda* di Luca Venturi (pp. 78-80).⁹

L'editore romano resta sinceramente sorpreso dal primo numero di "Data". Algranti aveva lasciato l'ampia libertà a Trini, ma senza rendersi ben conto che la rivista era stata progettata per centrare soprattutto l'attività delle ultimissime

8. L'opera è del 1970-71. Vedasi la copertina del numero 1, in *Copertine e indici completi di "Data"*, negli Apparati, p. 416. Tra 1968 e 1971, l'artista produce un ciclo di colonne-in-piedi, con svariati materiali, dal marmo bianco di Carrara al marmo rosa del Portogallo, dal vetro colorato al bronzo, forme scultoree con sopra colonne di seta. La mostra di Fabro con i "piedoni" viene allestita alla galleria Arte Borgona a Milano nel 1971.
9. Su alcuni temi di dibattiti del numero 1, si intende di approfondire nel 5.1.3. *Assenza e Presenza*, in particolar modo sul caso Buren, in questa tesi, pp. 254-261.

avanguardie. Durante i mesi di incubazione e di preparazione, e fino all'uscita di "Data" in settembre, Trini aveva incontrato l'editore solo sporadicamente, perché impegnato in altre incombenze. La copertina di "piedone" è fra le poche cose che l'editore abbia gradito. Infatti, Trini dichiara di aver scelto appositamente quell'immagine, in quanto simbolicamente più vicina all'interesse di "un esperto di arte antica", per dimostrare che "l'arte povera poteva essere altrettanto ricca e raffinata quanto quella classica".¹⁰

Algranti, però, non ha gradito né l'arte parlata di Jan Wilson né *l'Italia rovesciata* di Luciano Fabro né lo *Zoo* di Pistoletto, provando disappunto con le arti di più stretta attualità testimoniate da "Data". A quel punto, Gilberto Algranti decide di lasciare la neonata "Data".¹¹ Tuttavia, Algranti cede a Trini tutte le proprietà intellettuali di "Data", comprese le scarse giacenze della rivista.¹²

10. Vedasi l'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 319.
11. Trini sospetta che Algranti abbia avuto oppositori all'interno di un ambiente di estrema destra cui apparteneva l'editore. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, op. cit., 1971. A.T.T.
12. A piedi del colophon del n. 1 viene riportato il copyright di Algranti: © GIBERTO ALGRANTI Editore, Settembre 1971. Tutti i diritti riservati. Il contenuto della rivista può essere riprodotto solo con autorizzazione scritta dell'Editore Unico e esclusivo. Foro competente: Milano. Responsabile: Tommaso Trini, Autorizzazione del Tribunale di Milano.

Trini resta ben fermo nell'intento di portare avanti la rivista, sostenuto dall'appoggio morale della moglie Ciacia Nicastro, che si rivelerà poi una figura di primaria importanza non solo nella vita privata di Trini, ma anche per tutta la vita di "Data", come si vedrà più avanti.¹³ Si riporta invece qui una nota di Trini che riassume le vicissitudini e le difficoltà finanziarie affrontate nel primo anno di vita di "Data":

Con mia moglie decido di continuare l'impresa, senza fondi, ma col supporto di un piccolo editore iniziale, Giampaolo Prearo a Milano. Un'altra cooperazione di pochi numeri (che con viaggi continui faccio stampare in una lontana tipografia nel paese di Dino Campana), a cui segue l'avocazione totale, produttiva e commerciale, di Data della Data Arte retta da Ciacia.¹⁴

Nel passaggio di diritti riservati da Algranti a Trini, viene costituita una casa editrice con la denominazione di "Data Stampa s.r.l.". Nel colophon dal numero 2 fino al numero 7/8 vengono specificati il copyright di DATA Stampa, con l'indirizzo della redazione in Foro Buonaparte 52, Milano.

Nel febbraio 1972, esce il secondo numero di "Data". Sono passati cinque mesi dal primo numero. Trini ha trovato un appoggio logistico dal giovane editore milanese Giampaolo Prearo, il quale dispone per "Data" il magazzino e il costo per la stampa. Si tratta di un contributo parziale, ma già molto per la sopravvivenza della rivista. Nel colophon del numero due appare il nome di Giampaolo Prearo come editore, e

13. Vedasi *Ciacia Nicastro e l'autogestione*, in questa tesi, p. 213.

14. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1971. A.T.T.

nella lista di co-redattori si aggiungono Daniela Palazzoli e Lea Vergine. Inoltre, si giustifica la ragione dell'interruzione prolungata di "Data", dovuta anche tra l'altro alla misteriosa scomparsa della bozza durante la fase di stampa:

Con questo numero DATA riprende regolarmente la sua pubblicazione. L'interruzione di cui chiediamo scusa ai nostri lettori – rientra nella norma degli incidenti editoriali: dopo l'uscita del primo numero, un nuovo coraggioso editore ha sostituito il primo editore: in seguito, prima di passare in stampa, gli impianti del secondo numero ci sono stati rubati¹⁵.

A partire dal numero 3, uscito nell'aprile 1972, non appare la rosa dei nomi dei co-redattori, perché "Data" non può più permetterseli economicamente. Nonostante questa decisione, negli anni successivi non mancheranno le loro preziose collaborazioni. Il contributo di Prearo finisce nel giro di pochi mesi, con l'uscita del fascicolo dei due numeri unificati 5/6 dell'estate 1972. Quando il Prearo lascia il suo incarico di editore, "Data" interrompe le pubblicazioni per la seconda volta.

15. Cfr. Colophon del secondo numero di "Data", febbraio 1972. Vedasi in *Copertine e indici completi di "Data"* negli Apparati di questa tesi, p. 419.

4.3. Ciacia Nicastro e l'autogestione (1973-1978)

Nell'estate del 1973, passato un anno esatto dalla seconda interruzione, "Data" riparte con il fascicolo dei due numeri unificati 7/8. L'idea iniziale di Trini era quella di pubblicare la rivista con cadenza mensile. Tuttavia, nei primi due anni di vita, "Data" esce con grande irregolarità, dovuta a varie ragioni constatate finora. In effetti, la ripresa delle pubblicazioni segna di fatto una nuova fase. La rivista mantiene una periodicità trimestrale piuttosto regolare. Inoltre, essa presenta importanti novità sia amministrative che strutturali, evidenti nell'organigramma. Ora "Data" ha un nuovo editore donna, Maria Teresa Nicastro, soprannominata Ciacia. Trini incontra la Nicastro durante l'inaugurazione di una mostra personale di Pistoletto, tenutasi alla galleria del Naviglio in via Manzoni, dal 22 febbraio al 7 marzo 1967.¹⁶

La Nicastro lavorava come segretaria al Naviglio già con Carlo Cardazzo. Nel marzo 1968, un anno dopo il primo incontro con Ciacia, Trini la rivede ad una festa del "dopo mostra". Il critico entra in un locale vicino alla galleria del Naviglio, in compagnia di Daniela Palazzoli e di altri amici. Appena la vede Trini la invita a ballare. Sboccia l'amore tra il giovane critico trentenne e la bella assistente ventiseienne. Si sposano con rito civile a Milano dopo solo otto mesi, l'11

16. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1967, A.T.T.

In quell'occasione, Pistoletto esponeva alcuni *Quadri spechianti e Oggetti in meno*. Cfr. Marco Farano, *Michelangelo Pistoletto, 1956-1974*, in *Michelangelo Pistoletto, da uno a molti 1956-1974*, Electa, Milano, 2011, p. 376.

novembre 1968.¹⁷ I coniugi Trini vanno a vivere in Foro Bonaparte 52, a Milano, dove si trova anche la sede dell'editore Mazzotta, per il quale Nicastro dirige la galleria di multipli Colophon.

Ciacia Nicastro diventa una forza fondamentale dell'avventura di "Data". Ella è una fedele e preziosissima alleata di Trini sin dalla prima fase di ideazione del progetto editoriale del marito, e di seguito si rivela una efficace assistente alla direzione della rivista, occupandosi di settori nevralgici, dall'organizzazione della redazione fino all'amministrazione, e curando personalmente la circolazione e gli abbonamenti della rivista nel primo periodo. La sua totale "avocazione" avviene dopo il parto del figlio Jacopo, nato nel marzo 1972.¹⁸ All'inizio del 1973, quando è in grado di organizzare un ufficio, prendono in affitto alcuni locali accanto all'abitazione in Foro Bonaparte. Con Nicastro editore, la vecchia denominazione Data Stampa s.r.l. cambia il nome in Data Arte s.a.s. (società in accomandita semplice).¹⁹

17. Il matrimonio è celebrato dall'assessore che era un collezionista d'arte. Tra il pubblico, è presente l'ospite inatteso Achille Bonito Oliva, che è arrivato da Roma. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1968, A.T.T.

18. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1972-1973, A.T.T.

19. Vedasi "Data" n. 7/8 e n. 9 in *Copertine e indici completi di "Data"* negli Apparati di questa tesi, pp. 426-429. Nel n. 7/8 riporta ancora la registrazione di "Data Stampa" n. 291 del 23-8-1971, e la nuova denominazione DATA ARTE e il suo relativo numero di autorizzazione del Tribunale di Milano, n. 320 del 22-8-73 verranno specificati a partire dal numero 9.

Nicastro è una donna minuta ma sagace, che sa tenere le redini per mandare avanti la rivista coadiuvata da Trini. È in piena regola per assumersi il ruolo di editrice. La coppia formata da Nicastro editore e Trini direttore decide e programma insieme ogni singolo numero di "Data", dalla copertina ai testi, dalle immagini alle pubblicità da scegliere.²⁰ "Data" conquista l'autonomia finanziaria, ma per Trini si rivela un impegno ambizioso e costoso, perché richiede una struttura redazionale più ampia di quella che un privato possa sostenere, lavorando in proprio.²¹ Né con la pubblicità né con gli abbonamenti si riesce a coprire l'intero costo di produzione. A parte il primo numero di pochi esemplari, tra cinquecento e mille copie, la tiratura dei primi numeri raggiunge le tremila copie, la minima quantità necessaria per gestire l'abbonamento. Ma Trini, che non vuole compromessi, desidera mantenere la trasparenza e la neutralità di "Data":

Avesse altri finanziamenti, potrebbe mutarsi in un giornale agile e di grande diffusione. Ci manca un grosso editore/distributore, questo il solito vecchio problema. Nè ci appoggiamo a questa o quella galleria come finanziatore occulto: accogliamo la pubblicità, sono pagine e introiti palesi e mai negoziati. Anche per questa ragione Data può contare sulla collaborazione dei migliori scrittori internazionali. Peccato che non possiamo tirare 15/30 mila copie,

20. Ibidem.

21. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio* in questa tesi, p. 322.

*ecco tutto.*²²

Trini riesce a coprire il bilancio in rosso grazie allo scambio con gli artisti, con loro doni delle opere per la copertina ottenuta. Intanto il critico intensifica le sue prestazioni ad altri periodici e giornali per affrontare al meglio i problemi economici, sia per sostentamento della famiglia che per l'esistenza della rivista. Alla fine del 1972, Trini comincia a collaborare con il "Corriere della Sera", su invito di Maurizio Calvesi, e sul prestigioso quotidiano milanese pubblica articoli e recensioni nella settimanale "pagina dell'arte".²³

Raggiunta la notorietà come critico anche sulla scena internazionale con le pubblicazioni su "Domus", "Corriere della Sera", "Opus International", "Art International" "Studio International" e "Art in America", ecc., Trini viene invitato spesso a numerose biennali, Sydney, San Paolo, Paris e di Venezia, in qualità di curatore o giurato. Con questi impegni serrati, spostamenti e viaggi, le collaborazioni con "Domus" diventano meno frequenti a partire dal 1973.

Verso la fine del 1974, Trini si appoggia al Jabik, un grande distributore d'arte moltiplicata di Milano, grazie al quale "Data" riesce ad aumentare la tiratura fino a cinquemila copie.

22. Trini spiega della difficoltà finanziaria della sua rivista in un'intervista concessa alla redazione di "Studio Marconi", che pubblica l'articolo intitolato *Data su Data*. Non è disponibile la data di pubblicazione. A.T.T.

23. La collaborazione di Trini con il "Corriere della Sera" dura circa per quattro anni, tra il dicembre 1972 e l'ottobre 1976.

Jabik assicura a "Data" un finanziamento più sicuro e stabile, acquistando una buona parte della tiratura per la sua diffusione commerciale.²⁴ Inoltre, gli abbonamenti in Europa e negli Stati Uniti aumentano notevolmente; sono circa cinquecento nel periodo di uscita regolare dal 1974 al 1978. In quegli anni, Trini mantiene sempre l'incarico di direttore e pubblica immancabilmente su ogni numero di "Data" i suoi scritti.²⁵

Mentre Trini collabora con "Corriere della Sera" e viaggia spesso in Italia e all'estero per il lavoro, la redazione e la gestione della rivista passa nelle mani della Nicastro, che dedica maggior tempo a lavorare in stretto contatto con i collaboratori interni ed esterni, spesso donne.

Nella seconda metà degli anni Settanta, il clima culturale e i fenomeni sociali di massa rivelano una sempre maggiore presenza della forza femminile in ogni settore. Grazie alla sensibilità e ai rapporti personali e consolidati di Ciacia Nicastro, nella redazione di "Data" non mancano contributi da parte della migliore forza critica al femminile. Al riguardo, si intende di approfondire più avanti.²⁶

La capacità di Nicastro si manifesta sempre con grande professionalità, precisione e tempestività. E negli ultimi due anni di vita di "Data", a partire dal numero 26 (aprile-giugno

24. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, pp. 322-324.

25. Cfr. *Copertine e Indici completi di "Data"*, negli Apparati, in questa tesi, pp. 416-471; Si riporta la lista completa dei testi di Trini pubblicati su "Data", vedasi in questa tesi, pp. 219-221.

26. Vedasi in questa tesi, pp. 267-276.

1977) fino all'ultimo numero 32 (estate 1978), la Nicastro assume la doppia funzione di editore e direttore, assorbendo l'incarico del direttore di Trini, che rimane come il direttore responsabile di pubblicazione.²⁷ La decisione di Trini di passare la direzione a Nicastro viene spontaneamente, volendo dare più spazio al grande sviluppo sociale dell'arte femminile, e alle donne esperte del settore con le quali ella era in stretto rapporto di collaborazione.

Con la direzione di Ciacia, assistita da Barbara Radice e da Rosa Maria Rinaldi nella redazione, "Data" si riorienta progressivamente, di pari passo con l'evoluzione della coscienza femminista nell'arte e nella cultura, ponendo più incisivamente l'attenzione più sulla "creatività femminile" senza spingersi però verso la sponda ideologica. Ad esempio, "Data" numero 27 è un numero pressoché esclusivo, con testi di sole donne: Corinna Ferrari, Marianne Wienert, Silvana Sinesi, Annemarie Boetti, Lea Vergini, Jesa Denegri, Natalia L.L. e Zdislaw Sonsnowski, Lynn Hersman, Judith Van Baron, Carl Loeffler, Elyn Zimmerman, Natasha Nicholson, Suzanne Lacy. Nel 1977, la Nicastro viene colpita da una grave malattia, uno dei motivi principali per cui "Data" cessa le pubblicazioni. Si verifica, inoltre, l'esaurimento degli argomenti, con il declino delle nuove avanguardie; si avverte un nuovo clima dell'arte, cioè il ritorno alla pittura, con Transavanguardia sostenuta da Achille Bonito Oliva, che lascia abbastanza indifferente Trini.

27. Cfr. Colophon in *Copertine e indici completi di "Data"*, negli Apparati, in questa tesi, pp. 461-471.

Arriva la chiusura definitiva di "Data" con l'ultimo fascicolo n. 32, pubblicato nell'estate 1978. Durante il periodo della chiusura, Trini era impegnato a Roma con l'intervista a Giulio Carlo Argan per Laterza. È un altro progetto ambizioso, che si protrae fino al 1980, l'anno in cui esce la pubblicazione del volume *Intervista sulla fabbrica dell'arte*. E prima di Natale del 1979, sconvolto dalla malattia della moglie, Trini inizia ad insegnare all'Accademia di Urbino. Si tratta di un nuovo inizio per la carriera del critico.

Ciaccia Nicastro viene a mancare nel 1981. Tutti coloro che l'hanno conosciuta la ricordano come una donna "eccezionale", che sapeva colmare le lacune organizzative di Tommaso Trini che è, invece, più concentrato sulla tessitura di rapporti diretti con artisti, critici, musei e istituzioni internazionali e sul suo lavoro di scrittura critica. Il suo contributo critico su "Data" è notevole sia per la quantità che per la qualità degli argomenti: *Note sullo spettatore* (n. 1, settembre 1971, pp.16-17); *Jan Wilson* (n. 1, settembre 1971, pp. 32-34); *L'arte di Gianni Colombo* (n. 3, aprile 1972, pp. 58-65); *Abeeghiiloortt* (n. 4, maggio 1972, pp. 50-57); *Se i poeti mentono troppo* (n. 5/6, estate 1972, p. 19); *Giulio Paolini, un decennio*. Parte prima: *Il vero e il visibile* (n. 7/8, estate 1973, pp. 60-67); *Giulio Paolini, un decennio*. Parte seconda: *Un disegno geometrico e la geometria di un disegno* (n. 9, autunno 1973, pp. 38-41); *Anselmo, Penone, Zorio e le nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte* (n. 9, autunno 1973, pp. 62-67); *Strategie dopo le avanguardie* (n. 10, inverno 1973, pp. 34-39); *Mario Nigro* (n. 10, inverno 1973, pp. 50-55); *Massimo Asnaghi. Segregazioni della*

comunicazione (n. 10, inverno 1973, pp. 98-99); *Alighiero Boetti: I primi 1000 fiumi più lunghi del mondo & Dossier postale* (n. 11, primavera 1974, pp. 40-49); *Fabio Mauri: Il linguaggio è guerra* (n. 11, primavera 1974, pp. 50-53); *Gilbert & George, gli scultori umani* (n. 12, estate 1974, pp. 20-27); *Michelangelo Pistoletto* (n. 13, autunno 1974, pp. 42-45); *Gianfranco Pardi* (n. 13, autunno 1974, pp. 46-49); *Giuseppe Chiari, Musica e Insegnamento* (n. 13, autunno 1974, pp. 50-55); *Introduzione a Gianfranco Baruchello* (n. 13, inverno 1974, pp. 24-31); *Michele Zaza* (n. 15, primavera 1975, pp. 30-35); *Marisa Merz* (n. 16/17, giugno-agosto 1975, pp. 49-53); *Daniel Buren* (n. 18, settembre-ottobre 1975, pp. 35-42); *Ettore Spalletti* (n. 18, settembre-ottobre 1975, pp. 56-57); *Biennale di Venezia: Celibe non è sterile* (n. 19, novembre-dicembre 1975, p. 33); *Giulio Paolini: Come immaginario si ribella all'immaginazione* (n. 20, marzo-aprile 1976, pp. 88-91); *Europa/Eureka America* (n. 21, maggio-giugno 1976, p. 73); *Charlemagne Palestine* (n. 21, maggio-giugno 1976, pp. 74-77); *Sandro Martini* (n. 21, maggio-giugno 1976, pp. 84-85); *Biennale di Venezia: Finanziare il lavoro d'arte* (n. 22, luglio-settembre 1976, p. 25); *Dadamaino: L'arpa verticale e orizzontale* (n. 22, luglio-settembre 1976, pp. 40-43); *Michelangelo Pistoletto: Elementi di strategia creativa* (n. 22, luglio-settembre 1976, pp.82-96); *Vettor Pisani: Lettura di "Il coniglio non ama Joseph Beuys"* (n. 23, ottobre-novembre 1976, pp. 20-25); *Alberto Burri: Lo strato profondo della superficie* (n. 23, ottobre-novembre 1976, pp. 50-51); *Costruendo la Biennale* (n. 24, dicembre 1976-gennaio 1977, p. 1 e pp. 29-34); *Paolo Scheggi e altri profeti* (n. 25,

febbraio-marzo 1977, pp. 31-32); *Obliquità della pittura di Ortelli* (n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 52-54); *Marco Castini: Punto e linea, la storia cambia* (n. 26, aprile-giugno 1977, pp. 22-25); *Domani l'Australia: La Biennale di Sydney* (n. 26, aprile-giugno 1977, pp. 37-45); *Pino Pedano* (n. 26, aprile-giugno 1977, p. 56); *Antonio Dias: Un caso di baratto* (n. 27, luglio-settembre 1977, pp. 22-25); *La Biennale des jeunes: Gli artisti italiani hanno partecipato come emigranti* (n. 28/29, ottobre-novembre 1977, pp. 66-67); *Tadini: Se la pittura vede* (n. 32, estate 1978, pp. 6-7).



Ciacia Nicastro alla redazione di "Data", 1977
Foto di Maria Mulas, A.T.T.



Ciacia e Tommaso Trini
nella Citroën di Marina Abramovic e Ulay
sotto la Redazione di "Data" in Foro Bonaparte 52
1975 circa, A.T.T.

4.4. Fisionomia di "Data"

4.4.1. Formato

"Data" si distingue da altre riviste consimili dal punto di vista grafico, per le impaginazioni e le illustrazioni, nonché per il formato e i sottotitoli come *Dati Internazionali d'arte, Pratica e Teoria dell'arte, Pratica e Teoria delle arti*. La prima sottotitolazione che accompagna i primi due numeri della rivista è un sottotitolo con cui viene rispecchiata la volontà iniziale di Trini di "dare informazioni più che interpretazioni, documentazioni più che commenti".²⁸ Il cambio del sottotitolo in *Pratica e Teoria dell'arte* o in *Pratica e Teoria delle arti*, è dovuto, perché l'accoppiamento di "pratica e teoria" è sembrato più confacente con "la dominante concettualista dei primi anni Settanta".²⁹

Il suo formato è quello di una rivista rettangolare di 215 x 280 mm per i primi cinque fascicoli (n. 1 - n. 5/6), e cambia leggermente in 210 x 297 mm a partire dal fascicolo n. 7/8 fino alla fine. La nuova dimensione corrisponde esattamente al formato A4, che conferisce alla rivista un aspetto moderno. Trini sceglie proprio questo formato di rivista perché lo ritiene adatto per il titolo e per un progetto di taglio informatico e informativo come "Data", scartando sia il

28. Cfr. Tommaso Trini, *Risposte alle domande su Data, LC*, op. cit., p. 2.

29. Cfr. Intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 322.

A partire dal fascicolo dei doppi numeri 16/17 fino alla fine, "Data" non porta alcun sottotitolo.

quadrotto americano che il rettangolone di tipo letterario.³⁰ "cartabianca" e "NAC" hanno lo stesso formato di "Data", "Bit" e "Dar's Agency" hanno il formato di un quaderno, "Senzamargine" un formato quasi quadrato,³¹ "Metro" ha un formato alla quadrotta americana, "Arte Illustrata", "Art in America", "Art International" optano invece per il formato rettangolone, e "flash art" mantiene il formato di un giornale tabloid.³²

4.4.2. Grafica

I trentadue numeri in ventotto fascicoli di "Data" mostrano una grafica eccellente. che cura a regola d'arte l'impaginazione tra testi, immagini di opere d'arte e pubblicità, scandite con ritmi ben calibrati, trasmettendo al lettore un piacevole impatto visivo.³³

30. Cfr. L'intervista: *Trini allo specchio*, op. cit., p 323.

31. "Senzamargine" è distinta con un progetto grafico di Magdalo Mussio che ha reso le pagine uniformi e riuscite dal punto di vista estetico con disegni e segni geometrici.

32. Cfr. *Cronologia di Flash Art*, in *Flash Art. Due decenni di storia. XX anni*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990. "flash art" degli anni in cui è nata e redatta a Roma (1967-1971) e poi a Milano (maggio 1971-oggi) mantiene la forma di tabloid fino al 1974, l'anno in cui cambia il formato da tabloid a quello di una rivista rettangolare.

33. Centro Grafico Linate (per il primo numero), Fms (dal 2 al 5/6) e Grafica Milano (dal 7/8 fino all'ultimo 32, tranne 11 e 13 curate da Linotipia Argilla) si sono occupati della composizione di "Data".

Il titolo **DATA** scritto in maiuscolo, corsivo e in grassetto, e si posiziona in alto a destra, e il colore varia di volta in volta in relazione al colore di fondo della propria copertina per i numeri usciti nei primi due anni di vita. L'aspetto grafico della rivista subisce un leggero cambiamento, quando riparte nell'estate 1973 con l'editore Ciacia Nicastro. Trini e la moglie decidono insieme di posizionare il titolo *DATA* di colore nero marcato in alto a sinistra. A partire dal numero 24 del dicembre 1977, il titolo è stampato su una banda diagonale in alto a sinistra, che cambia colore ogni volta, e la scritta **DATA** è di colore bianco. Questa fisionomia si mantiene fino all'ultimo numero uscito nell'estate 1978.

Disporre o comporre testi e immagini è prima di tutto una scelta redazionale che caratterizza qualsiasi rivista, ma diventa di primaria importanza per una rivista d'arte. Nel caso di "Data", si alternano sovente le griglie di due o tre colonne, giocando tra il pieno e il vuoto, e variando diversi font tra titoli e testi.³⁴ Vediamo alcuni esempi nei primi numeri. Nel primo numero di "Data", il primo articolo di Tommaso Trini, *Note sullo spettatore*, viene impaginato su doppie colonne con un font a "bastone classico" di tipo famiglia "Arial". Lo stesso criterio vale per *l'intervista con Jan Wilson* di Trini, e dispone in bilingue a fianco (l'italiano su colonna sinistra e l'inglese sulla destra). Il testo di Renato Barilli *Commento su Merz* si presenta in tre colonne, ispirandosi alla suddivisione

34. Di norma, cambiare il font in base al testo viene considerato poco convenzionale per la grafica.

dei disegni coi numeri di Fibonacci, con il font sempre a "bastone classico". L'articolo di Celant *Book as Artwork 1960/70* è impaginato a tre colonne, con un font a "bastone condensato", creando un gioco di pieno e vuoto per dare maggior impatto visivo. Il testo di Alberto Boatto *Andy Warhol* torna a essere impaginato su due colonne, di cui il testo - italiano su colonna sinistra e la sua relativa traduzione sulla destra - viene interrotto a metà pagina da una banda di piccole immagini di Warhol, disposta come se fosse lo scorrimento della pellicola dell'artista. Questa composizione di scorrimento delle immagini nel centro permane per tutte le sei pagine del testo di Boatto.

Nel secondo numero di "Data", si pone una maggior attenzione alle immagini, dedicando ampio spazio alla fotografia. Per l'impaginazione con le immagini vengono utilizzati due metodi: la prima per pagina intera o a mezza pagina; la seconda con bordi o senza bordi. L'impaginazione senza bordi dona maggior visibilità e fa risaltare la forza all'immagine. I testi adottano una griglia a due colonne, tranne le ultime pagine dedicate alle informazioni (letteratura, politica e mostre), dove torna la struttura a tre colonne con l'utilizzo del font a "bastone condensato". Il testo *Pour dire quelques evidences. 1. Il est question d'art* di Michel Claura è in due colonne. In questo caso, la traduzione in italiano non è a fianco del testo francese, bensì nelle seguenti pagine, sempre in doppie colonne con l'utilizzo di un font differente da quello del testo originale. Nelle seguenti pagine, le didascalie dei disegni di Livio Marzot e Giulio Paolini, il testo

italiano e la sua relativa traduzione vengono disposti a fianco.

Vediamo cosa cambia con il nuovo editore Nicastro nel 1973. Nel numero 7/8, si nota per la prima volta l'introduzione dei "filetti neri" verticali (pp. 29-34) per isolare sia il testo che l'immagine. I testi sono disposti in due colonne. Queste pagine con "filetti neri" sono un inserto dentro il testo critico di Paolo Fossati su Nicola Carrino, che interrompe il testo. Questo fascicolo mostra un aspetto regolare e didattico.

Il testo *Apoteosi di Omero* di Paolo Giuliani viene riportato in alto e si posizionano le traduzioni in francese e in inglese in basso, lasciando lo spazio vuoto in mezzo, con due differenti font in corsivo. Con il testo di Seth Siegelaub, *The Artist's reserved Rights transfer and sale agreement* torna la divisione a due colonne, il testo originale in inglese precede alla sua traduzione in italiano, senza essere messo a fianco.

4.4.3. Struttura

La struttura di "Data" si mostra piuttosto aperta e fluida. Nei primi due anni vita (1971-1972), il colophon si trova dopo le pagine iniziali di pubblicità, e si colloca all'inizio di pagina della rivista, a partire dal 1973, con l'autogestione.

Nel 1974, "Data" introduce una nuova sezione intitolata "Speciali" dove è ospitato un "focus" intorno a protagonisti o a temi prescelti dalla redazione, e a volte viene accompagnata con la propria copertina. Il numero 12 (Estate 1974) è un fascicolo quasi interamente dedicato alla Body Art. Altri argomenti trattati nella sezione di "speciali" sono *Musica*

e danza in USA (n. 13, Autunno 1974); *Story Art* (n. 16/17, Giugno-Agosto 1975, con *Image bavarde n. 33* di Jean Le Gac sul *back cover*); *Miracolo a milano. Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta: I punti in comune* (n. 15, Primavera 1975, con *back cover* "rovesciato"); *Fluxus* (n. 18, Settembre-Ottobre 1975, con l'immagine *Gesto su piano* di Giuseppe Chiari); *Politico. L'arte delle istituzioni* (n. 19, con l'immagine di copyright di Giorgio Colombo sul *back cover*); *Speciale Fluxus: George Brecht* (n. 20, Marzo/Aprile 1976, *Drip Music, Chapter IV* di George Brecht, di Collezione Framart, Napoli. Fotografa di Mimmo Jodice sul *back cover*); *Pistoletto* (n. 22, Luglio/Agosto/Settembre 1976, *Pistoletto vive, lavora, scia, a Sansicario* sul *back cover*). Tra tutti questi Speciali, il numero 15 è un fascicolo davvero "speciale", perché il suo *back cover* e i testi dello speciale sono impaginati a rovescio rispetto alla copertina principale, facendo combaciare la pagina 69 della rivista con la pagina 96 dello speciale.

A partire dal numero 14 (Inverno 1974), viene introdotta una nuova sezione di "Visibilia", che chiude il fascicolo. Prima di questo numero, le informazioni sulle mostre e sugli eventi sono riportate con il nome di *Memoranda* o semplicemente *Mostre*. Dal numero 15 fino al 25, *Visibilia* si sposta dalla posizione finale a quella iniziale del fascicolo, per tornare di nuovo a posizionarsi alla fine dei fascicoli dal numero 26.

"Data" è una rivista internazionale redatta normalmente in bilingue o in trilingue per alcuni testi di spicco. Nei primi numeri abbiamo già constatato alcuni esempi di disposizione tra la lingua originale e la sua relativa traduzione.

Dal numero 15, la rivista introduce una novità nell'impaginazione, collocando al centro delle pagine l'inserito su carta di colore verde riservate alle traduzioni, evidenziato e lontano dal testo originale. L'inserito di traduzione in inglese (per il numero 15, sono 12 pagine) non viene contato come pagine. Questa struttura dell'inserito collocato al centro del fascicolo ed escluso dal conteggio delle pagine, si mantiene fino al numero 19. E dal numero 20 fino al numero 24, l'inserito mantiene sempre la posizione centrale, tuttavia le pagine dell'inserito vengono conteggiate e numerate.

Dal numero 25 al numero 27, "Data" introduce una novità per l'inserito in lingue, con la denominazione *Original Texts and Translations*, sempre stampato su carta di colore verde. È interessante notare che questa nuova disposizione viene messa all'inizio del fascicolo, prima del colophon. Gli ultimi numeri di "Data", dal fascicolo 28/29 fino all'ultimo 32, non sono redatti più in bilingue. Le pagine di "Data" oscillano normalmente tra 82, 96 e 112, tranne gli ultimi tre numeri dal 30 al 32, che si riducono drasticamente a 64 o 62 pagine. Si tratta di un segnale evidente che la rivista sta perdendo la forza iniziale, dovuta anche alla malattia dell'editore e direttore Ciacia Nicastro.

Questo segno di stanchezza si avverte già a partire dal numero 24 (Dicembre 1976 - Gennaio 1977), con il quale "Data" cambia all'improvviso la sua fisionomia e l'impaginazione di pubblicità. Le pubblicità non si presentano più come "manifesti d'arte" pubblicati su l'intera pagina. Da

questo numero in poi, le pubblicità si riducono in piccoli spazi e in piccoli formati, per cui le pagine sono frammentate e riempite di pubblicità diverse, dando l'effetto di mescolare i testi e le immagini. Anche le immagini delle opere sono rappresentate in dimensione ridotta, facendo perdere la bellezza e l'unicità di prima.

4.4.4. Pubblicità

Pur non coprendo tutto il costo di produzione, le pubblicità sono una importante fonte di guadagno, insieme agli abbonamenti. Sfogliando e leggendo attentamente le pubblicità su cui appaiono nomi di artisti, critici, gallerie, fiere d'arte, ecc., si può capire in parte com'era lo scenario artistico degli anni Settanta, in Italia e all'estero.

Su "Data" quasi tutti gli annunci sono riservati alle gallerie, che comunicano date e peculiarità delle loro mostre con immagini delle opere più rappresentative degli artisti.

Le gallerie che affittano con più ricorrenza le pagine di pubblicità sono milanesi - Naviglio, Blu, Studio Marconi, Breto, Françoise Lambert, Vinciana, Salone Annunciata, Jabik, Mercato del sale, studio maddalena carioni, Cortina, Studio Santandrea, Colophon, Multicenter, Levi, l'uomo e l'arte, Il Milione, Vismara, Diagramma, Studio A, Cavour, studio carla ortelli, salvatore ala, Eros, Stendhal, Gastaldelli, Nino Soldano, Nuovo Sagittario, Nuova Cadario, Giancarlo Bocchi, Daniel Templon Milano, multipla, Francesco Masnata, La Cerva, ecc.; Torino - Notizie, Martano, Il Punto, Multipli, Arte Borgogna, Morone 6, Stufidre, Christian Stein, LP 220, Paolo Marinucci &

Tucci Russo, 3 A, Giorgio Persano; Napoli - Lia Rumma, Modern Art Agency, Sudesign 75, Framart/studio; Firenze - Schema, Renzo Spagnoli; Livorno - Peccolo; Pescara - Lucrezia De Domizio, mario pieroni, Studio Cesare Manzo; Roma - Tartaruga, L'Obelisco, pourquoi pas, cannaviello, mararrese, Rondanini, Seconda Scala; Venezia - Paolo Barozzi, Naviglio; Verona - Ferrari, studio la città; Genova - Martini-Ronchetti, Paolo Minetti, La Bertesca; Bologna - Pellegrino, ferruccio fata & mario diacono; Bari - marilena bonomo; New York - Sonnabend, John Weber, John Gibson, M.L. D'Arc Gallery; Paris - Daniel Templon; München - Art in Progress; Berlin - Folker Skulima; Madrid - Vandres; Köln - Wintersberger, etc.

Altre pubblicità su "Data" sono multipli di opere – di Pistoletto *in primis*; riviste d'arte - flash art, art press, EXTRA, Parachute, Artforum, Studio International, Scultura. A queste si aggiungono editorie d'arte (Prearo, Mazzotta, Maritano, D'Ars Press di New York), le fiere e expo d'arte (Bologna, Basel, Köln, Bari, Paris, ecc.). Fuori dall'ambito artistico, si notano pubblicità di design per esempio Olivetti Lettera 36, Fiat 132 o Fiat Abarth 124 Rally, Dado Industrial Design e Cibachrom.³⁵

35. Olivetti si presenta sotto copertina frontale in "Data" n. 7/8; Fiat 132, sotto copertina di retro, in "Data" n. 5/6; Fiat Abarth 124 Rally sotto copertina di retro in "Data" n. 7/8; Dado Industrial Design, sotto copertina frontale, in "Data" n. 11. Queste pubblicità non vengono ripetute.

Le pubblicità su "Data" hanno l'aspetto di "manifesti d'arte", almeno fino alla fine del 1976. La maggior parte delle pubblicità occupa una pagina intera o mezza. Le impaginazioni delle pubblicità sono curate con estrema attenzione, e sono raggruppate nelle prime o nelle ultime pagine della rivista, lontane dai testi e dalle immagini di opere. Esse sono allineate in perfetta sintonia con il contenuto di "Data", costituendo una delle peculiarità della rivista. Il risultato è che, tra testi, immagini e pubblicità, ogni fascicolo è impaginato così accuratamente da risultare praticamente pari per raffinatezza, sobrietà e bellezza a un vero e proprio libro d'artista.

Si ritiene che alcune pubblicità riservate a gallerie d'arte meritino di essere osservate e analizzate dal punto di vista compositivo e linguistico, in particolare per le due gallerie Sperone e Toselli. Le pubblicità della Galleria Sperone sono a contratto e sembrano opere concettuali con frasi brevi scandite in poche righe, al centro di una pagina intera, lasciando un ampio spazio intorno e rivelandosi false notizie o poesie, come ad esempio:

La Galleria Sperone di Torino
annuncia l'apertura
di una filiale
a Hong Kong³⁶

36. "Data" n. 1, p. 1.

La Galleria Sperone di Torino
organizza
tornei internazionali
di ping-pong ³⁷

La Galleria Sperone di Torino
Etcetera ³⁸

Porta aperta a chi porta
chi non porta parta pur
che non m'importa
aprir la porta
a chi non porta ³⁹

La marchesa uscì alle cinque
Vamos a matar
Cipressetti, cipressetti miei
Accademie Française
Strurm und Drang
Via vai
Dei delitti e delle pene
Pape satan pape satan aleppe
Tea for Two
Lupus in fabula ⁴⁰

37. "Data", n. 2, p. 3.

38. "Data" n. 3, p. 1.

39. "Data" n. 4, p. 1.

40. "Data" n. 5/6, p. 1.

Vediamo altri esempi di pubblicità dalla galleria Toselli di Milano. Nel primo numero di "Data", si vede una pagina lasciata vuota con la dicitura "Spazio riservato alla Galleria Toselli, Milano". Si può ipotizzare che Toselli voglia lasciare un ampio respiro alla curiosità e immaginazione del lettore, oppure la seconda ipotesi più probabile e realistica per Trini, è che quella pagina non sia stata pagata da Toselli. A partire dal numero due di "Data", le pagine di pubblicità di Toselli si riempiono di messaggi che costituiscono una vera e propria forma di "disinformazione", che "dicevano o non dicevano", secondo Trini. A parere di chi scrive, tuttavia, queste pubblicità di Toselli vanno lette in chiave concettuale e linguistica, come ad esempio:

1. TO HAVE AND TO HAVE NOT
2. TO HAVE AND TO HOLD
3. TO SEE AND BE SEEN
4. TO GIVE AND TO TAKE
5. TO SHOW AND TO TELL ⁴¹

à réal sum
is à sum of people

Spazio riservato alla Galleria Toselli

Mario Merz ⁴²

41. "Data" 2, p. 13.

42. "Data" 4, p. 7.

On the 20th of July 1972, there was a discussion between Franco Toselli and Jan Wilson, and on the 21th of July 1972, Franco Toselli purchased the discussion. The discussion, but for this statement, is not recorded.⁴³

Quest'ultima pubblicità, apparsa nel fascicolo n. 5/6 di "Data" è un messaggio significativo, in perfetta linea concettuale⁴⁴ con l'opera verbale di Jan Wilson. Con questo annuncio su una rivista d'arte come "Data", Toselli rende pubblico l'acquisto di un'opera immateriale di Wilson e con ciò acquisisce anche l'autorialità dell'atto della transazione nell'immaginario collettivo e patrimoniale artistico, che permane nel corso della storia. Franco Toselli continua a utilizzare le pagine riservate alla propria galleria più o meno in questo modo fino al numero 15, pubblicando spesso solo i nomi d'artisti come Sol LeWitt, DOROTHEA ROCKBURNE, serra, Arte - Dialettica Angelo & Comini Francesco, Matarrese, Marisa Merz, TONY SHAFRAZI, DAN GRAHAM.

43. "Data" n. 5/6, p. 3.

44. Cfr. Alberro Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2003 (tr. it., Simone Menegoi e Cristina Travaglini, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Johan & Levi, Monza, 2011. Si segnala in specifico come fonte di riferimento: *Arte, pubblicità, valore segnico*, in questo saggio, ed.it. p. 21-37.).

4. 5. Fotografia e fotografi: Ugo Mulas, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor

Trini riconosce la forza dell'immagine, quindi l'importanza della fotografia nell'arte delle neoavanguardie, per il nostro critico la fotografia è nella gran parte dei casi "il documento elemento a potenza di opera. È anche il mezzo più usato per riportare tutti i nuovi luoghi fisici e mentali nella galleria e nel museo".⁴⁵

Infatti, la potenza e la bellezza delle immagini rappresentate in "Data" costituiscono una specificità della rivista. Se "Data" è considerata da molti una delle più belle riviste d'arte, lo è grazie alle straordinarie fotografie prodotte da illustri fotografi che hanno saputo cogliere l'anima dell'arte dentro il loro obiettivo.

Per la rivista di Trini essa non è solo al servizio dei testi critici, bensì è essa stessa opera d'arte. Inoltre, "Data" ha sempre scrupolosamente rispettato il diritto d'autore per la fotografia, e ha sempre fedelmente riportato in didascalia il nome del fotografo per ogni singola immagine pubblicata, a meno che essa non sia fornita per gentile concessione dalle gallerie; in tal caso viene comunque specificata la fonte dell'immagine, precisando il nome del concessionario, diversamente da altre riviste d'arte consimili. A sentire Trini, alla redazione di "Data" vengono fornite prima le immagini, per cui si lavora molto più spesso con i fotografi che con gli artisti e le loro

45. Tommaso Trini, *Note sullo spettatore*, in "Data", n. 1, settembre 1971, p. 17.

gallerie.

La scelta della carta è molto importante per la qualità delle immagini. "Data" è stampata su carta opaca, che tende leggermente ad un bianco giallognolo, adatta per ottenere una vasta gamma di grigi. Le immagini sulle copertine di tutti i numeri di "Data" sono rigorosamente a colori, mentre quasi tutte quelle interne sono in bianco e nero, a eccezione di alcune immagini di opere o multipli d'arte.

Grandi fotografi degli anni Settanta collaborano con "Data", come Ugo Mulas, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor, Claudio Abate, Giancarlo Baghetti, Gian Sinigaglia, Enrico Cattaneo, Nino Lo Duca, Gianfranco Gorgoni, Mimmo Jodice, Ken Damy, G. Rampazzi, Jacqueline Hyde, Antonia Mulas, Maria Mulas, Paolo Pellion, André Morain, Marzio Marzot, Nick Sheidy e tanti altri ancora.

Sulla copertina del primo numero si vede una magnifica immagine del "piedone" di Luciano Fabro, fotografata da Giancarlo Baghetti. Baghetti prende l'opera in primissimo piano con un'angolazione inusuale, dall'alto in giù, mettendo in risalto la forza e il peso all'opera stessa.

Nel tabloid n. 24 del maggio 1971, cioè qualche mese prima che uscisse in edicola il primo numero di "Data", "flash art" propone qualche immagine della mostra di Fabro con i "piedoni" alla galleria Borgona, tra cui *Marmo rosa del Portogallo*, senza specificare l'autore della fotografia. L'immagine pubblicata su "flash art" è in piccolo formato, un po' simile a quella riportata sulla copertina di "Data", tuttavia essa non restituisce la forza e l'impatto visivo di Baghetti.

Il contributo fotografico di Baghetti su "Data" si riscontra con immagini sulle opere di Nagasawa, nello speciale del numero 15.

La fotografia ha la forza di raccontare da sola l'evento, come nel caso di Ugo Mulas. Infatti, nel primo numero, "Data" dedica ampio spazio al servizio fotografico di Mulas su *Bello e basta*, lo spettacolo di Pistoletto e Zoo andato in scena al Teatro Uomo a Milano, dal 21 al 28 ottobre 1970. In realtà, il servizio di Mulas segue l'articolo *Uno zoo non è una badia* di Henry Martin; tuttavia, è a se stante, perché si regge da solo, distaccato dal testo di Martin. Si tratta di sei pagine dedicate solo alle immagini fotografiche di grande formato: su ogni pagina viene messa una fotografia, tranne su una pagina su cui ne compaiono due.⁴⁶

La seconda collaborazione di Mulas per "Data" avviene con il servizio fotografico per *Topoestesia* (l'itinerario programmato) di Gianni Colombo. La ripresa è stata fatta durante la mostra *Vitalità nel negativo*, tenutasi a Roma nel 1970. Sono contenitori ortogonali, percorribili, deformati successivamente di flashes, di luce a diversi colori su *patterns* di diversi colori dipinti sulle facce interne dei contenitori stessi. "Data" riserva la copertina del numero 3 a questo lavoro di Gianni Colombo, fotografato da Ugo Mulas. All'interno del numero 3, Trini dedica a Colombo un articolo cospicuo, intitolato appunto *L'arte di Gianni Colombo*, e accompagnato sempre dalle

46. Ugo Mulas, *Lo Zoo, Bello e basta*, in "Data", n. 1, pp. 62-67.

fotografie di Mulas.⁴⁷

La Biennale di Venezia del 1972 viene documentata su "Data" n. 5/6 (Estate 1972) da un ampio servizio fotografico di Mulas e con un breve testo di Jole De Sanna. Anche in questo servizio, è interessante notare che il nome del fotografo viene messo in evidenza rispetto a quello della critica.⁴⁸

Nel numero 15, il testo di Gabriella Drudi *Fausto Melotti* viene accompagnato da un ampio servizio fotografico, che non è esclusivo di Ugo Mulas ma con contributi di Antonia Mulas e di Studio Gras.⁴⁹

Paolo Mussat Sartor e Giorgio Colombo sono altri due fotografi che hanno avuto collaborazioni più strette con "Data". Sono fotografi che lavorano in piena autonomia, e ciascuno si afferma come autore riconoscibile e riconducibile alla propria personalità attraverso le immagini proposte.

Paolo Mussat Sartor ottiene due copertine di "Data": l'una del numero 2, *Entrare nell'opera* di Giovanni Anselmo e l'altra del numero 9, *La Venere* di Pistoletto. *Kassel sana in Monaco sano* nel numero 5/6 è un ampio servizio esclusivo di Mussat Sartor.⁵⁰ *Marisa Merz*, l'articolo di Trini nel numero 16/17 è

47. Tommaso Trini, *L'arte di Gianni Colombo*, in "Data", n. 3, pp. 59-65.

48. Ugo Mulas, *Biennale di Venezia, Foto di Ugo Mulas*, in "Data", n. 5/6, pp. 56-61.

49. Gabriella Drudi, *Fausto Melotti*, in "Data", n. 15, pp. 16-24.

50. Paolo Mussat Sartor, *Kassel sana in Monaco sano*, in "Data", n. 5/6, pp. 66-77.

corredato dal magnifico servizio esclusivo di Mussat Sartor.⁵¹ Inoltre, Paolo Mussat Sartor ha prodotto e pubblicato su "Data" numerose e indimenticabili fotografie per le opere di Merz, Pistoletto, Kosuth, Vector Pisani, Salvo e Calzolari.

Giorgio Colombo ottiene invece la copertina del n. 5/6, con l'immagine fotografica a *Gloria ai caduti per la pittura* di Mario Ceroli, e la copertina speciale del numero 19.

Colombo, oltre a pubblicare su "Data" fotografie delle opere di Ceroli, Griffa, Mauri, Jan Wilson, Kounellis, Daniel Buren, Klaus Rinke, Beuys, Chiari, Riccardo Camoni, Arcelli & Comini, Trotta, Tonello, Esposito, Marchegiani, Mario Merz, Pisani, Calzolari, Antonio Dias, ecc., lavora soprattutto per se stesso. Infatti, "Data" a partire dal numero 16/17 fino al numero 28/29, riserva una pagina intera per ogni fascicolo per la fotografia, con il copyright di Giorgio Colombo come opera d'arte, dunque una indicizzazione ben lontana dalle pubblicità.

51. Tommaso Trini, *Marisa Merz*, in "Data" n. 16/17, pp. 49-53.

41. Emilio Prini, Dal catalogo « Conceptual art, arte povera, Land art » - Torino, Chiesa Galleria d'Arte Moderna.



Emilio Prini / magnete / serie fotografica / gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968 / (4 fasi) / una normale macchina fotografica fotografa continuamente fino alla consumazione del meccanismo / durata d'uso prevista per l'apparecchio fotografico / 20.000 scatti / tempo di esecuzione previsto per il lavoro / 10 anni / serie annuale di 2000 elementi / tecnica / fotografia bianco e nero / fogli ferrania / 3 M / K 203 / 3 / ognuno cm 30 x 40 / diaframma tempo di posa costanti / cavalletto ad inclinazione fissa / 1969 / la macchina fotografica usata mantiene il valore originario ed aggiunge il mercato artistico /

Emilio Prini
Scansione dall'immagine pubblicata in "Arte Illustrata"
Ottobre, 1970

Capitolo V.

Dibattito aperto

5.1. Teoria e pratica dell'arte

Tommaso Trini sviluppa il progetto editoriale di "Data" con un approccio scientifico, soprattutto nell'affrontare il "laboratorio di creatività che è la produzione di idee ed artefatti. Al direttore di "Data" preme archiviare "a caldo" le esperienze e i concetti che si sviluppano sotto la pressione della discussione immediata; e costituire una piattaforma su cui stimolare la partecipazione sia dei critici che degli artisti, fuori da ogni steccato ideologico, tuttavia in dissolvenza.

Negli anni Settanta, le contestazioni e le militanze si ridimensionano in una fase di assestamento. È un decennio di ricerche e di consapevolezze acquisite grazie anche alle rivoluzioni culturali che le hanno precedute. Le riviste d'arte nate o già attive in quel contesto storico non si limitano solo ad un semplice veicolo di comunicazioni e di informazioni, ma tentano di spostare l'orizzonte per un dibattito critico-teorico più aperto verso le sperimentazioni e le analisi metodologiche dei nuovi linguaggi e delle nuove espressioni artistiche in voga alla fine degli anni Sessanta: la performance, la body art e la cibernetica, ecc. La tematica della corporeità viene analizzata come un territorio di ricerca identitaria, mentre quella dell'interazione tra l'opera e lo spettatore si consolida in un campo interdisciplinare di estetica, filosofia e scienza.

Infatti, il dibattito aperto tra critici e artisti non può che

orientare e assimilare quasi *in situ* i dati riguardanti le opere e le esperienze estetiche da esse indotte: una pratica teorica. "Data" si impone in breve come una delle riviste più autorevoli riviste d'arte europee, grazie alla partecipazione dei migliori talenti internazionali della critica d'arte con Renato Barilli, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Michel Claura (Francia), Maurizio Fagiolo, Klaus Honnef (Germania), Filiberto Menna in qualità di co-redattori. Negli anni successivi "Data" costruisce un'ampia rete di contatti non solo in Italia e in Europa, ma anche negli Stati Uniti, in Argentina e in Australia, grazie anche all'attività critica e curatoriale di Trini e alle diverse edizioni biennali internazionali.

I dibattiti sono veramente vasti, per cui qui si riportano solo alcuni esempi nel primo numero di "Data" che hanno aperto la disputa su svariati temi artistici di attualità.

5.1.1. Note sullo spettatore – Tommaso Trini

Se è vero che la storia dell'arte ha cessato di produrre arte, e l'artista si è fatto spettatore della storia, non resta forse che riconoscere l'opera dello spettatore.

In *Note sullo spettatore*, il primo articolo, che funge in pratica da "editoriale" per la rivista, Trini analizza le problematiche e le contraddizioni che segnano il rapporto tra artista e spettatore. A questo proposito, Trini parte riportando

alla ribalta un'opera tanto discussa quanto enigmatica, *Etant donné: 1. La Chate d'eau, 2. Le Gaz d'éclairage*, l'ambiente ricreato postumo su indicazione di Duchamp al museo di Filadelfia.

Per Trini, lo spettatore dinanzi all'opera non è che un "voyeur" che sbircia l'opera collocata al di là della porta sbarrata. Solo attraverso lo spioncino lasciato sulla porta si apre uno spiraglio di visibilità, tuttavia quel divisorio rimane perennemente e confina lo spettatore al di fuori dall'opera in un "cerchio di proibizione e permissività". La visualizzazione attraverso lo spioncino non permette l'accesso al "pubblico-massa", e nell'attesa di avvicinare alla porta, il singolo spettatore intuisce di essere solo e "guardone di se stesso". Questo accesso "condizionato" dello spettatore avviene sotto forma di "disorientamento sistematico" di regola del visibile, mentre il dominio del creatore, e di "Duchamp in particolare", permane sotto la regola dell'invisibile:

*È un'arte la cui evoluzione si è attuata, dal punto di vista dello spettatore avan-guardone, sovente solitario e sempre privato, sotto forma di disorientamento sistematico.*¹

Con la modernità cresce a dismisura il ruolo dello spettatore, la sua partecipazione prende il sopravvento come fattore oggettivo di evoluzione:

1. Tommaso Trini, *Note sullo spettatore*, in "Data" n. 1, Settembre 1971, p. 16.

Questa crescita dell'Altro come opposto e complementare dell'Io creativo, il quale lo ha tanto dolorosamente avvertito come contrario che a più riprese ha tentato di indentificarsi in lui secondo la logica dell'identità dei contrari, è avvenuta nel segno di una sua progressiva esternizzazione, per cui lo spettatore privatizzato, facilmente compartecipe se non complice appunto perché privatizzato, ha preso il posto della totalità del mondo esterno nell'ossessione che l'arte ha di impossessarsi della propria immagine speculare. (...) Può solo essere testimone e materiale fra materiali, e deve decidere di esserlo con modalità diverse e specifiche a seconda che gli sia socialmente riconosciuto il ruolo di semplice lettore o di mercante o di critico o di collezionista, ecc.²

Lo spettatore può praticare l'arte come oggetto di conoscenza con il suo punto esteriore di osservazione. Le innovazioni e le trasformazioni proposte dalle avanguardie si presentano sotto il profilo della loro "strumentalità e agibilità" che concernano "le tecniche e i luoghi, le forme di presentazione e di esecuzione". Questo elemento basilare della comunicazione in arte è "l'opera" cioè "la cosa", che coincide anche con i mezzi a disposizione dell'osservatore:

L'intera gamma delle tecniche extra-artistiche è stata esplorata e conquistata, ha raggiunto lo status di arte e convive con quelle più tradizionali di pittura, scultura. L'artista contemporaneo può lavorare con diverse tecniche mischiate, dal quadro al film, dal libro al disco contemporaneamente, liberandosi dal "mito della tecnologia."³

2. Ivi. pp. 16-17.

3. Ivi. p. 17.

In questo nuovo contesto, i luoghi d'arte tradizionali, cioè le gallerie e i musei, perdono la loro esclusività. Le opere d'arte si mostrano in canali di "decentramento", esibendosi sui muri, nelle strade e nei deserti. I risultati più notevoli si ottengono da "una parallela occupazione di spazi non solo fisici ma mentali".⁴ In questo procedimento di smaterializzazione e di progressiva consapevolezza, si è passati "dall'occhio alla mente e al corpo, dall'oggetto alla pura idea", e l'arte può accadere "ovunque". La varietà delle forme di presentazione, per Trini, non è solo la somma di tutti i luoghi e di tutte le tecniche di cui l'artista si fa il detentore, ma anche la differenza fra i vari modi di concepire il rapporto con il pubblico:

*Le forme analitiche, critiche, oggettivo-impersonali, presuppongono il pubblico come elemento dialettico se non interno nel campo specifico dell'arte, lo adoperano come mezzo d'indagine interna.*⁵

L'artista può affidare al pubblico l'esecuzione del proprio lavoro nei casi di presentazione rituale o di happening, durante i quali lo spettatore coinvolto svolge la "funzione di materiale vivo e partecipe", contribuendo alla "compiutezza inesauribile di un'opera intenzionalmente incompiuta":

Lo spettatore esegue realmente l'opera, la pratica come oggetto sociale, solo quando la compra, la misura nella sua dimensione

4. Ibidem.

5. Ibidem.

*economica e si fa garante della sua pertinenza alla storia dell'arte.*⁶

Lo spettatore è indotto ad agire in un sistema dominato dal "centralismo simbolico" di un creatore-artista che esercita la propria "dottrina", secondo la quale "è arte ciò che l'artista definisce e propone come tale", idea destinata a fallire nel tempo. Lo spettatore non è mai autonomo come può ritenersi, perché la sua partecipazione rimane sempre guidata dalla volontà dell'artista. L'esperienza estetica è condivisa tra l'artista e lo spettatore, tuttavia è invaricabile il *gap* tra ciò che vuole dire il primo e ciò che crede di capire e vedere il secondo; per cui quest'ultimo è coinvolto e reso partecipe all'opera, ma nella prospettiva che crei un'opera diversa e distinta da quella concepita dallo artista.⁷

5.1.2. La serie di Fibonacci - Mario Merz

Commento su Merz – Renato Barilli

Il secondo articolo che segue a *Note dello spettatore* è dedicato a Mario Merz sotto forma di intervista. L'artista introduce nell'arte visiva la serie numerica di Fibonacci, come metafora del principio vitale:

*La serie di Fibonacci è la proliferazione dei numeri. I numeri si sommano su se stessi come fanno gli uomini o le api o i conigli. Se non si sommassero su se stessi, la loro vita sarebbe estinta. La serie è la vita.*⁸

6. Ivi. p. 81

7. Ivi. pp. 81-82.

8. Mario Merz, *Intervista*, in "Data", n. 1, p. 20.

Il motivo dell'interesse di Merz per la serie matematica, è che i numeri sono invenzioni astratte dell'uomo ma sono anche concrete in quanto servono a contare degli oggetti. Il suo non è una visione fisica diretta ma è un interesse per "tutto ciò che in un ambiente non è fisico pur essendo numerabile". Quando entra a fare un sopralluogo prima di eseguire un intervento artistico, Merz ha bisogno di comunicare con quello specifico posto, attraverso l'"acquisizione di elementi mentali con eliminazione di elementi fisici".

L'applicazione della serie matematica di Fibonacci viene eseguita da Merz, appoggiando i numeri a certe parti "vitali" dell'architettura, facendoli interagire con la struttura esistente e creandone la maggiore tensione rispetto allo *status quo ante*. Nel Museo Guggenheim Merz appoggia i numeri sulle rampe che salgono a chiocciola. La successione dei numeri accentua "visivamente" la tensione architettonica del museo, come si nota dalla cartolina spedita dall'artista:

Ti spedisco la cartolina del Museo Guggenheim dove si vede la spirale in cui si formano approssimativamente i numeri della serie di Fibonacci. Essi versano lo spazio del Guggenheim in uno spazio più grande che è lo spazio esterno. E se continui, lo spazio del Guggenheim si versa in uno spazio più grande che è lo spazio infinito.

Amo questa idea di versare uno spazio dentro un altro spazio così come si può versare un bicchiere d'acqua nell'acqua del corso di un fiume. I numeri sono come l'acqua, e l'acqua è come i numeri.⁹

9. Ivi. p. 22.



Mario Merz, *Serie di Fibonacci*, Museo Guggenheim
Scansione dall'immagine pubblicata in
"Data", n. 1, 1971

I numeri seriali di Fibonacci sono ritenuti arte visiva, quindi anche la scala a forma di spirale del museo Guggenheim lo diventa grazie all'applicazione dei numeri. Sulle strutture architettoniche, come al museo Guggenheim, a Krefeld e a Norimberga, i numeri sono illuminati, cioè al neon e con altri procedimenti luminosi. In questo caso lo spazio unità, lo spazio modulo esistente tra 1 e 1 varia da 5 a 20 cm, spiega l'artista. Invece, nello spazio della scrittura questa unità si riduce a pochi millimetri.

Merz interviene con la serie di Fibonacci anche sulla natura e sul linguaggio scritto. La serie di Fibonacci è connessa con la natura in quanto è proliferante: "una margherita che abbia 13 petali ha 8 rametti flessibili che si diramano da 5 sostegni e

poi da 3 e poi da 2 e poi dallo stelo unitario." ¹⁰

A questa intervista seguono le riflessioni di Renato Barilli, con l'articolo *Commento su Merz*. Il punto di partenza di Barilli è la nozione di estetica elaborata da Baumgarten, che appunto definisce l'estetica come "scienza della conoscenza sensibile". Se la componente di "qualifica estetica" può ancora essere preservata, pur in parte, nelle ultime tendenze di comportamenti, gesti, azioni, atteggiamenti, Barilli osserva che si sta verificando una possibile "morte dell'arte", se si intende per arte la persistente quanto rassicurante produzione di oggetti "estetici", cioè di apparizioni, di "fenomeni", con l'arte concettuale, in questo caso con le opere di Merz:

Ma da qualche tempo l'offensiva del "concettuale" minaccia anche quest'ultima linea di difesa. Ce ne rendiamo conto considerando l'attività svolta da Mario Merz in questi due ultimi anni e più ancora le brevi dichiarazioni che si possono leggere su queste stesse pagine. Guerra all'immagine, ad ogni elemento sensibile-concreto (estetico), in favore di una priorità del concetto. La nostra energia spirituale, e il "calcolo" che ne è l'arma più efficace, "si svolge senza immagini nel fondo del cervello". (...) Oggi invece si preferisce parlare di schemi operativi, di impulsi potenziali all'agire, che coinvolgono e predispongono contemporaneamente l'apparato fisico e quello intellettuale, secondo l'ideale di una collaborazione organica fra tutti gli strati della persona umana. ¹¹

10. Ibidem.

11. Renato Barilli, *Commento su Merz*, in "Data" n. 1, 1971, p. 24.

Barilli concorda cautamente con Merz nel definire la serie di Fibonacci utilizzata dall'artista non come "formula matematica chiusa in una sua particolare veste simbolica", bensì come "ritmo universale, come schema di vita e di pensiero", per sottolineare un *cogitans*, il lato "attivo-energetico dell'operazione".¹² Il critico trova una giustificazione dell'operazione di Merz, in un'altra definizione dell'estetica di Baumgarten: "pulcre cogitare e un analogon rationis":

*Forse Merz non si sentirà del tutto tradito se ricorremo a questi strumenti sottilissimi per conferire un minimo di specificità alla sua azione rispetto a quella dello scienziato e del matematico. Quel cogitans che si impadronisce di lui e chiede di manifestarsi senza indugi sensoriali può tuttavia avere un decorso distinto sul versante del recte cogitare, prevenendo alla nudità dell'enunciazione scientifica, oppure su quello del pulcre cogitare, dove l'avverbio va preso "per modo di dire", come equivalente di un pensare argutamente, brillantemente, con invenzioni estrose. Oppure diciamo che si tratta di fare della ragione un uso analogico, piuttosto che strettamente logico. Col che ci si risparmia il divorzio tra il pensare e il sentire, e l'obbligo di respingere l'artista nell'ambito vile di chi usa l'energia a basso potenziale del linguaggio iconico.*¹³

Barilli ricorda che si era già dato in altri artisti del passato il tentativo di applicare la serie di Fibonacci come "ritmo vitale-mentale", e conclude dicendo che l'operazione di Merz avviene in un modo più maturo e consapevole e allo "stato

12. Ibidem.

13. Ivi, p. 25.

puro”:

In fondo, era già avvenuto in altre epoche che gli artisti avvertissero il ronzio del cogitans, il trascorrere energetico della serie di Fibonacci come ritmo vitale-mentale. Cattedrali gotiche, edifici barocchi, architetture e suppellettili Art Nouveau, altrettanti tentativi di carpire alla natura le sue leggi segrete, i suoi ritmi di crescita, ma col proposito concomitante di imitarla in una creazione di individui singoli e distinti. Merz, venuto in tempi più maturi, colmi di consapevolezza storica, non se la sente più di continuare a partorire fenomeni (cioè, ancora una volta, apparizioni sensuose, immagini) vagamente ispirati a quel principio vitalistico, ma in definitiva lontani da esso perché vittime del male della materializzazione. Quel principio, Merz tenta di attingerlo allo stato puro; o per lo meno, giacché una tale impresa resta chimerica, di renderlo con una serie inesausta di apparizioni analogiche, di bei pensieri, che pur permettendoci di percepirlo in qualche modo, anche se solo con gli occhi della mente, lo tutelano da ogni indurimento eccessivo.¹⁴

14. Ibidem.

5.1.3. Assenza Presenza:

Autour d'un détour – Daniel Buren

Un errore comprensibile – Michel Claura

René Denizot

Buren, Haacke, chi altro?

In occasione della VI Guggenheim International Exhibition del febbraio 1971, Daniel Buren è uno degli artisti invitati a parteciparvi. Nell'articolo *Autour d'un détour*, Buren parte innanzitutto annotando lo svolgimento dei fatti relativi a una censura subita, che ha suscitato infiammate polemiche e ha provocato forti reazioni all'interno del sistema dell'arte.

Il progetto di Buren è stato accettato per iscritto nell'ottobre 1970 dal Museo, e consisteva nella realizzazione di due pitture con le strisce, l'una interna da collocare al centro del museo di Guggenheim (pittura acrilica su tessuto di 20 x 10 metri) e l'altra esterna, al centro della ottantottesima strada tra Madison e la quinta Avenue, luogo scelto a cura del Museo (pittura acrilica su tessuto di 1.5 x 10 metri).

Il 10 febbraio 1971, l'artista installa la sua grande tela di 200 mq. nel pozzo centrale del museo. Un gruppo di artisti partecipanti alla mostra collettiva guidati da Dan Flavin, non tollera la pittura di Buren, per dimensioni e centralità, un intervento che a loro giudizio minimizza la visibilità dei loro lavori. Il Museo propone a Buren di ritirare la pittura interna ed esporre solo quella esterna, e a titolo di "risarcimento" offre una mostra personale subito dopo questa collettiva. Tuttavia, prima ancora di prendere una decisione, quale che sia, Buren vede già ritirata la tela senza il suo consenso. Per

l'artista francese l'esposizione della sola tela collocata all'esterno non ha alcun senso, perché il progetto prevede appunto la compresenza dialettica dei due oggetti appositamente collocati l'uno all'interno e l'altro all'esterno. Inoltre, accettare a titolo di risarcimento la mostra personale, sarebbe stato un indegno compromesso, mera azione da politicante, non da artista:

Quanto alla one-man show, interessante in altre condizioni, era solo un'abile mossa per discolpare, se l'avessi accettata, la censura esercitata da certi artisti allo scopo di evitare un confronto che non potevano tollerare e di riportare così il nostro lavoro fuori del suo contesto iniziale con conseguente disimpegno della sua presenza problematica.¹⁵

Dopo aver esposto i fatti sulla censura, Buren prosegue con tono polemico contro l'imperialismo americano nell'arte, e inoltre critica il sistema dell'arte e il potere esercitato su musei e riviste da alcuni artisti alleati con gallerie potenti:

Il potere è tra le mani di una certa avanguardia artistica, alleata a certi gruppi potenti – Gallerie d'avanguardia – che nel loro insieme possono esercitare su Musei, riviste, ecc., una censura vera e propria misurabile sul piano dell'informazione che queste truccano e della storia che scrivono e diffondono grazie a questi stessi mezzi finanziari. Basterà notare a questo riguardo come è stata ripartita la sezione del VI International Guggenheim dove si contano non meno di 12 americani contro 8 artisti che rappresentano il resto del mondo! (...) L'arte non è al di sopra delle

15. Daniel Buren, *Autour d'un détour*, in "Data", n. 1, p. 26.

ideologie, bensì è parte o anche, nel caso delle "avanguardie" riflesso dell'ideologia, e se è il caso di quella dominante.

Nella nostra società è l'espressione dell'ideologia borghese e di ciò che comporta, nella società americana è l'espressione dell'imperialismo e della sua affermazione.¹⁶

Buren fa notare inoltre la struttura stessa del Guggenheim concepita come un'autocelebrazione ed esaltazione della propria architettura, il che opera a svantaggio delle opere esposte. Solo la sua pittura sarebbe stata di dimensioni tali da schivare l'imposizione architettonica dello spazio espositivo:

Possiamo dire che nei musei/gallerie tradizionali (scatole) l'architettura neutra, cubica, valorizza le opere esposte. L'opera appare quando il museo scompare. (...) Basta che questa architettura s'imponga con tutto il suo peso ed è l'opera (fatta in vista d'un luogo abituale, cubico, classico) che scompare. È quanto accade con il Museo Guggenheim ed è perciò, tra l'altro, che un'opera capace di evidenziare chiaramente tale stato di cose (tela 1) può creare, ha creato, agitazioni insospettite.¹⁷

L'articolo *Un errore comprensibile* di Michel Claura inizia con una serie di definizioni per ogni categoria del sistema dell'arte, all'interno del quale si stabilisce un meccanismo

16. Ibidem.

17. Ivi. 28.

"dissimulato" pieno di contraddizioni, dall'artista al critico, dal mercante al museo, per affrontare il caso Burren. Secondo Claura, l'artista è colui che esercita la sua arte nella propria abitudine. "Questa abitudine si stabilisce nel rimettere continuamente in dubbio la forma da dare all'arte, così che l'artista possa offrire il suo contributo all'infinita elaborazione della storia (della tecnica) dell'arte".¹⁸ Claura classifica ogni componente del sistema in una specie di gerarchia, che comprende artisti, galleristi, musei e critici.

L'artista è detentore della verità, e con l'appoggio dei detentori del potere economico diventa depositario del potere istituzionale, poiché la sua verità (il suo prodotto) può corrispondere a ciò che si può vendere meglio in un ristrettissimo mercato dell'avanguardia. Pur occupando la posizione più forte nel sistema, l'artista è ben consapevole della fragilità del mercato, quindi vi si attacca come una "sanguisuga"; in secondo luogo viene il mercante che mette il peso della sua influenza economica, affinché l'artista da lui messo al potere risulti essere continuamente redditizio; poi arriva il museo, istituzione privata o organismo che si assume la responsabilità di garantire "l'ideologia dominante" e si considera talvolta "autonomo". Secondo Claura il museo non è che la pedina dei detentori del potere economico (e dei suoi rappresentanti, gli artisti); infine, il critico, definito da Claura "parassita inconsistente", è colui che si mette disponibile al servizio di chiunque.¹⁹

18. Michel Claura, *Un errore comprensibile*, in "Data", n. 1, p. 29.

19. Ibidem.

Dopo questa classificazione, Michel Claura arriva all'analisi del caso di Buren. L'egemonia di chi è al potere, cioè l'artista (si presume che Claura stia alludendo a Flavin e ad altri artisti che hanno presentato la censura contro la grande tela di Buren), entrato a far parte della tradizione dell'avanguardia minaccia l'artista straniero più giovane che ha messo "solo un piede nell'avanguardia":

Fatto sta che è la proposizione presentata da Daniel Burren che ha rivelato il totalitarismo della superstruttura del sistema dell'arte. Ma non è un caso. Non è un individuo provocatore che è stato escluso, è un lavoro. E questo lavoro riguarda innanzitutto l'arte nella sua abitudine, e nella sua avanguardia abituale. Ovviamente, questo sistema dell'avanguardia, particolarmente rappresentato in questa mostra dalle migliori gemme della novità, non può tollerare che la funzione oggettivamente regressiva dell'arte sia messa in luce, poiché sarebbe il primo a subirne le conseguenze. Nel momento in cui questa avanguardia varca i pesanti battenti della consacrazione, ecco che una sola proposizione (significativamente tacciata d'intrusa dopo essere stata accettata dagli organizzatori ed essere conosciuta da oltre cinque anni) viene a rimetterla in discussione. Ma soprattutto sono altri intrusi – coloro che, se ci riferiamo al sistema dell'avanguardia che gli è proprio sono già "superati" (statisticamente, sette anni sono già troppi per essere ancora d'avanguardia), coloro che si trovano là solo perché sono inevitabili (hanno il potere istituzionale di cui sopra) ma anche perché sono necessari affinché la nazione che essi rappresentano sia in grado di lottare contro una certa degradazione della sua immagine sul piano internazionale, anche all'interno del sistema grottesco dell'avanguardia e perché si vorrebbe elevarli a padri in rapporto a questi giovani stranieri esuberanti – sono quelli che si mostrano

*più intrasigenti.*²⁰

La posizione di Claura è chiara. Il Guggenheim ha ritirato ingustamente il lavoro di Burren in nome dell'ordine, una vera e propria forma di censura esercitata da alcuni artisti americani "superati" ma "dententori del potere", com'è stato già verificato nel marzo 1968 a Berna.²¹

Inseguito, il critico e filosofo francese René Denizot interviene sul caso di esclusione dell'artista connazionale. Secondo Denizot, la censura è basata su un "paralogismo" che trasforma un giudizio critico sull'opera in un processo alle presunte intenzioni dell'autore di far parlare di sé:

Non è dunque dal punto di vista della crono-logia, ossia dell'organizzazione spazio-temporale della mostra, che l'opera di Burren è avvenimento ma è innanzitutto avvenimento di se stessa, ossia nella sua propria visibilità. In tal senso, l'avvenimento, che è manifestazione propria dell'opera, non potrebbe essere preso come manifestazione aneddotica e sporadica di un'intenzione sovversiva. Questo equivoco, anzi, rivela – da parte di coloro, artisti, museo, gallerie, che direttamente o indirettamente hanno intentato all'autore un processo alle intenzioni per sopprimere il lavoro

20. Ivi, pp. 29-30.

21. Ivi. p. 30. Burren, senza essere invitato alla mostra *Quando le attitudini diventano forma*, ha incollato le sue carte a strisce verticali bianche e colorate sui muri e sui pannelli pubblicitari della città. È stato arrestato dalla polizia in piena notte, su denuncia di abitanti. E il museo non ha preso le difese di Burren, in quanto elemento non invitato alla mostra.

esposto – un paralogismo che deriva da un logocentrismo. Infatti, il paralogismo consiste nel censurare l'opera in nome di una supposta malevolenza dell'autore, nel sostituire a un critica del senso proprio dell'opera come opera d'arte – ossia ponendosi come punto di partenza e insieme d'arrivo il problema del senso dell'arte in quanto arte – un'accusa all'autore. L'intenzione pura e semplice dell'opera documenta questo paralogismo secondo il quale l'opera è confusa con l'autore e l'arte con l'artista. Questa confusione non è affatto fortuita, essa deriva dallo status stesso dell'arte determinata e conservata dall'eterna avanguardia che si guarda bene prima di tutto dal rimettere tutto in discussione. Per fare ciò l'avanguardia non ha altra soluzione che la censura e la diffamazione.²²

Denizot critica il logocentrismo della retorica che sostituisce le parole alle cose. È l'arte dell'assenza, dell'impotenza e dell'inermità dell'avanguardia. La proposizione di Buren è avvenimento nella sua stessa manifestazione perché, in quanto opera d'arte, è avvento del senso dell'arte come problema dell'origine fondamentale, a partire dalla quale si distingue come opera d'arte e non come "rappresentazione dell'arte. Inoltre, il critico francese ribadisce la priorità dell'opera sul luogo di esposizione. La pittura di Buren è visibile, perché è un'opera d'arte e non perché è esposta in un museo. Per Denizot, la soppressione dell'opera di Buren rivela la mostra come "cornice vuota":

22. René Denizot, in "Data", n. 1, p. 30.

*Il luogo che viene esposto a partire da ciò che essenzialmente si espone e non contrario. Ecco perché l'opera, se è veramente un'opera d'arte, nell' esporre il Museo o La Galleria, rivela l'inanità di questi luoghi di "esposizione". Ecco perché inoltre Buren per completare la sua dimostrazione aveva posto all'esterno del Museo una tela che rispondeva alla tela situata all'interno del Museo. Infatti, l'opera d'arte, essenzialmente da vedere, è per la sua essenza stessa ciò che c'è di più visibile; non perché la sua presenza è valorizzata da una cornice, o segnalata mediante un vocabolario convenzionale, o attitudini ostentatrici, ma perché essa è essenzialmente ciò che viene mostrato ed esposto, e come tale è ciò che più pare e più è. L'arte in sua presenza è puro apparire. Non è né un concetto né una tecnica.*²³

Il dibattito aperto con Buren si chiude con *Buren, Haacke, chi altro?*²⁴ Con quest'articolo "Data" denuncia un secondo caso di censura che si è ripetuto a soli due anni di distanza dal caso di Buren, sempre al Museo Guggenheim. Il museo annulla la mostra personale di Hans Haacke, la cui inaugurazione è concordata con Edward Fry il critico e curatore del museo per il 30 aprile 1971. Il progetto dell'artista americano riguardava "sistemi fisici, biologici e sociali", mediante 160 fotografie che riportano facciate di edifici con didascalie direttamente tratte dai registri catastali del New York, e questionari sulle droghe, sulla guerra in Vietnam, ecc.

23. Ibidem.

24. Redazione, in "Data" 1, p. 31.

Il caso di Haacke, più che quello di Buren, solleva un processo al museo e ai suoi responsabili. Il primo aprile 1971, Thomas Messer, direttore del Guggenheim, annulla la mostra per ragioni "politiche" e licenzia Fry che ha difeso l'artista. In una lettera inviata a Haacke si notano i motivi di tale decisione:

Abbiamo costantemente ribadito che per statuto noi perseguiamo obiettivi estetici e educativi in sé sufficienti e privi di motivi ulteriori. Su tale base l'amministrazione ha stabilito una linea di condotta che esclude qualsiasi impegno attivo con finalità sociali e politiche. Comprendiamo, certo, che l'arte possa avere conseguenze sociali e politiche ma riteniamo che queste vadano incoraggiate indirettamente per la forza generalizzata ed esemplare che l'opera d'arte può esercitare sull'ambiente, e non già, come lei propone, usando mezzi politici per raggiungere scopi politici, per quanto questi possano apparire in sé desiderabili.²⁵

5.1.4. Intervista con Jan Wilson

Il 12 dicembre 1970 avviene a Milano l'incontro tra Tommaso Trini e Jan Wilson, grazie a Michel Claura e Daniel Buren. Nel giorno precedente, il critico francese ha organizzato un incontro tra l'artista e il pubblico milanese. Trini richiede a Wilson di intervistarlo a esclusivo uso giornalistico per il primo numero della sua futura rivista "Data". La registrazione dell'intervista non è né firmata né compensata.²⁶

25. Thomas Messer, *Lettera a Hans Haacke*, 19 marzo 1971, cit. in "Data", n. 1, p. 31.

26. Cfr. Tommaso Trini, *Note biografiche*, 1970. A.T.T.

Trini definisce l'artista come una sorta di "Socrate anglossasone che cerca la verità dei pensieri dell'arte attraverso un libero dialogo che non pretende di definire alcunché fino a prova contraria".²⁷

Dal 1968 in poi, Jan Wilson abbandona l'arte visiva e si mette a lavorare attraverso una forma di dialogo. La comunicazione orale, chiamata "Discussions", è la sua nuova forma d'arte. Wilson viene presentato da Michel Claura a Panza di Biumo, con il quale l'artista scambia diverse opere orali. Difatto il collezionista milanese esperto di filosofia diventa estimatore delle opere "totalmente impalpabili" di Wilson. Panza definiva l'artista come "una figura ascetica impegnata nella ricerca della verità".²⁸

Il lavoro di Wilson fa parte di un filone dell'Arte Concettuale. Per Panza di Biumo sarebbe un'evoluzione di essa, ossia "una sua logica conclusione".²⁹ Per l'artista è importante comunicare le proprie idee, che diventano poi "informazioni". Il soggetto della sua comunicazione orale consiste nello stesso atto di parlare: "arte parlata".

Il problema è che abbiamo idee, abbiamo informazioni, e se dobbiamo comunicare....se siamo artisti è molto importante che comunichiamo... se dobbiamo comunicare è necessario usare modalità di comunicazione e queste modalità influenzano

27. Vedasi L'intervista: *Trini allo specchio*, in questa tesi, p. 320.

28. Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 148

29. Ivi. p, 177.

*grandemente l'informazione, così che diventano molto importanti. Hanno un grande effetto sul risultato finale dell'informazione.*³⁰

Il lavoro di Wilson parte da una nuova situazione creatasi da incontri tra artisti o persone che fanno parte del sistema dell'arte. L'artista circoscrive il suo lavoro alle "persone interessate a sostenere una discussione", come ad esempio Trini, che interroga l'artista sulle sue intenzioni.³¹

La decisione di Wilson di usare la parola al posto della stampa sarebbe un giudizio estetico. La scelta della parola non dipende dalla volontà di essere più radicale di quanto lo fosse prima o più radicale di altri artisti, bensì è un tentativo di affrontare la modalità di presentazione delle sue idee. Anche nell'era elettronica, la parola è inevitabile ed è "il motore primo di tutte queste modalità di comunicazione."³²

Un'asserzione che del resto trova conferma nella sociologia della comunicazione, settore di studi in fiorente crescita proprio in quei decenni; basti pensare non solo al celebrato McLuhan, ma anche e forse soprattutto a Eric A. Havelock o a Walter J. Ong. Anzi, come è noto, secondo quest'ultimo l'oralità cosiddetta "primaria" (quindi la parola) è fonte di ogni altro genere di comunicazione. Quindi, non stupisce che all'artista Wilson preme soprattutto il far ben intendere le sue intenzioni, e ciò non avviene quasi mai:

30. Tommaso Trini, *Intervista con Jan Wilson*, in "Data", n. 1, p. 32.

31. Ibidem.

32. Ivi. 33.

Tutto il problema sta nel capirle, e ciò non è mai capito del tutto, così che il problema non è mai veramente risolto. Non è necessario andare oltre, e forse non è neppure possibile andare oltre. Ho notato con alcuni amici che mi conoscono ormai da anni, e che hanno capito il mio lavoro, che non ne parliamo più, ci giriamo attorno; è implicito.³³

Trini definisce Wilson come l'oggetto, perché c'è un contatto con la sua persona e il suo parlare, dunque si tratta di un "oggetto da ascoltare". E le persone che partecipano alle sue discussioni possono sentirsi anche essi come "l'oggetto del suo lavoro, o semplicemente un oggetto piuttosto "passivo". Ogni qual volta che si presenti una nuova situazione, si crea un ruolo creativo sia da parte del pubblico sia da parte dell'artista. Per Wilson è importante sapere come le persone reagiscono e come interpretano il suo discorso, ed è fondamentale anche ascoltare le loro domande e i problemi connessi con il suo lavoro di cui essi sono coscienti, e sapere che le loro prospettive non coincidono con la sua. Wilson ammette di essere influenzato dalle persone con cui parla, e le idee che esse gli presentano, in risposta alla sua. Inoltre, lo aiutano ad evitare dichiarazioni dogmatiche o enfatiche. Quando si trova con persone diverse e con le loro preferenze, ciò sembra annullare le differenze. Trini concorda con questa ultima dichiarazione di Wilson: "avere contatti personali con persone diverse è un modo notevole per annullare i pregiudizi".³⁴

33. Ibidem.

34. Ivi. p. 34.



Da sinistra, Michel Claura, Jan Wilson, Tommaso Trini
Scansione dall'immagine pubblicata in "Data", n. 1
Milano, Dicembre 1970

5.2. Critica al femminile

Alla metà degli anni Settanta, "Data" riserva lo spazio all'arte delle donne con uno sguardo più acuto e sistematico, in merito alla sensibilità dell'editore Ciacia Nicastro e ai contributi concreti delle critiche e storiche d'arte, collaboratrici in redazione. A partire da Daniela Palazzoli e Lea Vergine che sono già partecipi nella rosa dei co-redattori, dal numero 2 (febbraio 1972), Mirella Bandini, Jole De Sanna, Anne Marie Sauzeau Boetti, Barbara Radice e tante altre donne critiche e storiche dell'arte collaborano attivamente con "Data". Trini rimpiange la mancata collaborazione di Carla Lonzi per la sua rivista, perché ella ha già abbandonato la critica d'arte dopo aver fondato, insieme a Carla Accardi, il gruppo Rivolta Femminile nel 1970. Mentre Accardi conserva la sua e l'identità in quanto l'artista, la Lonzi prende la posizione estrema e abbandona la sua attività critica considerando l'arte come se fosse un'attività compromessa con la società che opprime il secondo sesso. Per questa ragione Carla Lonzi lascia il mondo dell'arte con un distacco netto, diventando una figura emblematica e militante del femminismo italiano negli anni Settanta. Per la storia della critica d'arte è una vera perdita, dice Trini che la apprezza come una "raffinatissima critica".

Trini dimostra grande stima e apprezzamenti nei confronti di queste collaboratrici di "Data" e colleghe nel campo della critica d'arte:

Ciacia ha progettato con me e realizzato in redazione la rosa più importante di interventi nell'ambito del femminismo nell'arte e dei dibattiti crescenti negli anni 1975 e 1976, quando era in perfetta forma e madre felice. Donne artiste o teoriche di valore non erano mai mancate sulle nostre pagine. A cominciare da una Jole De Sanna da poco laureata che restò in redazione nel 1972 lasciandoci tre pregevoli interviste. Mirella Bandini era la nostra storica torinese dal 1973. Daniela Palazzoli fece parte dirigente di DATA nel 1973-74. Lea Vergine scrittrice, oltre che storica dell'altra metà del cielo, a me piaceva leggerla sulle nostre pagine anzitutto per il piacere di leggere. L'esperta più cooperatrice con Ciacia fu, io penso, Anne Marie dal doppio cognome, Boetti Sauzeau, che tra le estati 1975 e '76 pubblicò un quadrifoglio teorico con interviste sulla "altra creatività" di artiste come Accardi, Santoro, Marisa Merz e Jole De Freitas, degno di essere ripubblicato.³⁵

In questa rosa di nomi, vanno aggiunte Gabriella Drudi, Anna Maria Cattaneo, Marisa Volpi Orlandini, Catherine Millet, Barbara Reise, Lynda Morris, Lucy Lippard e Biljana Tomic, che hanno collaborato con "Data", pur in modo minore.

In questa sede si esaminano gli articoli strettamente connessi alle problematiche tra "arte e donna", indagate da due studiose, Daniela Palazzoli e Anne Marie Sauzeau Boetti. La tematica dell'arte femminile inizia con Daniela Palazzoli, *Donne & Arte*, l'articolo pubblicato nel n. 11 (Primavera, 1974) di "Data". L'autrice riassume in breve il problema del

35. Cfr. Tommaso Trini, *Risposte alle domande su Data*, op. cit., pp. 5-6.

rapporto che le donne artiste americane intrattengono con l'arte. Il suo punto di partenza è fornire informazioni sulle posizioni, sui centri, sulle riviste e sulle teorie che promuovono una politica e dell'arte da un punto di vista femminista. L'esclusione o la sottomissione delle donne nei ruoli sociali e, in specifico, nel campo delle operazioni artistiche sono i problemi principali sollevati da queste artiste:

In genere quelle donne che si sono sensibilizzate sul problema della loro esclusione e della loro sottomissione nei ruoli della vita sociale sono molto arrabbiate con gli uomini in generale e in particolare con quelli nel campo specifico in cui operano. Tutte li accusano di mantenerle in un ruolo secondario e, in fondo, se usciamo tempestivamente oggi con questo primo articolo, è perché non vogliamo che la faccenda venga strumentalizzata dai maschi per ricreare la separazione sotto altre forme: per esempio gestendo delle riviste separate per 'donne artiste', da non confondere naturalmente con gli 'artisti'.³⁶

L'autrice individua le riviste rivolte all'arte femminista, quali "The Feminist Art Journal", "Women and Art", "Rip-Off File", "MS" e i principali luoghi con annessi spazi espositivi, come *Womenspace* in California, che è un centro interdisciplinare riservato alle donne del sistema dell'arte, promosso dalla collaborazione di Miriam Schapiro, Joyce Kozleff e Judy Chicago; *Feminist Art Workshop* in California è una scuola d'arte indipendente, con laboratori e corsi di storia e una

36. Daniela Palazzoli, *Donne & Arte*, in "Data", Primavera 1974, n. 11, p. 62.

propria filosofia sull'arte femminile; *AIR* è la prima cooperativa di artiste a New York; *Women in the Arts* è un gruppo aperto senza strutture gerarchiche a New York.³⁷ Infine, la studiosa termina il suo articolo con una introduzione sulle teorie del "separatismo e grembismo", nate in seno al movimento femminista. Secondo la Palazzoli, la prima teoria deriva dal "rancore" femminile per la scarsa valutazione da parte dei colleghi maschi; quindi, reclamare l'esclusione di questi maschi dalle attività femministe sarebbe una presa di posizione controproducente per se stesse: "Fare di Diana Arbus o di Eva Esse, delle protagoniste a senso unico di un'arte femminile è quasi insensato quanto l'escluderle da una attenta valutazione del loro lavoro solo perché donne".³⁸ La seconda teoria, invece, appoggiata da Judi Chicago e Miriam Schapiro, e più cautamente anche da Lucy Lippard, asserisce l'esistenza di una sensibilità femminile nell'arte, collegata al grembo e all'apparato riproduttivo della donna. Palazzoli conclude l'articolo con un scetticismo, citando una delle riviste femministe: "Le redattrici di *The Feminist Art Journal* non riescono a trovare alcuna relazione definitiva fra gli ormoni femminili e gli artefatti femminili "femministi".

A un anno di distanza dalla pubblicazione di questo articolo, Anne Marie Sauzeau Boetti riprende e approfondisce le questioni sollevate dalla collega Palazzoli nell'articolo *L'altra*

37. Ibidem.

38. Ibidem.

creatività, pubblicato in "Data" n. 16/17 (giugno-agosto 1975). Il saggio di Sauzeau redatto a New York il 9 marzo 1975 prende lo spunto dalla giornata internazionale della donna. Quattromila americane sfilano lungo la Quinta Avenue fino alla Union Square, per festeggiare l'anniversario della loro conquista di uno spazio legittimo nel mondo dell'arte. Vi partecipano cinquanta gruppi femministi, e tra gli altri *Coalition of Labor Union Women, National Gay Task Force, Girl Scouts* e *Women in the Arts*.

Quasi tutte le azioni intraprese dalle femministe nel mondo dell'arte non coincidono con il terreno "politico" europeo. Durante sei anni di lotta femminista, le donne del mondo dell'arte hanno intrapreso intanto un processo interiore, alla ricerca della propria identità, raggiungendo un notevole traguardi:

*Movimento combattivo ma circoscritto al proprio ambiente, quello delle arti ha operato parallelamente su due piani ben diversi: 1) il piano radicale e militante: guerriglia e assalto alla cittadella per occuparne la metà; 2) il piano creativo: attraverso queste "politics" (cioè, strategia), le donne artiste, critiche, organizzatrici, hanno avviato un autentico processo rivoluzionario femminista, una gigantesca terapia di gruppo, una ricerca dell'identità profonda e nascosta sotto le finte identità indossate dalla donna (magari emancipata) nel mondo della cultura maschile".*³⁹

39. Anne Marie Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", n. 16/17, giugno-agosto 1975, p. 54.

Anne Marie Boetti svolge la sua indagine sui due poli della California e di New York, suggeriti e trattati precedentemente dalla collega Daniela Palazzoli. La Boetti ringrazia in particolare Lucy R. Lippard e le artiste Agnes Denes, Nancy Spero, Joyce Kozloff, Blythe Bohnen, May Stevens, Howardena Pindelli, che offrono loro testimonianze come le fonti d'informazioni.

Nel 1968, *Art Workers Coalition*, le donne artiste insieme ai loro colleghi chiedono alle autorità dei grandi musei "un gesto d'impegno contro la guerra, il razzismo, il sessismo e la repressione". Nel 1970, queste donne si organizzano autonomamente da sole donne, come *Ad Hoc Committee of Women Artist*, *Women Artists in Revolution (WAR)*, *Redstocking Artists* e *WSABAL*. A questo punto, la lotta femminile ha bisogno degli appoggi da parte di storiche e teoriche per confrontarsi con la storia:

Queste analisi della storia dell'arte contemporanea hanno bisogno di complementi: una conoscenza più matura e complessa dello spessore storico dell'emarginazione, e la ricerca di modelli femminili nel passato. Li forniscono alcune storiche dell'arte: per esempio, Carole Duncan e Linda Nochlin, Perché non ci sono state grandi artiste donne?, è il J'accuse maturo ed efficiente del movimento. ⁴⁰

Dietro a queste lotte continue e prese di coscienza delle donne, finalmente le situazioni del sistema dell'arte mostrano segni di cambio: Le riviste d'arte più autorevoli dedicano

40. Ibidem.

molto spazio alle artiste donne, per esempio, Lucy Lippard pubblica su "Artforum" un'analisi sul lavoro di Louise Bourgeois. Anna Marie Boetti percepisce i cambiamenti nell'aria del centro dalle locandine sui muri che annunciano mostre di donne, le loro performances, i loro video, le loro letture di poesia, i loro concerti, i dibattiti su tema, per esempio "C'è ora una donna-Rinascimento?" I primi segnali di vittoria sono arrivati grazie a numerosi studi fatti da donne sulle donne. Al *Whitney Annual*, un quarto degli artisti presentati sono donne. La metà delle mostre organizzate nelle gallerie sono riservate alle donne. Sauzeau Boetti afferma che un salto qualitativo c'è stato, ora c'è bisogno che l'orizzonte si sposti su un parametro "filosofico e linguistico".⁴¹ Le domande che si pone Lucy Lippard "quali caratteristiche sono inerenti all'esperienza della donna, quali all'esperienza dell'uomo? Dove si fondono o si dividono nell'espressione artistica?", ecc., segnano l'inizio di un'odissea tra insidie e conquiste verso "un'identificazione profonda, finora appena ipotizzata a livello teorico ma già fisicamente irrompente nel lavoro di alcune artiste (Marisol, Louise Bourgeois, Eva Hesse).⁴²

Miriam Schapiro e Judy Chicago che collaborano nel *Womenspace* in California, elaborano la teoria del "grembismo", secondo la quale la creatività femminile sarebbe legata all'esperienza "sessuale, biologica, astrale della donna, reperibile nei suoi sogni e nel suo sonno"; nei ritmi della sua

41. Ivi, p. 55.

42. Ibidem.

fisicità risiedono le sue energie, la sua identità, la sua creatività;

*È un'ipotesi che regge tutta la ricerca estetica (e esistenziale) in corso tra le giovani artiste del Woman's Building di Los Angeles. (...) Lucy Lippard, analizzando il Woman's Art Registry (circa 3000 artiste), sottolinea la clamorosa presenza di materiale sessuale, facilmente spiegabile anche a livello dei comportamenti: le donne sono da così tanto oggetti sessuali che sono coscienti della presenza fisica del loro corpo (anche se non riescono ad identificarsi con esso) molto più degli uomini.*⁴³

L'arte concettuale, è meno delimitata dal "grembismo" californiano o della body art. "Questa tendenza rende conto del processo d'auto-coscienza in un linguaggio più sensitivo che sensuale, più cerebrale che uterino (ma il sesso, si sa, è localizzato soprattutto nel cervello)."⁴⁴

La mostra *C 7500* organizzata nel 1973 rende possibile l'arte al femminile "non represso" attraverso i lavori di ventisette artiste, tra cui Agnes Denes, Eleanor Antin, Hanne Darboven già affermate: nelle opere denotano una nuova coscienza attraverso l'auto-biografia e la ricerca della propria identità", e la materia obiettiva come scienza e media. Lucy Lippard rileva nella mostra *C 7500* la globalità, espressa sia dall'energia che affiora sia dall'impulso sessuale che dall'intelletto in una nuova maniera. Tuttavia il termine "Conceptual" viene giudicato "provvisorio" dalla critica

43. Ivi, pp. 55-56.

44. Ivi, p. 56.

americana.⁴⁵ Queste artiste si definiscono *woman artist*, una designazione che viene considerata tanto limitativa quanto gli aggettivi "femminile" o "rosa". Queste espressioni sono reazionarie, e legate al "pensiero maschile, tuttavia vengono incasellate in "l'altra cosa", il cui linguaggio visivo rimane confinato fuori dal sistema linguistico, riordinando la realtà secondo l'esperienza maschile:

Se il vocabolario "femminile" fa paura a queste artiste, è perché non hanno fiducia nella possibilità di riempirlo come un'altra realtà. Dicono, e sono convinte, che l'arte può essere buona o cattiva ma che ad ogni modo non ha sesso. Ora, se si suppone che la cultura e il pensiero sono un assoluto assessuato, significa che le donne hanno un unico problema, l'arretratezza storica, che si colmerà col tempo, con l'evoluzione della società e l'anticipazione dimostrativa che ne darà l'élite emancipata del sesso oppresso". Anche se questa teoria sembra l'opposto della tradizionale reverenza timorosa della donna, in realtà c'è simmetria e similitudine: stesso rispetto dello stesso umanesimo.⁴⁶

Anne Marie Boetti riprende ancora il tema della creatività al femminile in *Lo specchio ardente*, pubblicato sul numero successivo di "Data" (Settembre-ottobre 1975). Questa volta lo sguardo della critica è rivolta più al concetto dell'alterità studiato dalla sociologia, dalla psicologia e dalla psicanalisi:

L'espressione "Altra creatività" ha, da un lato (e volutamente) l'exasperante semplicità dello slogan rivendicatori di tutti gli

45. Ivi, pp. 56-57.

46. Ivi, p. 57.

emarginati e arrabbiati (lettura sociologica). Può apparire ingenua e sommaria se, nell'ignoranza colpevole di chi riceve il messaggio, il concetto d'alterità viene scambiato con quello d'alternativa: d'alternativa non si tratta, perché questo implicherebbe una specie di parità tra due valori e una scelta orizzontale; mentre qui "altro" termine precede e eccede infinitivamente il punto di riferimento istituzionale del "primo" termine (lettura psicanalitica).⁴⁷

Inoltre, Sauzeau Boetti riporta in ribalta la situazione italiana rappresentata da Carla Accardi, Marisa Merz e Iole De Freitas, attraverso le dirette testimonianze sul loro mondo dell'arte e la loro modalità di lavoro.

Accardi confessa di aver avuto paura dell'introspezione, ma infine di averla vinta attraverso l'inconscio femminile e l'autocoscienza. Jole De Freitas sperimenta la conoscenza attraverso il corpo. L'artista brasiliana afferma che lavorare con coscienza nella ricerca di se è un "bisogno". In opposizione a questa modalità di procedimento con l'autocoscienza, rappresentata dalle colleghe Accardi e da De Freitas, Marisa Merz, invece, punta sulla "felicità". Il suo lavoro e le sue fantasie devono procurare questo sentimento legato al contatto con se stessa e col mondo intorno a lei. Per la Merz, la presa di coscienza è inevitabile, tuttavia la coscienza sarebbe un elemento che fa perdere la parte felice e giocosa della sua arte.

47. Anne Marie Boetti, *Lo specchio ardente*, in "Data" n. 18, Settembre-Ottobre 1975, p. 50.

PARTE TERZA

Intervista

Trini allo specchio

Premessa

L'intervista è svolta nell'arco di tre mesi, da metà febbraio a metà maggio 2016. È composta di circa cento domande riguardanti la formazione giovanile e le attività critiche e collaborative di Tommaso Trini negli anni Sessanta e Settanta, le correnti d'arte più seguite dal critico, *in primis* l'Arte Povera, l'Arte Concettuale e l'Arte Minimale, il sistema dell'arte in Italia nei due decenni in questione, e gli incontri fondamentali che Trini ha avuto con artisti, galleristi e collezionisti. Le domande includono anche questioni riguardanti "Data", la rivista fondata e diretta dal critico, una delle pubblicazioni d'arte più rappresentative degli anni Settanta, non solo in Italia ma anche all'estero. E affrontano infine il ruolo della didattica di Trini all'Accademia di Brera, durata più di tre decenni, dal 1983 al 2014.

Dirigere quest'intervista ha richiesto tempo, energia, pazienza e impegno, perché inizialmente Trini manifestava una certa resistenza emotiva e un comprensibile pudore nel riesumare i ricordi e le attività del passato. La sua iniziale reticenza sembrava quasi una barriera invalicabile. Alla fine per mia fortuna, e di ciò gli sono grata, Trini ha abbandonato la reticenza e ha messo a mia disposizione tutto il tempo necessario per sviscerare gli argomenti proposti. Sono stati mesi impegnativi: Trini ha scelto di rispondere alle domande presentate sia per iscritto sia dettandomi le sue risposte.

Il critico dosava e soppesava ogni singola parola pronunciata, come se volesse organizzare il pensiero ad alta voce e

lasciare una testimonianza in forma di memoria storica. In questo senso questa intervista va interpretata una "forma dialogica tra memoria del presente e archivio del futuro", come afferma opportunamente Paola Nicolin.*

La conversazione con Tommaso Trini è stata utilizzata, in parte, come fonte diretta e preziosa per la stesura della tesi. Da essa emerge una straordinaria storia dell'arte, vissuta in prima persona, poiché Trini è stato ed è tutt'ora considerato uno dei critici più autorevoli degli anni Sessanta e Settanta, insieme ad Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Germano Celant, Lea Vergine e Achille Bonito Oliva.

Questa intervista offre uno sguardo vivo e partecipe a tutti coloro che sono interessati all'arte contemporanea a cavallo di quei due decenni. Mi auguro che essa possa contribuire alla Storia come testimonianza letteraria e critica del contesto storico-artistico-culturale di quegli anni, nonché come fonte importante e diretta per capire un autore che ha lasciato nei suoi testi critici un patrimonio intellettuale di rilievo, e non solo in relazione alle neoavanguardie.

Questo è il motivo per cui si è deciso di inserire l'intervista come un capitolo a se stante con il titolo *Trini allo specchio* all'interno di questa tesi, anziché di collocarla come appendice tra gli apparati.

* Cfr. Paola Nicolin, *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, p. 195, Bruno Mondadori, Milano, 2006.

L'intervista è divisa in 9 parti: 1. Formazione giovanile e prime pubblicazioni; 2. Galleria Gian Enzo Sperone; 3. Collaborazioni con "Domus" e "Corriere della Sera"; 4. Rapporti con gli artisti "poveristi" di Torino e Milano; 5. Sistema dell'arte e artisti a Milano; 6. "Data"; 7. Viaggi e Biennali d'arte; 8. Critica d'arte; 9. Importanza della didattica: Accademia di Brera.

Le domande della sottoscritta sono indicate in corsivo con *D.* *IH*, mentre le risposte di Tommaso Trini compaiono con la sigla R. TT.

1. Formazione giovanile e prime pubblicazioni

D. IH. Parliamo della tua formazione giovanile. Sei nato a Sanremo nel 1937, primogenito di quattro figli, e avete vissuto in parecchi luoghi diversi per seguire vostro padre, che era un sottufficiale dell'esercito. In quali luoghi hai vissuto e che tipo di studi hai affrontato?

R. TT. Ho vissuto in paesi sul mare fino all'età di 11 anni – dopo Sanremo al Nord, ci siamo trasferiti a Civitavecchia e Santa Marinella, nei pressi di Roma – poi siamo tornati al Nord perché mio padre, campione di sci, voleva la neve. Eravamo una famiglia molto unita, con due genitori meravigliosi che, in un'epoca di guerra e poi di povertà, non ci hanno fatto mai mancare né amore né il buon cibo. Mio padre era stato un contadino e nel dopoguerra noi abbiamo coltivato un orto e allevato galline e conigli. A dieci anni ero il *baby sitter* di un fratellino e una sorellina nati alla fine della guerra. Ricordo che non ho voluto imparare a suonare il violino. Adoravo vedere i film nei cinema di paese. Volevo raccontare storie anch'io e più tardi avrei studiato storia del cinema e sceneggiatura come regista cinematografico. Al Nord, abbiamo abitato a Mondovì, Pollenzo, Bra e poi a Torino. Una volta le ho contate: abbiamo cambiato casa dieci volte, almeno. Ho deciso di avere un diploma di ragioneria (Bra, 1955) perché non avrei avuto i soldi per andare all'università. In realtà, non mi interessava nessun mestiere che non fosse quello di scrivere storie. Mi colpì il suicidio di Cesare Pavese quando io avevo tredici anni. A diciott'anni

andai ad Alba, per incontrare lo scrittore Beppe Fenoglio, di cui leggevo i romanzi sulla lotta partigiana. Ho letto romanzi classici (Balzac, Stendhal) e saggi (*Il diavolo* di Papini lo lessi tutto in una notte sola). A Bra, ancora studente, collaboravo come cronista con un quotidiano di Torino. In ragioneria non brillavo. Mi piaceva la matematica e scrivevo temi eccellenti che furono premiati per la lingua italiana, ma non sempre avevo voglia di scrivere. Avevo fame di esperienze di vita, per tale ragione ho fatto vari mestieri: venditore di libri per medici, poi ufficiale di complemento in fanteria alpina, quindi impiegato in banca fino al maggio 1962. Mi iscrissi anche all'Università di Torino (Economia e Commercio) ma non ho mai dato esami. Studiavo la lingua francese e riuscivo a leggere Albert Camus originale.

D. IH. A vent'anni circa, hai cominciato a frequentare il mondo dell'arte a Torino, stringendo conoscenze e amicizie con vari artisti, tra cui Pietro Gallina, Michelangelo Pistoletto, Renato Rinaldi, Piera Oppezzo, Arrigo Lora Totino e altri ancora. Come li hai incontrati? E come erano gli ambienti artistici di allora? andavi a vedere qualche mostra in particolare?

R. TT. Come fossero gli ambienti, non so, ricordo solo come eravamo noi. A vent'anni, ogni ambiente funge da cerchio per le prove di gioventù, cerchio per saltimbanchi o cerchio per le ore goderecce. Se allora fossi stato quarantenne, quegli stessi ambienti li ricorderei ben diversamente. Non posso confrontare il passato col presente, ora che ho quattro volte

venti anni o quasi. Il mio primo vero amico è stato Pietro Gallina, disegnava da dio, era l'allievo di Armando Testa, il suo primo assistente all'inizio di questa fortunata casa pubblicitaria. Aveva – ha tutt'ora – un gran talento figurativo, Pietro; più un travaglio etico e spirituale profondo, dibattuto tra arte e fede. Lui stava sposando Enrichetta. Quando fummo come fratelli, mentre dipingeva alla Spazzapan, ebbe le fasi "cristiche" del suo integralismo religioso. Dio ci divise, se posso dirlo senza bestemmia. Io partii per la babele delle lingue. L'arte ci riunì al mio ritorno a metà anni Sessanta. Ho scritto più volte sulle sue silhouettes, so già che scriverò altro prima della mia scadenza. Pietro è il mio alterEgo che dipinge. Visitavo tutte le gallerie d'arte, frequentavo i film d'essai e i pomeriggi letterari.

D. IH. Luciano Pistoì e la galleria Notizie, li frequentavi prima di partire per Londra nel 1962? Se sì, ti ricordi di qualche mostra in particolare?

R. TT. Frequentare no. Mi pare di ricordare di avervi visto una mostra di Francesco Lo Savio. Forse. Certo è che in seguito ho frequentato attivamente Pistoì e scritto in catalogo per la sua mostra di Gilardi.

D. IH. La Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, che definivi la "mitica", quando è stato il primo momento che hai frequentato quella galleria? Hai visto lì la prima mostra di monocromi di Yves Klein tenutasi da Guido Le Noci nel 1957? Che rapporti avevi con il gallerista?

R. TT. Nel '57 ero soldato a Roma, ho saputo poco di Klein. Ma nel '61 lavoravo in banca a Torino e ho preso il treno per vedere i blu di Klein all'Apollinaire in tutta solitudine, dopo la vernice. Ho frequentato Le Noci e famiglia solo in seguito al mio nuovo lavoro di redattore per l'arte a Domus. Ho scritto più recensioni e almeno un testo di cronaca su questo raffinato pugliese del nord che ha avuto talento e fortuna, oltre a sapere godere dei cibi delle sue terre d'origine. Per il nostro matrimonio regalò a Ciacia e me una carta bucata di Fontana, fu un suo gran gesto.

D. IH. Nel 1958, la mostra di Pollock a Roma e poi la visita alla sala di Fontana, durante la Biennale di Venezia, sono due eventi che consideri come punti di svolta per te. Che cosa ti ha colpito veramente in questi due artisti?

R. TT. Lo spazio fluttuante in Pollock, lo spazio profondo nei buchi di Fontana? Sono sempre stato sensibilissimo al cosmo.

D. IH. Guido Le Noci ha diretto il premio Lissone, trasformandola da una manifestazione provinciale a un incontro internazionale. Qual'è stato il suo ruolo per l'arte d'avanguardia?

R. TT. Aveva un gran fiuto per il vero talento creativo, ma non la cattiveria rapace per organizzare una scuderia personale di purosangue vincenti. Le Noci è stato uno dei leader dell'innovazione delle arti visive sia poco prima sia subito

dopo gli anni della seconda guerra mondiale.

D. IH. Che tipo di rapporto avevi con la rivista "Antipiugù"? Eri un semplice osservatore oppure esibivi qualche racconto o intrecci sulla rivista di Arrigo Lora Totino? Ti ricordi di qualche serata di poesie visive e sonore, e delle performance di Totino?

R. TT. Ho visto più volte i *recitals* neofuturisti dell'eccellente Lora Totino sia prima che dopo l'uscita della rivista "Antipiugù" e ho almeno uno dei suoi dischi. Bravissimo. Non mi coinvolse al contrario nella pubblicazione della rivista, perché non avevo niente da pubblicare né tempo per i *revivals*. A parte visitare il suo studio e divertirci sul nuovo titolo, non seppi cosa proporgli.

D. IH. Nel 1959 hai pubblicato il primo articolo sulla rivista "I 4 Soli" edita da Adriano Parisot. Vuoi raccontarmi come entrasti in contatto con la rivista di Parisot e perché hai scritto su un film di Antonioni?

R. TT. Sono stato un adolescente innamorato del cinema. Poi ho seriamente pensato di fare il regista più che il romanziere. Il fatto che ora io scriva per le arti visive dimostra che è il connubio scrittura-pittura che mi attira in profondità, sono doppio come narratore, ma scisso tra immagine e parola. Nel '59, coi soldi guadagnati in banca, affittai una soffitta in via Po, accanto all'Università. Vi studiavo e scrivevo, e mi visitava un'amichetta. Sotto, in cortile, la galleria

d'avanguardia Il Grifo esponeva arte astratta, "informel" parigino, e Parisot con moglie e figlio seguiva l'attività dei due mercanti (una coppia omosessuale), pur essendo un pittore di Parigi che stampava un'ottima rivista ad Alba, in Piemonte. La capitale delle Langhe era per me la terra di Beppe Fenoglio, lo scrittore partigiano di cui leggevo i libri e che una volta andai a visitare presso la ditta vinicola davanti alla stazione di Alba.

A cavallo del 1960 dire "cultura" voleva dire "alienazione" nell'industria culturale e disagio del vivere, silenzio invece di comunicazione, esistenzialismo ormai stantio invece di godersi la gioventù. La poetessa Piera Oppezzo, il pittore Pistoletto, il fotografo Renato Rinaldi e io amavamo i film di Antonioni. M'interessava il romanzo sociale, non l'alienazione, e "Il grido" di Antonioni riuniva il fascino del linguaggio filmico (di cui studiavo la storia e seguivo i vecchi capolavori al cineforum) con la mia adesione ai temi delle lotte sociali. Perché ho recensito il film *Il grido* di Antonioni? Era il nostro regista di culto. E lui tesseva le lotte operaie con le ferite d'amore, il comunismo privato con la metafisica pubblica tipica dei catto-comunisti. Non ricordo ciò che scrissi, ricordo meglio i miei interessi di allora: più filosofici che politici, tesi a studiare e comprendere le strutture economiche, le tecniche più evolutive che rivoluzionarie. Con i miei amici guardavo Antonioni come regista dei silenzi, ma senza la stessa partecipazione ideale che provai per quel suo grido complesso.

D. IH. Dopo il servizio militare come ufficiale degli alpini a

Bra, ti sei scritto per un anno alla facoltà di Economia e Commercio all'Università di Torino, però senza finire mai gli studi, come hai già detto prima. Quindi, decidesti di partire per l'estero: prima Londra e poi Parigi, dove vivesti circa quattro anni dal 1962 al 1966. Vuoi raccontare di quel periodo? Oltre ad imparare le lingue, che tipo di studi, incontri e frequentazioni hai avuto per la tua formazione critica?

R. TT. Seguivo la mia preparazione in quanto scrittore. Non pensavo di fare il critico d'arte. È vero che nel 1959 ho pubblicato sulla rivista d'arte "I 4 Soli" una recensione sul film *Il grido* di Antonioni; ma ciò rientrava nei miei progetti di scrivere per il cinema, se non di fare il regista di cinema, nella nostra passione (coi miei amici torinesi) per Antonioni, nel mio iniziale studio della letteratura comunista (avendo letto Pavese, Fenoglio, Pratolini, Carlo Levi). Certo, m'interessavo sempre più, oltre che ai film, alla pittura e a tutte le arti visive, fotografia compresa, sempre attento alla loro scrittura o narrativa, non solo visiva. Detto questo, a Londra ho speso un trimestre estivo a perfezionare il mio inglese con un regolare corso avanzato (al Masterman-Smith Institute, presso Victoria Station) abitando a Balham: in pratica, quattro mesi (uno a curiosare l'house boat colony sul Tamigi, piena di artisti e attori di passaggio, dove ogni tanto pernottavo grazie all'amico Bob, che faceva il policeman e correva dietro le studentesse straniere). A Londra riuscii a sensibilizzare l'orecchio ai suoni linguistici anche dialettali, quindi sfondai nei suoni stranieri, più importante che usare

l'inglese in modo corretto. Andare a cercare ciò che restava di Yves Klein fu la prima cosa che feci una volta giunto a Parigi (20 ottobre '62), oltre a fare la corte a Jeya Jimenez di Barcellona in un ostello della gioventù.

D. IH. Tu arrivi a Parigi nell'ottobre 1962, e Klein era già morto in giugno. Andare a cercare i resti di Klein sembra una delle tue priorità... Sembra che tu abbia sviluppato presto gusti e interessi per l'arte contemporanea. E l'arte antica o l'arte moderna non ti interessavano?

R. TT. Sinceramente, preferivo la letteratura alla storia delle arti visive, preferivo i film ai quadri. Nella mia formazione contavano, nell'ordine, la scrittura della narrativa e il montaggio visivo dei film. Avrei scritto e forse filmato, come tuttora io desidero fare. Poi mi resi conto che anche le opere d'arte figurativa erano pezzi di vita, la cui realtà meritava di essere raccontata. Nei tre mesi che precedettero la necessità di lavorare, vissi nelle biblioteche e un po' a scuola di lingua. Volevo leggermi le decine e decine di romanzi e novelle della "condizione umana" di Balzac. C'erano meravigliosi musei che potevano aspettare, anche se ben presto non mi feci mandare niente tra un estate per soldi e un lungo inverno per sognare.

D. IH. Dove e cosa hai trovato allora di Klein?

R. TT. Visitai brevemente un piccolo ristorante tra Montparnasse e Raspail dove vidi molte spugne blu e altre

sculture, piccoli quadri alle pareti. Così Klein pagava cene e pranzi con sua moglie e amici nei pressi della vicina via dove abitava e lavorava, presso il metrò Porte Royal dove poi sarei andato a vivere alcuni mesi dopo. Avrei saputo in seguito che Klein, nonostante il successo, era sempre a corto di denaro. Non avevo soldi per poter mangiare in quel ristorante, perciò mi finsi un turista curioso e me ne andai subito dopo. Per circa due mesi fino alle feste natalizie ho vissuto scoprendo gallerie e luoghi per i giovani attorno alla Sorbona. Ben presto i miei soldi, spesi in buona parte a Londra, finirono e trascorsi alcune settimane quasi di fame dormendo in un piccolo albergo malfamato in rue Vercingetorix (dietro a Montparnasse). In quel momento frequentavo sia una ricca e giovane americana che aveva fatto la modella, la cui famiglia americana viveva a Positano, sia un giovane olandese di colore, Pierre, che scriveva poesie e con cui ho condiviso per qualche settimana il cibo e talvolta anche qualche alberghetto a buon mercato. Prima delle feste di Natale trovai un posto di lavoro come portiere notturno (*veilleur de nuit*) in un ampio hotel verso Montmartre (hotel Suisse Paris Nice), situato all'angolo di un teatro per turisti come le Folies Bergères. E quindi ho cominciato a lavorare per quattro mesi di notte (dalle otto di sera alle otto del mattino) e finalmente potei affittare una camera in una casa privata. L'esperienza di portiere si mutò in primavera nella promozione a segretario dell'albergo, quindi lavoravo di giorno e guadagnavo di più. Negli anni '63 e '64, tornai a lavorare in quest'albergo durante l'estate per poter mantenermi durante i mesi invernali.

D. IH. È proprio lì lavorando in quell'albergo hai avuto degli incontri importanti grazie a cui cominciasti a collaborare con qualche giornale italiano, tra cui il "Gazzettino" di Venezia, giusto?

R. TT. Sì, conobbi come clienti sia Ugo Ronfani sia il direttore del giornale del Partito Repubblicano. Ugo Ronfani mi mise in contatto con il direttore del "Gazzettino di Venezia", a cui mandai per circa di un anno una decina di articoli. Molti anni dopo, divenuto già critico d'arte a Milano, scoprii che il redattore nella terza pagina del Gazzettino era un artista ormai ben noto, Emilio Isgrò, che divenne un amico.

Avevo già avuto contatti come *freelance* con Enrio Caretto, che era un italiano quasi giovane come me, aveva trovato il lavoro a Londra come corrispondente del "Corriere della Sera".

D. IH. Su quali argomenti erano gli articoli?

R. TT. Cronache di gente giramondo come me incontrate a Londra, Dublino, Parigi.

D. IH. In quel periodo, hai conosciuto Christo e sei invitato al suo studio sulla Ile St. Louis. Alla festa dei Christo, hai incontrato Arman e chi altro?

R. TT. La madre e il fratello di Jeanne-Claude, a parte artisti minori dimenticati. Fui sorpreso dal sapere poco dopo che, avendo essi un chauffeur gallonato militare con un'auto Deesse nera di lusso, quelli fossero la moglie e il figlio di un

generale, padre di Jeanne-Claude. Il tutto della festa si consumò in un pied-à-terre all'ultimo piano di pochi metri quadri, dove il lavabò si apriva purché spostassi una "poubelle" di... ah! sì, in quel pieno ho incontrato Arman.

D. IH. Dalle letture che hai fatto nella tua adolescenza, sembra che il tuo cuore batta per la sinistra, e tant'è vero che ti sei iscritto al Partito Comunista nel '76. Ti consideri un uomo politico, nonostante la tua indipendenza che hai voluto conservare sopra ogni posizione settaria e ideologica?

R. TT. In quanto figlio di un militare non ho mai avuto battiti di cuore a sinistra in età matura. A 15 anni, ho brevemente collaborato come ragazzo ad un mensile democristiano, "La Vela", e stampato con gli amici un ciclostilato culturale dal titolo "Tricolore". Non per questo fui mai di destra. Semmai posso considerarmi un ragazzo senza partiti, incline a una ribellione intellettuale. In seguito ho frequentato socialisti e comunisti di cui dividevo esclusivamente le qualità artistica e morale. Fu per grande rispetto per un politico come Berlinguer che mi iscrissi nel '76 al PCI di Milano. Se tu intendi notare una mia incoerenza nel tempo, ti dico subito che io sono stato molte volte e felicemente in disaccordo con me stesso.

D. IH. A Parigi, come che ti sei andato a vedere le mostre dell'arte pop alla galleria Sonnabend, perché ti interessava l'arte americana oppure sei capitato per caso nelle tue passeggiate nel quartiere Latino? Andavi a vedere le mostre

tenute dai Sonnabend, prima della personale di Pistoletto (marzo 1964) - Andy Warhol (che doveva essere la prima per la galleria), Jasper Johns (15 Novembre 1962), Rauschenberg (febbraio 1963), Lichtenstein (maggio 1963)?

R. TT. Ma certo, io finisco sempre per caso nei posti di cui tutti parlano. Non dimenticare che allora io non ero un drogato delle arti figurative, perciò sceglievo quel poco che già sapevo, come ad esempio che gli americani eccetera... Non ho visto Jasper Johns perché ero appena arrivato, ma di Rauschenberg seppi tutto (es. era sceso dall'aereo senza valigie con uno slip e il dentifricio e lo spazzolino appesi alle corde di una reticella tenuta a mano) e quel che vidi e compresi fece sì che ho quasi sempre ammirato tutto, dalla prima performance ai combine-paintings, di questo artista. Lichtenstein non m'interessava ma feci bene a studiarlo perché l'inverno dopo, quando si presentò Pistoletto per esporre i suoi "specchi", lui e io discutemmo parecchio dei suoi fumetti. E nulla o quasi di Warhol che lo avrebbe spodestato.

D. IH. Nel marzo 1964, pubblichì un testo scritto in francese per il catalogo della mostra di Pistoletto, tenutasi nella galleria Sonnabend a Parigi. Vuoi raccontare di quella mostra e delle situazioni parigine per l'arte contemporanea?

R. TT. Qui io mi sono interessato anzitutto di letteratura, quindi ho frequentato le biblioteche per i primi mesi, per leggere sia un maestro come Balzac e alcuni suoi romanzi che

già conoscevo, sia i grandi scrittori a me cari come Camus, Sartre, Henri Miller e la mia scoperta di allora sono stati i romanzi e il teatro di Samuel Beckett. A parte Klein, non avevo molti interessi per i maestri di pittura figurativa tutt'ora in auge in Francia. Visitavo mostre di artisti soprattutto stranieri, giapponesi, fra i quali ho visto per la prima volta Yayoi Kusama. Nell'arte cercavo di conoscere opere originali dell'arte di New York, e quindi ho frequentato la galleria Sonnabend. All'inizio non conoscevo la proprietaria e non ricordo l'occasione in cui mi sono presentato prima dell'arrivo di Pistoletto a Parigi nel 1964. Ricordo solo questo aneddoto: dissi il mio cognome e Ileana rispose con un sorriso che lei era stata sposata per 25 anni con Leo Castelli. E naturalmente annuii che lo sapevo. E poi mi scrisse Pistoletto, che conoscevo fin dal '57, per incontrarci a Parigi. Con Michelangelo, che stava preparando la sua prima mostra con Ileana, passai intere notti al centro di Parigi, in quello che era il grande mercato delle Halles dove si lavorava e viveva di notte. Facevamo grandi discussioni sullo stato dell'arte. Inizi '64, parlavamo più di Lichtenstein e i suoi fumetti, più che di Warhol, che in quel periodo non era ancora famoso. Io ero molto interessato al Rauschenberg. Fui molto contento che Michelangelo e poi i Sonnabend mi chiedessero un piccolo testo da pubblicare in catalogo insieme a critici importanti come Alain Jouffroy.

D. IH. Durante gli anni di soggiorno a Parigi, inviavi degli articoli al "Gazzettino di Venezia", e tra questi uno sui Beatles. Eri appassionato di loro e della musica in generale?

TT. No, ero entusiasta dei Beatles come ensemble popolare per le masse del Rock. Adoro nei popoli le fasi in cui oscillano per unirsi nelle loro moltitudini. Ho sempre trascurato la musica come ascolto solitario, non ho orecchio, ma occhi buoni. Il pezzo sui Beatles lo scrissi a Londra (nel 1964? devo ancora ritrovarlo sul Gazzettino), lo spedii da Liverpool dopo il treno, e proseguii in nave per Dublino. Volevo visitare i luoghi per me sacri dello *Ulisse* di Joyce, arrivai alla Martello Tower e trascorsi tre giorni in città.

D. IH. Come e perché avviene a Parigi l'incontro con Zoran Music? Vai a trovarlo al suo studio nel febbraio 1965, se non sbaglio...

R. TT. Music era un bravo pittore italiano, uno degli ultimi a Parigi, emigrato temporaneamente (come me, molto prima di me) in una capitale dell'arte mondiale che tale più non era. E nei campi elisi parigini, le sue pitture carsiche equivalevano a scorci di funghi odorosi su una passerella di nudi nel cellophane. Ho note di quella visita in studio nei miei quaderni, le utilizzerò.

D. IH. Nel gennaio 1966 come sei capitato ad aiutare Pascali per l'allestimento delle armi? Eri in visita alla tua famiglia?

R. TT. Sì, ero tornato a Torino per prepararmi al rientro in Italia. Fui invitato a dargli una mano, per l'allestimento della sua mostra con le "armi", dal gallerista Sperone, che da lì a poco

mi propose di fargli da segretario a Milano, dove aprì uno spazio centralissimo in via Bigli. Fu così che ebbi lavoro in Italia, io che avevo lasciato l'esercito prima e una banca dopo e infine il lavoro stagionale alberghiero parigino per essere libero di viaggiare e scrivere. Il tempo trascorso con Pino fu laborioso, lui era un pugliese di gran qualità umana. Alla fine della mia collaborazione muscolare, Pascali il motociclista disse, "Vedo che ti piace il mio giubbotto di pelle, se vuoi è tuo". Io lo presi, l'avevo a Venezia nel '68 nello scontro con la polizia a Piazza San Marco.

2. Galleria Gian Enzo Sperone

D. IH. All'inizio della tua carriera hai tradotto il saggio di Smitson pubblicato su "Art Forum", distribuendolo nel circuito degli artisti torinesi. Ti chiederei magari di mettere in luce il ruolo delle riviste internazionali, storicizzando ad esempio riviste come "Art Forum", "Opus International", "Art International" "Studio International", "Art in America", nell'aggiornamento sull'arte europea e americana negli anni Sessanta e Settanta?

R. TT. A parte "Artforum" ho collaborato sporadicamente con le altre riviste inglesi e americane, "Opus" di Parigi mi sollecitò direttamente più volte per l'attualità italiana, le altre furono disposte a pubblicare singoli articoli su artisti per iniziativa delle loro gallerie. Noterai che io non ho mai legato con singole persone o istituzioni, scrivevo da isolato e basta.

D. IH. Al rientro in Italia nel 1966, scegliesti Milano, non più Torino dove risiedevi prima di partire. C'era qualche motivo particolare per la scelta di Milano?

R. TT. Sì, la scelta di un giornale. Avrei voluto avere un incarico all'estero come *freelance*, al mio rientro mi vedevo tra Torino e Milano. A Torino avevo la famiglia e c'erano degli artisti come Pistoletto e la nuova galleria Sperone, mentre a Milano lavorava da qualche tempo mio fratello Clino, giovanissimo designer, presso lo studio Sottsass. L'incontro con Sottsass mi offrì la possibilità di collaborare con "Domus". E nell'estate del '66, preparai il primo articolo (*Chi ha paura dell'Op Art?*) che uscì nel settembre. Le mie prime collaborazioni mi coinvolsero nell'ambiente artistico di Torino e di Milano con tale successo che passai prima dell'autunno '66 a collaborare con la galleria Sperone in via Bigli a Milano e quindi a restare definitivamente attivo come scrittore di arte.

D. IH. Come hai accennato, nel 1966, Gian Enzo Sperone ha aperto una galleria succursale a Milano,¹ oltre alla sua sede torinese. Come l'hai conosciuto e quali erano le tue mansioni?

R. TT. Era Gian Enzo, uomo risoluto di talento, a dirigere in ogni decisione il programma della sua galleria milanese. Come ho già detto, solo al mio rientro da Parigi, nell'estate '66, conobbi la situazione artistica torinese e lo stesso Sperone. I miei contatti con quella crescente d'importanza scena artistica di Torino erano sia Sperone sia mio fratello Clino, che aveva collaborato con Gilardi nel '63, poi Boetti, e

frequentava Pistoletto fin dagli anni Sessanta. Prima ancora che io scrivessi su "Domus", Gian Enzo mi chiese di reggere la sua galleria a Milano come suo assistente per le mostre e i contatti con il pubblico milanese. La galleria Sperone di Milano durò due anni, facendo mostre importanti come quelle di Dan Flavin e degli artisti di Torino. Il gallerista non aveva tempo di frequentare collezionisti di Milano, salvo Panza di Biumo e Lucio Fontana, che furono anche le mie più importanti conoscenze fatte in galleria in quel periodo. In seguito alla rottura della galleria Sonnabend con Pistoletto nel '66, quindi alla minore collaborazione con gli americani, Sperone chiuse la galleria di Milano, non abbastanza remunerativa, e si concentrò su Torino e in seguito si trasferì a Roma.

D. IH. Nel 1966, l'anno in cui hai iniziato la collaborazione con Sperone, avevi già scritto testi su Pietro Gallina, Antonioni e Pistoletto. Però, probabilmente l'esperienza "curatoriale" da Sperone non sarà stata importante e decisiva per la tua carriera da critico, e per il contatto con tanti artisti internazionali? Quali furono gli apprendimenti e i momenti "clou", organizzando mostre a fianco di Sperone?

R. TT. Io stimavo molto Sperone, ma non ero veramente coinvolto nella sua attività di curatore di mostre e di mercante d'arte. Perciò la galleria resta per me il luogo ideale per pochi contatti di grande qualità come l'incontro con Panza di Biumo e soprattutto due o tre visite fatte in pieno inverno con lunghe soste dal grande Lucio Fontana. Devo a questa galleria

se ho potuto ottenere la fiducia di Fontana, che ammiravo moltissimo come persona oltre che come artista, quindi ottenere un'intervista nel luglio '68, ignorando la condizione precaria del suo stato di salute. Ovviamente quell'incarico aveva favorito contatti amichevoli con galleristi importanti come Arturo Schwarz, Beatrice Monti e Giò Marconi, oltre a giovani galleristi come Franco Toselli.

D. IH. Nella storia dell'arte, gli anni Sessanta e Settanta erano caratterizzati da molteplici sperimentazioni artistiche quali la Poesia Visiva, il Minimalismo, l'Arte Concettuale, l'Arte Povera, Fluxus, la Video Art, la Body Art, la Performance ecc., che si susseguivano le une dopo le altre, coesistendo per almeno un decennio. Puoi raccontare come hai vissuto la realtà artistica milanese durante quegli anni, presso le gallerie e/o le istituzioni pubbliche?

R. TT. Il rapido successo tenuto con "Domus" e con altre riviste internazionali mi ha coinvolto in un girotondo di relazioni con gallerie e artisti, presso le quali ero comunque targato come un promotore dei poveristi di Torino. Brevemente, io ero molto interessato agli americani della Minimal Art e degli Earthworks nei deserti, agli europei della Land Art e di quella arte che sarebbe stata chiamata Arte Povera. Ero anche abbastanza curioso della continuità della Nuova Pittura, ma non degli anacronisti romani. Ovviamente, nutro profonda stima per i seguaci di Lucio Fontana, in particolare dei gruppi percettivisti presto divenuti tecnologici e ideologici. Alle forme di Poesia Visiva, Scrittura, Fluxus e

simili ponevo attenzione, ma sinceramente mi parvero sempre dei Neodada interessanti ma tardivi.

D. IH. Leo Castelli diceva di aver conosciuto gli artisti concettuali verso la fine degli anni Sessanta, proprio grazie a Sperone e Panza di Biumo. Quindi è stata l'Europa a scoprire e valorizzare la Conceptual Art?

R. TT. Sì, valorizzarli più che scoprirli. Non a caso, i suoi migliori protagonisti, come Sol LeWitt e Joseph Kosuth hanno subito frequentato l'Italia fino a stabilirsi non lontano da Roma in modo più o meno continuativo. Inoltre, quella che chiamiamo Conceptual Art ha una particolare determinazione filosofica che ha avuto iniziatori anche in Inghilterra (Art & Language) e in Germania (Hanne Darboven). L'arte filosofica e semiotica ha avuto una ricezione molto fertile da parte di collezionisti europei, perché questi avevano spesso conoscenze del mondo classico che erano sconosciute ai nuovi collezionisti americani più attratti dalla materialità delle opere e dalla nascita di stili che ritenevano statunitensi.

D. IH. La tua collaborazione con la galleria Sperone comincia nell'autunno del '66, quindi arrivi subito dopo la mostra del giugno curata da Sperone sugli artisti americani della Pop Art: Lichtenstein, Warhol, Dine, Rosenquist. Quindi cominci proprio con la mostra di Pistoletto, poi seguono le mostre su Flavin, Gilardi, Sottsass e Piacentino. C'è qualche episodio o aneddoto importante che ti ricordi di quel periodo o rapporti con qualche artista in particolare?

R. TT. Beh, la mia amicizia con Pistoletto, Gilardi, Boetti e poi Zorio e Anselmo non fece che aumentare. Ma come ho già detto, la mia breve stagione alla galleria Sperone di Milano mi fruttò almeno tre lunghe chiacchierate con Fontana, quando saliva al primo piano di via Bigli in pieno inverno e restavamo soli a lungo. Lucio si appoggiava ad un calorifero per riscaldarsi e diceva cose molto intelligenti e umane, salvo quando si riferiva al suo mercato, che riteneva sottovalutato dalla sua galleria, la Marlborough di Londra e di Roma. Lui era polemico, considerava Pollock molto meno "spazialista" di lui, e detestava Vedova perché diceva che la luce l'aveva inventata lui invece di riconoscere il primato dei neon spazialisti. Lucio lo chiamava il "primo elettricista d'Italia". Sapeva di valere molto agli occhi dei giovani artisti italiani e del mercato europeo, ma era deluso dagli americani.

D. IH. Su un quadro specchiante di Pistoletto dal titolo Uomo appoggiato che è la figura di Sperone volto di schiena, si vede riflessa la tua immagine che sale la rampa di scala della galleria a Milano. Fu uno scatto istantaneo da parte del fotografo o una messa in scena studiata? Sai il suo nome?

R. TT. Sì, un'ottima foto con piani multipli, ma non la conoscevo allora, né so tutt'ora chi l'abbia scattata. L'ho vista anni dopo sul catalogo dedicato a Sperone da Torino nel 2000. Sugli artisti italiani di quegli anni hanno lavorato fotografi bravissimi a Torino, Milano e Roma. Un archivio scelto delle loro innumerevoli fotografie costituirebbe una

grande storia dell'arte di quei due decenni.

D. IH. La tua collaborazione in via Bigli, come hai accennato, terminò dopo poco più di un anno per la chiusura della galleria. Come mai la sede succursale di Milano ha avuto una vita così breve? Perché il pubblico milanese non ha mostrato abbastanza l'interesse per le correnti di Pop Art, di Minimalismo e di Arte Povera?

R. TT. Non ricordo le esatte ragioni della rinuncia di Gian Enzo. Certo, i collezionisti di Milano avevano risposto poco ad un giovane gallerista che non frequentava i salotti milanesi. Inoltre, nel '67 si incrinò il rapporto tra Pistoletto e Sonnabend, a causa degli "oggetti in meno" che non furono accettati a Parigi. Quindi anche gli scambi tra Sperone e Ileana Sonnabend cominciarono a ridursi, anche se nel '67 Gilardi fece una straordinaria personale nella loro galleria di Parigi. Ti ricordo che a Milano altre gallerie – come l'Ariete, Toselli – esposero quasi subito poveristi e minimalisti.

D. IH. Tu pensi che Gian Enzo Sperone abbia cominciato ad allontanarsi dall'Arte Povera sin dalla chiusura della succursale di Milano e soprattutto con l'apertura della galleria romana in collaborazione con Konrad Fischer nel '72? Tuttavia, è vero che esporrà in seguito Boetti, Manzoni e altri nella galleria che aprirà a New York con Angela Westwater.

R. TT. Sì, lo penso. Sperone non mi parve mai a suo agio con le dinamiche dei gruppi di artisti, specie se pilotati da critici.

Ha la personalità disponibile ma impaziente di chi ama le opere più dei loro artisti.

D. IH. Puoi raccontare del viaggio che facesti con Sperone negli USA nel 1969?

R. TT. Non mi ricordo in dettaglio, perché ho perduto l'agenda del '69. Siamo partiti in tre – Gian Enzo Sperone, Pierluigi Pero e io – per visitare artisti, gallerie e musei, ed è ciò che abbiamo fatto, di solito insieme, correndo da un taxi a un altro. Sperone e il collezionista Pero incontrarono LeWitt e il pittore Brice Marden per esporli in seguito nella galleria associata, e strinsero accordi ulteriori con Weiner, Barry, Huebler, la pattuglia concettuale che era più in evidenza con i minimalisti Judd e Andre. Ore di incontri precisi e proposte chiare senza perdere tempo, la routine a New York s'impose subito al primo viaggio. Poi irruppe una bomba, a Milano, alla Banca Nazionale dell'Agricoltura, era dunque dicembre e io temetti per Ciacia.

3. Collaborazioni con "Domus" e "Corriere della Sera"

D. IH. Durante la collaborazione con Sperone, nel 1967 scrivevi per la sezione Arte della rivista "Domus", lavorando con Lisa Ponti, Ettore Sottsass e Pierre Restany. Come erano i rapporti personali, le affinità o la rivalità tra i colleghi della redazione?

R. TT. A "Domus" ho lavorato sempre con piacere mai in

tensione, grazie a Lisa Ponti, il direttore Casati e la caporedattrice Marianne Lorenz. Restany collaborava già da anni, circondato dalla fama del suo nuovo-realismo. Io avevo l'area delle nuove forme d'arte e svolgevo anche l'umile servizio di recensioni. Ero io che proponevo gli articoli e le mostre da recensire a una redazione sempre aperta ed entusiasta di riportare gli eventi più avanzati del contemporaneo in Italia e all'estero. La stessa storia tanto radicata di "Domus" portava ciascuno di noi a rispettare il suo ruolo internazionale senza abusarne per proprio conto. Sottsass fu per me appena un suggeritore affascinante e mai impose alcunché a chicchessia. Da parte mia, mai ho pensato di insediare il lungo primato di Restany, pur non condividendo le sue idee e alcuni degli artisti da lui promossi. Ciò non impedì che io divenissi molto amico di Christo a New York e avessi il privilegio di firmare la prima antologia su Rotella. In seguito, scrissi anche su Spoerri e Tinguely. Invece per Yves Klein sto ancora lavorando oggi, perché la sua genialità è più complessa di quanto finora ritenuto dalle teorie esoteriche che lo hanno ingabbiato.

D. IH. Potresti specificare il tuo rapporto con Sottsass jr, dopo che lui ti ha presentato a Licitra Lisa Ponti? Che tipo di legame hai costruito con lui? Sottsass che ruolo aveva interno all'interno della redazione di Domus?

R. TT. Sottsass jr. era un collaboratore speciale di Domus in stretto legame con Lisa Licitra Ponti per giusti motivi di fama. Io l'ho frequentato dal 1966 agli anni '70 in cui mio fratello

Cliно Castelli lavorò in Olivetti e altrove con lui. Mi piaceva in particolare interessarmi alla letteratura di Fernando Pivano. Non sono mai stato attratto molto dal design. La mia amicizia per Ettore si basò soprattutto sull'ammirazione per i suoi scritti e il salotto con la Pivano, molto informale, che accoglieva noi giovani.

D. IH. L'incontro con Pierre Restany avviene a Domus o l'hai già conosciuto a Parigi, mentre studiavi lì? Come definisci il suo stile?

R. TT. A Parigi frequentavo Otto Hahn attraverso Ileana Sonnabend e la lettura de L'Express, di Pierre Restany si parlava poco. Ho incontrato Pierre nella redazione di Domus e qualche volta andavo a incontrarlo nel vicino albergo per cenare insieme. Ho sempre letto con interesse i reportages di questo giramondo, sia per i suoi giudizi sia per la sua scrittura energica. Ma la sua teoria a me non piacque mai, l'*appropriation* della quantità alla essenza aveva un che di "pied noir"... o annessione per dirla con il colonialismo. Pare che Piero Gilardi, col quale ho fatto alcuni bei viaggi d'indagine per la sua "visione microemotiva" intorno al 1968, mi abbia fatto visitare il caro Pierre nella sua casa a Parigi, e io gli credo, però non ricordo il fatto. Nondimeno, stimo molto ciò che ha fatto e scritto per il fulmineo tragitto di un grande artista come Yves Klein.

D. IH. Gli scritti di Restany su Klein ti ha influenzato o ispirato in qualche modo?

R. TT. No, Restany mi ha lasciato sempre imbarazzato. Scriveva bene ma diceva cose che non mi interessavano. Klein mi ha affascinato per se stesso, sempre di più via via che ho visto e letto di lui

D. IH. L'intensa collaborazione con "Domus" si è conclusa verso il '72, e hai cominciato a collaborare con il "Corriere della Sera" per molti anni, scrivendo su pagine d'arte domenicali con Maurizio Calvesi. Scrivere su un giornale o una rivista, per te esisteva qualche differenza tra questi media?

R. TT. No, a parte la tempistività più o meno affannosa che un quotidiano richiede. È stato per me un onore essere collaboratore di Maurizio Calvesi, storico d'arte e di varie scienze, capace di essere un fine interprete dell'attualità di quei tempi. Non avendo io una preparazione accademica, non potei scrivere su tematiche che uscissero dalla stretta attualità. E questo limitò il mio intervento critico. Ma come redattore fui per pochi anni secondo solo a Maurizio Calvesi nella sua elevata pagina d'arte della domenica.

D. IH. Vuoi raccontare meglio di quel periodo, il culmine della tua carriera da critico d'arte dal '72 fino al '78?

R. TT. Quando Maurizio Calvesi mi invitò a fargli da aiuto nella redazione settimanale della sua pagina dell'arte sul "Corriere" fu per me un vero onore. Ricordo di essere stato presentato a Piero Ottone, il nuovo direttore di allora, in un ufficio mitico

che era stato del fondatore Albertini. Per ragioni evidenti in ciò che abbiamo già detto, ossia le mie eccessive dispersioni collaborative, non seppi concentrarmi su una contribuzione più personale a quelle importanti pagine, lasciando così spazio ad altre firme. Calvesi, del resto, attingeva preferibilmente alla collaborazione con esperti accademici, mentre io feci più *reportage* da Venezia o Saint Paul de Vence. Fui anche chiamato più volte dai caporedattori a improvvisare all'ultimo momento due o tre cartelle di necrologio sulle improvvise scomparse di grandi maestri, come ad esempio Max Ernst. Nell'insieme il mio lavoro con Calvesi e con il "Corriere della Sera" fu spesso eccitante e sempre appagante.

D. IH. All'epoca, non esistevano il fax o la posta elettronica, quindi si comunicava ancora per via posta, telegramma e telex, ecc. Hai conservato epistolari che hai ricevuto o inviato ad artisti, critici, enti pubblici e gallerie d'arte e così via?

R. TT. Non sono archivista delle mie relazioni di lavoro e persino dimenticavo spesso di fare fotografie, com'è successo con Lucio Fontana, con artisti che mi davano fiducia e collaborazione.

4. Rapporti con l'Arte Povera

D. IH. La mostra "Arte povera e Im-Spazio" curata da Germano Celant presso la galleria La Bertesca di Masnata a Genova nel settembre-ottobre 1967 fu considerata come la prima collettiva dell'Arte Povera. Vuoi raccontare su quella mostra

(gli artisti e le loro provenienze, le opere esposte, le partecipazioni da parte del pubblico e il significato storico dell'evento, ecc.)?

R. TT. Non ricordo di aver visto la mostra, che comunque segnò l'inizio del "poverismo". In catalogo fu pubblicato un testo che avevo già dedicato a Boetti. So che Celant vi combinò la sua proposta critica con la pratica delle strutture primarie e dell'opera come evento in un clima che volgeva all'estetica del "environment". Fu come una chiamata a una prova di gruppo. E ti rimando alla mia recensione su "Domus" di dicembre del '67.¹

D. IH. Durante le manifestazioni a Amalfi (Arte Povera e Azioni povere), c'è stato uno scontro tra generazioni? che è stato un po' il tema del '68?

R. T.T. No, i presenti erano tutti Sessantottini, chi più radicale chi meno, e non ci furono scontri, bensì diverbi ideologici tra due piccoli fronti, entrambi con critici e artisti, che rivolgevano premesse politiche al dibattito intorno all'Arte Povera a cui ci aveva invitato Celant. Avendo io dialogato e viaggiato in Europa con Piero Gilardi dopo il '68, fu naturale ritrovarmi nelle sue posizioni che furono le più critiche, fino alla rottura col mondo dell'arte. Si scontrarono sul "cosa fare ora?".

1. Cfr. Tommaso Trini, *Mostre. A Milano il mare; La scuola di Torino; Arte Povera a Genova; Arte viva a Trieste; Le muse inquietanti*, in "Domus", n. 457, pp. 49-50, dicembre 1967.

D. IH. Per quanto riguarda la terminologia di "Arte Povera", a chi o a che cosa si deve? È stato proprio Celant ad adoperare il termine, o che gliel'hanno attribuito dopo la sua pubblicazione del suo articolo "Appunti per una guerriglia" su "Flash Art" nel 1967? In quell'articolo Celant ha usato più volte l'aggettivo "povera o povere", però, senza utilizzare propriamente il termine di "Arte Povera". In quel periodo, nel campo di teatro era già in voga il "teatro povero" di Grotowski...

R. TT. Grotowski è un prestito che a me piacque. Meno risaputo è che esiste, credo da secoli, uno stile chiamato "arte povera" che riguarda mobili rustici, più contadini che metropolitani, di origine veneta. In quegli anni, vidi io stesso un magazzino con l'insegna "arte povera" proprio in una strada di Genova. Pochi anni dopo, quando la Conceptual Art fece crollare parte del mercato e del collezionismo, la Sonnabend e Sperone stesso non disdegnarono di occuparsi temporaneamente del collezionismo di mobili antichi di alta qualità storica.

D. IH. All'inizio della tua carriera (1966-1969), sembra che dedichi maggiore attenzione a Boetti, oltre a Pistoletto. Qual'è il motivo? Che tendenza critica intendevi privilegiare tra le altre in atto rispetto agli altri poveristi?

R. T.T. All'inizio della mia carriera c'è Pistoletto e poi ho scritto su Boetti che era alternativo o talora complementare a

Pistoletto, sfidato da Boetti, giunto in scena quasi per ultimo, ma subito in prima fila. Ho solo seguito le mosse dei giocatori, mia cara, ne valeva la pena. È vero, non sono mai stato fedele solo all'uno o all'altro fra quei protagonisti. Qualcuno fu in seguito geloso che frequentassi troppo Mario e Marisa Merz. Anche Mario ebbe il suo picco e provai a scriverne, non funzionò: troppe paure, troppi calcoli. Oggi si direbbe che abbia scritto solo per Marisa, in verità nei miei testi su Marisa aleggia sempre la presenza di Mario. E come ti ho già detto altrove, mai ho avuto intenzione di fare il mio partito critico.

D. IH. Territorialmente parlando, L'Arte Povera era un movimento italiano che si sviluppò principalmente intorno agli artisti a Torino e a Roma. Le gallerie storiche che si occuparono del movimento e delle loro collezioni erano la galleria Enzo Sperone e la galleria Christian Stein a Torino, la galleria De' Foscherari a Bologna, L'Attico di Fabio Sargentini a Roma, La Bertesca a Genova e, infine, la galleria Rumma a Napoli. Negli anni Sessanta era Torino ad essere il centro dell'arte contemporanea? Se sì, quali sarebbero state le ragioni?

R. TT. Il contemporaneo in Italia stava nascendo in numerosi centri, non solo a Torino, ovviamente. Però Torino emerse come centro motore per qualità e quantità di artisti, grazie ai rapporti aperti da Pistoletto con la Sonnabend a Parigi in collaborazione con Gian Enzo Sperone. Assieme alla iniziativa di Pistoletto e Sperone operò subito anche la personalità di

Piero Gilardi. Nel giro di due anni sorse la convergenza dei meno giovani Mario Merz e Anselmo e quindi dei più giovani Piacentino, Boetti, Zorio e Penone. Nel frattempo, un altro promotore di idee, Aldo Mondino, fu vicino a Christian Stein quando avviò la sua galleria a metà anni Sessanta, creando un secondo polo torinese di alta qualità.

D. IH. Si chiamò "Arte Povera" anche perché gli artisti di quel gruppo utilizzavano dei materiali "poveri" (piombo, carta, tela, tubi, neon, carbone, giornali, vetro, sassi, corde, ramoscelli, ecc.). La sensibilità più per lo "effimero", in cui contano più idee e concetti è collegata in qualche modo all'area geografica? A Milano, lavorava Luciano Fabro come poverista, anche se era torinese di origine. Forse mancavano i "poveristi" milanesi, perché si trovavano meglio dal punto di vista economico e più avanti con la tecnologia? Oppure si trattò di una nuova poetica estetica per l'effimero che si è sviluppata intorno a Torino e a Roma?

R. TT. Il termine "povero" indica un valore quantitativo, cioè un meno, il rapporto al suo posto, "il ricco", che inutilmente Celant si è illuso di rovesciare. Dire "povero o ricco" equivale a dire "bello o brutto". Lo fece notare anche Pistoletto. La tecnologia, cioè il "ricco" non ha fatto che aumentare le sue evoluzioni dal 1960 in poi. E di fatto sia detto che noi siamo "post-human". Nello stesso tempo, per contro, il "povero" della natura e degli eco-sistemi disastriati ha solo aumentato il suo disordine. Ideologicamente, i vari stili poveristi si sono trasformati in rinunce solitarie, come quella di Grotowski (*II*

teatro delle fonti, antropologico) e quella di Gilardi che ha trasformato il suo pericoloso successo come pop "tappetaro" in lotte urbane delle formazioni politiche extra parlamentari.

D. IH. Le gallerie rappresentatrici e sostenitrici dell'Arte Povera lasciano Torino negli anni successivi: Christian Stein si trasferisce a Milano e la galleria Sperone a Roma. Come si nota dai loro cataloghi, hanno conservato una vasta collezione di arte povera e documenti relativi nel loro archivio. Come avviene la stima e la valutazione delle opere oggi? Il mercato del collezionismo per l'arte povera segue la stessa procedura dell'arte antica e moderna, come spesso vengono aggiudicate nelle varie aste, come Sotheby's, Christie's o altre?

R. TT. La tua domanda è complessa, ma posso rispondere che sì, tutti i fenomeni sociali delle arti sono soggetti alle dinamiche capitalistiche delle società moderne. I poveristi italiani hanno prodotto molte idee nuove tramite oggetti, eventi e scritti che sono stati presto archiviati e suscettibili di commerci futuri. Quindi, il loro mercato non è stato in alcun modo differente dai commerci passati, se non per un punto. La maggiore diversità tra i singoli artisti dello stesso gruppo, e addirittura l'andamento sincopato se non divergente dei diversi periodi di uno stesso artista. Insomma, l'Arte Povera, non meno di Fluxus o Newdada, risulta estremamente frammentaria all'interno di una singola personalità di ogni artista. Questo ha contribuito forse a ritardare gli acquisti del grande collezionismo, ma allo stesso tempo ha permesso di creare raccolte molto variegata di artisti che tuttavia risultano

omogenei nel loro insieme.

D. IH. Oso porti adesso una domanda forse un po' imbarazzante. Tu sei della stessa generazione di Germano Celant e Achille Bonito Oliva, e siete i critici italiani più riconosciuti a livello internazionale. Il primo creò l'Arte Povera e il secondo la Transavanguardia. Nonostante la fama e la bravura che hai avuto e dimostrato, il fatto di non aver generato un movimento che si possa attribuire al tuo nome non ti ha fatto soffrire qualche complesso di inferiorità nei loro confronti? Scusa, messa così sembra una domanda un po' brutale...

R. TT. Non ci ho mai creduto. Ho sempre pensato che i movimenti e i gruppi delle avanguardie del ventesimo secolo scimmiotassero, in quanto associazioni individualiste, il formarsi delle costituzioni nazionali con tanto di regole e di buoni propositi. Dalla fine Ottocento, i manifesti e le scuole hanno quasi sempre sortito gregari intorno a un *leader*. Yves Klein era scontento sia del titolo Nouveau-Realism coniato da Restany, sia dalle posizioni neodadaiste dei suoi associati. Io preferisco la visione critica delle opere al "fare comunella" con i loro artisti. Ho un limite, io sono curatore soltanto dei miei pensieri e della mia scrittura. Dopotutto, come primogenito, mi ero già preso cura dei miei tre fratelli con mia madre. E come ufficiale provvisorio dell'esercito avevo già addestrato per nove mesi un buon numero di reclute alpine. Io sono più che orgoglioso di avere dialogato per anni con alcuni singoli artisti, fra i migliori della mia generazione, è tanto che mi

basta.

5. Sistema dell'arte e artisti a Milano

D. IH. All'inizio degli anni Sessanta, Milano ha avuto Fontana, Melotti, Tadini, Manzoni, Castellani, Anceschi, Colombo, Varisco, Boriani, ecc. Qual era lo scenario artistico a Milano dopo il gruppo T?

R. TT. Essendo esordiente nella critica d'arte, sono stato partigiano di un solo gruppo, quello che altri avrebbero chiamato "povero". Ho subito guardato a Gianni Colombo e un po' meno all'operatività parallela degli altri membri del gruppo T. Ne avrei recuperato la teoria nei miei studi successivi. Sono stato interessato anche alle opere plastiche dell'arte cosiddetta "oggettuale" di Agostino Bonalumi e Paolo Scheggi. Tuttavia ricordo di aver stabilito contatti a me più congeniali con galleristi come Arturo Schwarz, Beatrice Monti, Carlo Cardazzo e giovane Franco Toselli, più che con artisti già importanti ma ormai aldilà della attualità come Castellani e il defunto Manzoni. La mia attenzione si è concentrata presto soprattutto su Fabro e Dadamaino, e posso dire di aver avuto la fortuna nell'incontrarli e nei reciproci scambi durati oltre la loro scomparsa. L'esordiente più inatteso che travolse l'amicizia mia e di mia moglie Ciacia fu Vincenzo Agnetti, che fu meno longevo di tutti.

D. IH. Per la divulgazione e il consolidamento di un artista o un movimento artistico, quanto è importante il ruolo delle

gallerie e del critico? Nel caso di Bonito Oliva, sembra il critico sia pari alla figura dell'artista, o addirittura al di sopra...

R. TT. Questa storia del critico pari ad un artista mi fa pensare a Beuys, che ha detto - e io sono d'accordo - che anche in uno spazzino può esserci un artista. Non sono i ruoli che contano ma le relazioni creative che un individuo singolare è capace di stabilire con la pluralità degli altri individui. Un secolo fa erano importanti i galleristi in quanto agenti economici, e poi lo furono i critici come rappresentanti dei partiti artistici, oggi lo sono i curatori che fanno da cerniera tra le istituzioni pubbliche e la colossale finanza culturale che specula sull'invecchiamento degli artefatti che chiamiamo capolavori. Nei primi anni Cinquanta, quando cominciai a appassionarmi alla pittura oltre che alla letteratura, la cultura veniva definita "industria culturale" dai marxisti Horkheimer e Adorno. Oggi il capitalismo globale ha accorpato il tempio in una "finanza culturale" che domina attraverso i massmedia e sugli sviluppi della creazione umana. Sarà dunque bene ricordare chi sono i padroni per chi lavorano i critici e i curatori quand'anche i creativi.

D. IH. Dal 1967 hai frequentato lo studio di Lucio Fontana raccogliendone l'ultima intervista nel 1968, poco prima che l'artista venisse a mancare. Quali furono i suoi contributi per il mondo dell'arte e specialmente per la città di Milano?

R. TT. Posso dire di aver conosciuto l'ultimo "maestro" in un'epoca che da lì in avanti avrebbe sancito la scomparsa di

ogni tipo di maestria e bocciato il dono di essere autoriale, creatore. Nel '66 Fontana era ancora il *leader* della storia dell'astrattismo italiano e il gran vecchio creatore della fama dell'arte a Milano, e non solo. Non posso dire di averlo frequentato molto, sono stato a colloquio con lui nelle tre o quattro visite fatte in solitario alla galleria Sperone di via Bigli 21, forse sono stato una sola volta nel suo studio oggi mitico in corso Monforte. Di lui mi parlava in più occasioni con affetto di un fratello il più mite Fausto Melotti nel cui studio andavo più volte alla scoperta della loro esistenza durante il periodo fascista. Per me fu normale chiedere l'intervista nell'estate '68 tra le molte contestazioni e la mia curiosità sugli anni Cinquanta in cui i primati di Fontana e di Melotti erano stati finalmente riconosciuti. Avevo appena intravisto sua moglie e nessuno mi aveva prevenuto sulla salute cardiaca dell'artista che non era molto anziano. Andai a trovarlo a Velate, ormai reduce da scontri da piazza che non mi toccavano più di tanto, munito di un piccolo registratore con un'unica cassetta da trenta minuti. Cominciò a parlare narrando ciò che aveva già narrato molte altre volte e lasciai che parlasse lui soltanto o quasi. Avevo del tutto sottovalutato il tempo di questo incontro, tant'è che le sue ultime parole, forse le più pregnanti del suo soliloquio, si stemperarono nella coda del nastro che si sfilò dalla cassetta. Nel giardino di casa Fontana io stavo passando come il cinguettare degli uccelli che facevano da sottofondo all'intervista.

D. IH. Quali sono stati gli incontri che hanno avuto più significato per te? Non so, Pistoletto, Fontana, Argan, Panza di

Biumo, Calvesi?

R. TT. Tutti i costoro messi insieme. Ma ciascuno è stato una guida per un pezzo più o meno lungo e intenso del mio cammino di critico d'arte. Posso aggiungere che ho avuto più intensa familiarità con i critici di Roma a cominciare proprio da Maurizio Calvesi, Argan il quale mi ospitò un paio di volte a pernottare da lui durante le varie sedute della *Intervista sulla fabbrica dell'arte* nel 1978 circa.

D. IH. Com'era Franco Toselli? Come e quando l'hai conosciuto per la prima volta? Che tipo di mostre organizzava la sua galleria? Nel 1969, da Toselli curi Area condizionata, radunando insieme diverse persone - architetti, poeti, musicisti, artisti - nel tentativo di creare un lavoro di gruppo. Vuoi raccontare dettagli di quel progetto? Che cosa significa Area condizionata?

R. TT. Toselli era allora come si presenta oggi, un gallerista tanto aperto ed entusiasta nelle sue scelte quanto poi enigmatico e silenzioso nei suoi affanni commerciali. Ovviamente l'ho incontrato fin dall'inizio dell'attività nel 1967 quando aprì la De Nieubourg come testimonia la rivista "Domus". Toselli ha fatto mostre significative e anticipato spesso il mercato, presto aprendosi a una forma d'arte quasi fanciullesca, immaginifica, un po' disneyana, che ebbe poi scarso mercato da noi. Agnetti mi disse una volta, "Toselli ci ha aiutato all'inizio, e noi abbiamo poi aiutato i suoi debiti con lasciti più o meno consistenti". È ancora benvenuto, salvo

da chi è stato suo creditore senza essere artista.

D. IH. Alla manifestazione "Campo Urbano" a Como, 21 settembre 1969, hai partecipato con l'opera Sostituzione di un cancello (ore 15:00, via Tommaso Grossi 4), insieme a quel gruppo di "Area condizionata": Thereza Bento, Carlo Bonfà, Vincenzo Dazzi, Antonio Dias, Renato Maestri, Armando Marrocco, Livio Marzot, Gianni Emilio Simonetti. Di che trattava il vs. progetto e qual era il significato dal punto di vista estetico e collettivo?

R. TT. Gli artisti e l'intervento a Como rientrano nel sodalizio (libera associazione di intervento, non stabile gruppo segnato da una stessa estetica) che chiamammo "Art Terminal" nel '68, in collaborazione con Franco Toselli. La prima e unica manifestazione collettiva si svolse in cantina (+ garage interno), sotto la Galleria De Nieubourg in via Borgonuovo 9, Milano. Era una "spedizione" (nell'isolamento? nel sistema dell'arte?) denominata "Area Condizionata", e ci vide reclusi volontariamente per 109 ore notte e giorno dal 24 al 29 aprile 1969. Cibi e bevande e notizie regolarmente fornite una volta al giorno dall'esterno. Documenti e un film a passo ridotto furono archiviati da Gianni Emilio Simonetti, l'artista più colto fra noi. A *Campo Urbano* di Como creato dal critico Luciano Caramel intervenimmo con un atto di restauro, indicando il vecchio cancello rovinato di una scuola come opera da cambiare, destinandole il poco di denaro che il Comune aveva riservato ai nostri artisti. Tutto qui, il cancello restaurato fu inaugurato come performance.

6. Data

D. IH. Tu hai fondato "Data", la rivista che è uscita a Milano nel 1971, diventando subito una piattaforma di riferimento per l'arte contemporanea. In che contesto storico e socio-culturale è nata "Data" e quali furono i momenti più belli, e/o momenti più difficili durante la conduzione della rivista per i suoi otto anni di vita?

R. TT. Creai *DATA*, perché sollecitato dalle innovazioni in cui l'arte o le arti della mia generazione coinvolgevano la mia attività critica. Tanto gli artisti concettuali quanto quelli minimalisti e i "poveristi" italiani creavano opere su uno sfondo spesso filosofico e talvolta scientifico che in qualche modo la critica doveva comunicare per sommi capi al grande pubblico. Mi proponevo di fare una rivista più vicina a un archivio di opere e di dibattito, invece di un *magazine* di mediazione critica e curatoriale. Purtroppo ci riuscii a metà a causa delle economie in crisi del '73 e del clima politico diviso tra rigurgito neofascista, terrorismo brigatista e formazione di lotta extraparlamentare. Il primo numero del settembre 1971 dominato dal bellissimo piedone di marmo e di seta di Fabro⁴ non piacque all'editore romano, un mercante di arte antica che abbandonò presto l'idea di aprirsi anche al mercato del contemporaneo. Decisi di continuare da solo con l'aiuto di una bravissima organizzatrice, mia moglie Ciacia, unendomi per qualche numero con l'editore Giampaolo Prearo. Pur tra difficoltà riuscimmo a documentare le opere e le idee fino al

1977 circa, quando la malattia che aveva colpito la mia famiglia si rivelò davvero grave. Per mantenere mia moglie e mio figlio, io dovevo inoltre continuare a scrivere come critico per altre testate, quali "Domus", "Corriere della Sera", "L'Espresso", "Studio International", "Opus". Ma non fu soltanto la malattia di Ciacia a deciderci di chiudere la rivista, nonostante l'impegno di Ciacia e delle sue collaboratrici in campo femminista. Fu il nostro crescente disinteresse per un concettualismo spesso devozionale e un ritorno della pittura figurativa transavanguardista.

D. IH. A proposito la copertina del primo numero di "Data", puoi spiegare la ragione per cui hai scelto proprio quell'immagine del piedone di Fabro? La fotografia in primo piano e con una particolare angolazione dall'alto in giù è di Giancarlo Baghetti, era veramente straordinaria e accentuava la forza e il peso dell'opera stessa. Forse volevi augurare alla tua rivista un primo passo da gigante e simboleggiare un'impronta indelebile nella storia?

R. TT. No, ho scelto l'immagine allora molto recente di Fabro in quanto simbolicamente più vicina all'interesse di un esperto di arte antica qual'era l'editore Algranti. Dimostrai che l'arte detta da altri "povera" poteva essere altrettanto ricca e raffinata quanto quella classica. La copertina piacque, ma non l'arte orale di Jan Wilson né quella di Merz, né Lo Zoo e ancora meno piacque all'editore di destra *l'Italia* rovesciata da Fabro e in altre opere di Fabro. Dopo alcuni mesi l'editore aveva rinunciato a entrare nel mercato di arte moderna e di

conseguenza mi lasciò la proprietà di rivista.

D. IH. Tu pubblichi l'intervista con Jan Wilson per il primo numero di "Data". In che contesto ti sei incontrato con Jan Wilson? L'hai conosciuto tramite Panza di Biumo?

R. TT. L'ho incontrato su invito del critico Michel Claura con Daniel Buren, che lo presentarono a Milano per entrare, immagino, nella collezione Panza. E difatto Wilson scambiò poi molte opere orali col nostro collezionista, esperto di filosofia. Jan Wilson era e resta una sorta di Socrate anglossasone che cerca la verità dei pensieri dell'arte attraverso un libero dialogo che non pretende di definire alcunché "fino a prova contraria".

D. IH. Gilberto Algranti era un appassionato antiquario che diventò l'editore di "Arte Illustrata", un periodico sull'arte antica e moderna e sui multipli, per il quale anche tu avevi già collaborato. Come si avvicinò Algranti al tuo progetto editoriale per una rivista d'avanguardia?

R. TT. "Arte Illustrata" era una rivista elegante e patinata di arte antica e moderna, pubblicata da Seart editrice. E raramente si era occupata del contemporaneo. Io scrissi per loro tre o quattro testi di aggiornamento sulle ultime correnti artistiche oltre che un'articolo su grande Mark Rothko e sulla sua mostra al Metropolitan successiva al proprio suicidio. Furono editori di questa rivista a richiedermi un progetto su un'eventuale rivista da dedicare all'arte contemporanea.

Dopodichè notai che l' "Arte Illustrata" faticava a continuare la propria pubblicazione e non seppi nulla del mio progetto. All'inizio del '71 venni invitato da Gilberto Algranti che non conoscevo a riprendere in mano l'idea di pubblicare "Data" nell'ambito di una nuova casa editrice, rilevando l' "Arte Illustrata", che questo antiquario romano aveva deciso di aprire a Milano, dove in effetti sposterà per alcuni anni la sua attività di mercante antiquario. La situazione economica dell'epoca suggerì ad Algranti di rinunciare ai suoi progetti di ampliamento all'arte contemporanea e di continuare a pubblicare libri e riviste a Milano.

D. IH. Allora, quando Algranti rinunciò a "Data" subito dopo il primo numero, come avvenne il passaggio dei diritti riguardo la rivista?

R. TT Devo dire che è stato corretto a lasciarmi tutti i diritti riservati e le copie rimaste nel magazzino.

D. IH. Per il nome della rivista, prima di tutto mi fa venire in mente la data, il giorno come scorrimento temporale. E poi, in termine inglese "data" indica "datum", dati, quindi materiali e informazioni. "Data" comprendeva tutti questi significati, altrimenti qual'era la sua vera accezione?

R. TT. La sua vera accezione era quella del termine informatico "Data" o Data come plurale di latino "Dati". Va da sè che indica anche la data di un'opera d'arte, quale viene rivendicata da certi artisti che si considerano avventurieri. Altri

assimilavano il titolo al termine "Dada". E mi piaceva anche questo. È un titolo polisemico.

D. IH. "Data" ebbe dei diversi sottotitoli per un certo periodo, ad esempio, per i primi due numeri teneva "Dati Internazionali d'Arte", che cambiò in "Pratica e Teoria dell'arte" a partire dal numero tre fino al cinque/sei (Aprile 1972 – Estate 1972), e successivamente in "Pratica e Teoria delle arti" dal numero sette/otto al numero quindici (Primavera 1975). Infine, dal numero sedici/diciassette (Giugno-Agosto 1975) fino all'ultimo numero trentadue (Estate 1978) usciva senza adottare alcun sottotitolo. Quali furono le motivazioni per queste variazioni dei sottotitoli?

R. TT. Ciò rispecchiava semplicemente il cambiamento quasi stagionale delle forme predominanti e del lavoro degli artisti. "Dati" era all'inizio la vocazione del mio progetto più ambizioso e anche più costoso, perché richiedeva una struttura redazionale più ampia di quella che potei avere lavorando in proprio. La coppia "pratica e teoria" era consona con la dominante concettualista dei primi anni Settanta. L'assenza finale di un sottotitolo stava a significare che la ripetizione prevaleva ormai su ogni altra nuova parola d'ordine.

D. IH. Su quale criterio sono avvenute le scelte del formato, aspetto grafico, tiratura ecc.?

R. TT. Il nostro titolo e progetto di tipo informatico richiedeva

una rivista di taglio informativo che non fosse né il quadrotto americano né il rettangolone di tipo letterario. A parte il primo numero, di cui fu diffuso un numero ristretto di copie, noi passammo dalle 3000 copie dei primi numeri editi dalla nostra Data Stampa - necessarie a stimolare gli abbonamenti - alle 6000 copie verso la fine 1974 quando fummo diffusi e promossi da Jabik, un grosso distributore milanese di multipli.

D. IH. Per quanto riguarda l'impostazione degli inserti pubblicitari in Data, questa era curata da te, dalla redazione, o da chi si occupava dell'incisione e della composizione (es. Grafica Milano o FMS)?

R. TT. All'inizio ho trattato io tutti i rapporti di pubblicità e di collaborazione redazionale, era ovvio. Poi Ciacia Nicastro ha assunto il ruolo di editore incaricato e passò a lei l'intera amministrazione, pubblicità compresa. Non di meno il finanziamento della rivista ci unì sempre, mia moglie e io, tanto nella direzione quanto nella gestione delle risorse.

D. IH. Hai detto che la tiratura di "Data" oscillava tra 3000 a 5000 copie. Immagino che i lettori della tua rivista fossero stati una "nicchia" di appassionati, operatori e intenditori dell'arte contemporanea. Quanto raggiungeva la percentuale degli abbonamenti regolari? Il che permetteva di pagare il costo della rivista e quello della redazione?

R. TT. Non ricordo i dettagli di gestione di questo tipo. Nessun numero di "Data", io penso, ha coperto i suoi costi

con abbonamenti e vendite. Ma nel periodo in cui siamo stati distribuiti da Jabik ricevevamo la copertura delle spese di stampa di ciascun numero. Il bilancio in rosso veniva quasi sempre coperto dallo scambio con gli artisti, doni di opere relative alla copertina di un fascicolo o ai miei scritti su un artista. Ricordo che già un anno prima della chiusura prevedibile avevamo restituito i nuovi abbonamenti, mantenendo in vita quelli a esaurimento. Posso dire che gli abbonamenti in Europa e negli Stati Uniti, più altri grandi centri in altri continenti furono comunque cospicui, circa cinquecento, nel periodo di uscita quasi regolare dal '74 al '78.

D. IH. Per la co-redazione di "Data" dei primi due numeri spiccavano dei nomi quali Renato Barilli, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Michel Claura (Francia), Maurizio Fagiolo, Klaus Honnef (Germania), Filiberto Menna nel primo numero e ci si aggiunsero Daniela Palazzoli e Lea Vergine nel secondo numero. Direi che era una rosa di nomi molto ricca e importante per una rivista neonata, come si può spiegare queste partecipazioni da parte dei maggiori critici di allora?

R. TT. Io miravo a concentrare su "Data" le migliori forze internazionali della produzione di critica d'arte. Convincere il gruppo di critici di Roma che appaiono come una redazione collettiva sul primo numero fu facile. Accettarono di partecipare per fiducia in me che avevo collaborato già alle loro riviste e mantenevo relazioni franche e fiduciose. La rinuncia del primo editore mi pose ovviamente in difficoltà

verso di loro, ma restò l'amicizia tanto che da Roma continuarono ad aggiungere importanti contributi. Celant era sempre più preso dalla evoluzione del proprio movimento poverista e Bonito Oliva era impegnatissimo come curatore di grandi eventi espositivi a Roma e altrove. Con la fine delle avanguardie intorno a metà anni Settanta, tutti noi critici ci dividemmo il clima comune, e in qualche modo Ciaccia e io potemmo fare i numeri quasi monografici su temi e produzioni esposte come "dati" o inventario di quegli anni di fine avanguardie.

D. IH. Dopo l'uscita di quei critici dalla lista di co-redattori a partire dal numero tre, si susseguono diversi nomi per la redazione: Jole De Sanna, Silvana Pintozzi, Daniela Palazzoli, Marina Le Noci, Barbara Radice, ecc. Questi cambiamenti sono dovuti alla questione economica e finanziaria della rivista?

R. TT. Sì, ma anche al desiderio nostro di avere collaboratori milanesi che fossero giovani e quindi capaci di istruirsi al lavoro redazionale.

D. IH. "Data" aveva una periodicità irregolare, alcuni numeri uscivano con il nome della stagione ed gli altri invece con il nome del mese o dei mesi nel caso si trattasse di doppi numeri. In media, "Data" assunse una periodicità più o meno trimestrale, ad eccezione del 1977, l'anno in cui uscirono sei numeri in cinque fascicoli. L'idea iniziale non era quella per una periodicità bimestrale o addirittura mensile?

R. TT. Certo, ma senza una casa editrice economicamente forte non eravamo più in grado di assicurare la mensilità che era prevista dal numero uno di settembre 1971.

D. IH. Data si presentava in un formato leggermente diverso (da 215 x 280 mm a 210 x 297 mm) a partire dai numeri sette/otto (Estate 1973) con il nuovo editore Ciacia Nicastro, tua moglie. Il cambiamento in autogestione ha comportato un'organizzazione differente per gli argomenti della rivista?

R. TT. No, assolutamente. Non mi ricordo bene, avendo cambiato lo stampatore, forse era solo una questione logistica.

D. IH. A proposito dell'editore, prima di Ciacia Nicastro "Data" ha avuto due editori: per il primo numero (Settembre 1971) Gilberto Algranti, di cui hai già accennato prima; e per i successivi cinque numeri usciti nel 1972, Giampaolo Prearo. Vuoi raccontarmi riguardo le loro successioni, e se c'era qualche limitazione per la tua direzione della rivista?

R. TT. La rivista l'ho sempre guidata io in tutte le decisioni, anche quelle di avere la cooperazione di Giampaolo Prearo, un editore nuovo e giovane che mi ospitò nei suoi uffici e sostenne le prime spese di stampa. Mi associi all'attività del giovane editore Prearo con il quale farò due viaggi negli Stati Uniti e progetterò una collana di monografie, tra cui la prima monografia su Mimmo Rotella che ho scritto nel 1973. Mia moglie Ciacia aveva partorito e allevato il nostro figlio Jacopo, nato nel marzo '72. Solo all'inizio del '73 lei fu in grado di

organizzare un ufficio accanto alla nostra abitazione in Foro Buonaparte 52, con la creazione della nostra società Data Stampa.

D. IH. Come hai affrontato e gestito la questione finanziaria per la rivista? Che tipo di finanziamento ha contribuito per la sua gestione?

R. TT. "Data" fu sempre finanziata dal lavoro mio e di mia moglie oltre che dalla collaborazione iniziale di Prearo. Soltanto a metà cammino dal '75 in poi, come ho accennato prima, il centro Jabik ci consentì un finanziamento più sicuro grazie all'acquisizione di buona parte della tiratura per la sua diffusione commerciale. Ricevemmo aiuto dall'acquisizione amichevole di piccole opere donate dagli artisti specie per qualche copertina di "Data" (non tutte), tenendo conto che alcuni artisti erano essi stessi in difficoltà sul mercato. Se vuoi, preciso che il più generoso in contributi di opere di un certo valore fu Alighiero Boetti.

D. IH. Chi erano altri artisti che ti hanno donato opere, oltre Boetti? Hai anche acquistato qualche opera?

R. TT. Come segni di amicizia per alcuni miei testi, e nel caso nella mia rivista per alcune copertine dedicate a singoli artisti, ma non tutte, ho ricevuto in dono alcune opere che allora avevano un modesto valore economico.

D. IH. Sei stato il direttore della rivista, oltre ad essere il

fondatore. Però dal numero sette/otto (Estate 1973, il numero doppio in cui Ciacia Nicastro assumeva il ruolo di editore) fino al numero 11 (Primavera 1974), quindi per cinque numeri in quattro fascicoli, spariva la figura del direttore nel organigramma di "Data", che si riprendeva poi dal numero 12. C'era qualche motivo particolare per cui hai preferito di non essere il direttore ma semplicemente un redattore insieme a Daniela Palazzoli?

R. TT. Uscendo in maniera trimestrale e non avendo più un editore esterno, io scelsi la collaborazione di mio fratello Clino Castelli e della mia collega Daniela Palazzoli che assimilai un po' ai co-redattori restando io sempre il direttore responsabile. Per qualche tempo avemmo anche la collaborazione di Marina Le Noci, erede della celebre galleria Apollinaire che aveva esposto grandi innovatori come Yves Klein. Lasciami dire che il mio carattere mi ha sempre portato a spostare i ruoli e personaggi come una sorta di commedia non scritta.

D. IH. Dopo una breve collaborazione di Daniela Palazzoli per i numeri dodici e tredici, è arrivata Barbara Radice, la quale appariva dal numero quattordici (Inverno 1974) come l'assistente alla redazione, quindi come il caporedattore a partire dal numero diciotto (ottobre 1975) fino al numero ventisette (Luglio-Settembre 1977), l'anno in cui lasciai la rivista. A partire dal numero ventisei fino alla chiusura, tua moglie assumeva anche il ruolo di direttore, oltre ad essere l'editore. Tu figuravi sempre come direttore responsabile di

"Data", ma la rivista sembra gestita più dalle mani delle donne, cioè da tua moglie Ciacia, Marina Le Noci, Barbara Radice e tante altre donne della critica d'arte. Era un fenomeno consueto che la redazione fosse rappresentata più dalla sensibilità femminile, pur non essendo una rivista di moda o di costume? Il che ha influenzato la questione del femminismo che era in voga, e la critica al femminile?

R. TT. Noi ci siamo sempre occupati dell'arte, era normale nella seconda parte degli anni Settanta dare spazio al grande sviluppo sociale dell'arte femminile con il contributo di donne esperte del settore. Decisi io di lasciare a mia moglie la direzione della rivista in quel periodo, affinché potesse lavorare con profitto e con collaboratrici validissime. Il secondo periodo di "Data" resta legato ai contributi che le collaboratrici di Ciacia hanno fornito al dibattito molto ravvicinato con l'arte delle donne. Ci sfuggì il tempo di aver la collaborazione di Carla Lonzi, con cui avevo avuto rapporti di grande stima amichevole, quando lei assunse una posizione etica e politica particolarmente aspra contro il mondo dell'arte e quindi non avrebbe più collaborato con noi.

D. IH. Le correnti d'arte che seguivi di più sono il Minimalismo, l'Arte Povera, l'Arte concettuale, l'Earth Art o la Land Art, la Video art e la Performance. Quindi era inevitabile che "Data" seguisse questo tipo di inclinazioni estetiche. Quali erano i punti che ti hanno interessato di più in quelli movimenti artistici?

R. TT. Rientrato da Parigi nell'estate '66, e scoprendo le fervescenze dei giovani artisti a Torino, studiai la situazione internazionale attraverso le varie riviste d'arte, "Studio International", "Flash Art", "Art International", "Art Forum" e riviste minori. Fui anzitutto sedotto dal saggio del *Land* artista Robert Smithson, sui nuovi monumenti e l'entropia apparso in giugno su "Art Forum". In pochi giorni lo tradussi per l'intero e senza rifinirlo al fine di farne copie a cabone sulla macchina da scrivere da distribuire agli amici di mio fratello Clino, cioè al gruppo intorno a Sperone. L'attenzione alle scienze fisiche di Smithson mi trasmise altrettanto entusiasmo per la conoscenza geologica, fisica e biologica, che mi aveva già attratto verso la cibernetica di Norbert Wiener. Ancora oggi Arte Minimal, Land Art e Arte Teconologica di quei tempi restano per me importanti. Naturalmente ero attratto da Pistoletto, Boetti e Gilardi a Torino, come pure da Fabro e Gianni Colombo a Milano. Scarsa fu l'attrazione degli artisti di Piazza del Popolo a Roma. Sono ancora legato alla memoria di Francesco Lo Savio e dei minimalisti americani, da Frank Stella e Sol LeWitt. Quest'ultimo a parte un vero *Conceptual* artista, fui inizialmente sedotto anche dalla critica analitica di Daniel Buren, e mi avvicinai al fare filosofico di Kosuth. Riconosco tuttavia che l'arte concettuale in genere non si radicò mai nel mio immaginario. Di quelli inizi in poi la mia passione per le scienze in rapporto alle funzioni dell'arte non ha fatto che crescere.

D. IH. Qual'era la specificità di "Data", che faceva distinguere rispetto ad altre riviste milanesi di quegli anni, per esempio,

"Flash Art", "D'Ars Agency" e "Domus"?

R. TT. La mia presenza e quella di alcuni critici italiani e internazionali che non erano altrettanto legati ad altre riviste quanto lo furono alla nostra "Data", sia pure pochi anni.

D. IH. Qual'è stato il contributo che "Data" ha lasciato negli anni Settanta e in quelli successivi, secondo te?

R. TT. Non sta a me dirlo, però osservo che la richiesta di collezionare la raccolta di "Data" non ha fatto che aumentare col tempo. La vendita della intera tiratura è stata modesta, ma l'acquisizione bibliotecaria tramite scambi editoriali è stata continua.

D. IH. "Data" ha seguito in tutta la durata un filone non oggettuale, quindi più immateriale e concettuale. Il che vuol dire che tu, personalmente un uomo di pensiero, sia stato influenzato dalla scienza e dalla filosofia? Quindi hai riversato la tua tendenza e l'interesse sulla rivista?

R. TT. Lo stesso del mio desiderio di fare una rivista che fosse archivio *in progress* indicava che contavo più sul sistema della comunicazione e della documentazione di una data stagione dell'arte internazionale in senso scientifico molto più che ideologico o personalistico. Il "concettuale" di cui ti riferisci va però messo in conto delle opzioni degli artisti di quella stagione. Io iniziai con i minimalisti americani e poveristi italiani, e avrei continuato insieme con loro molto più a lungo

di quanto le mode e i collezionisti dell'epoca consentissero a un periodico. Avrei preferito un organo delle varie interazioni tra arte e natura, come ad esempio Land Art, ma il mercato non ci avrebbe corrisposto con altrettanta attenzione.

D. IH. I fotografi più bravi degli anni Sessanta e Settanta nell'ambito artistico, si può eleggere Ugo Mulas che ha fotografato Fontana e le diverse edizioni delle Biennali di Venezia, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor, Claudio Abate, Enrico Cattaneo, Gian Sinigaglia, Giancarlo Baghetti e altri. E le loro fotografie si limiterebbero ad una documentazione di un particolare momento e di eventi storici, oppure potrebbero avere anche una loro valenza artistica autonoma?

R. TT. Abbiamo lavorato più con i fotografi che con gli artisti e le loro gallerie, perché le immagini c'erano fornite prima, e si è trattato di grandi fotografi, tanto gli eventi creativi quanto documenti Still Life. "Data" ha pubblicato una serie straordinarie di fotografie di Giorgio Colombo come opere d'arte.

D. IH. "Data" riservava spazi sia ai critici che agli artisti, in consonanza con il suo sottotitolo "Pratica e teoria delle arti". Pistoletto, Agnetti e Paolini erano anche abili scrittori. Secondo te, l'artista può fungere da teorico e/o critico, oltre ad essere l'artista?

R. TT. Ma certamente, la vera storia delle evoluzioni dell'arte contemporanea dovrebbe essere fatta anzitutto con le

dichiarazioni degli artisti, non meno che con quelle dei collezionisti e dei galleristi migliori, lasciando per ultime le tesi dei critici e dei curatori.

D. IH. Dal numero venticinque (Febbraio-Marzo 1977) in poi, tuo fratello Clino Castelli, noto Designer che ha lavorato alla Fiat e successivamente con Sottsass e Olivetti, ha collaborato anche come consulente editoriale per la rivista. Quali erano il suo ruolo e i suoi contributi per essa?

R. TT. Alcuni articoli e piccoli dibattiti sull'architettura, design e la museografia testimoniano del contributo di Clino oltre ai suoi testi personali.

D. IH. Parliamo un po' delle altre riviste di quel periodo. Milano spiccava particolarmente in attività editoriali. Oltre "Data", c'erano "Domus", "NAC", "BIT", "Flash Art", "D'Ars Agency", "Arte Illustrata" e tante altre riviste minori. Tu collobravi anche con tutte queste riviste, parallelamente mentre ti occupavi di "Data". Quali erano i punti in comune e/o le differenze tra di esse?

R. TT. Non so rispondere. Il caso "Flash Art" a parte, essendo stata la prima e la più longeva di tutti periodici pubblicati a Milano, le altre testate da te citate testimoniano ancora di contributi di persone o di piccoli gruppi molto utili per la completezza storiografica di quel epoca. A me piace ricordare "NAC" di Francesco Vincitorio per l'intelligenza con la quale rubricava il meglio delle mostre importanti e promuoveva

discussioni tempestive in modo obiettivo e concreto, senza pretendere di esercitare tesi personali che non fossero la vivace onestà dell'informazione.

D. IH. Quando avete deciso di chiudere la rivista dopo il numero trentadue - estate 1978 - non avete mai pensato di venderla?

R. TT. Nel '78 le condizioni della cultura erano molto politicizzate, e quindi si lavorava per bande, sia nella politica sia nelle informazioni. Io ho avuto contatti con editori sia di Milano che di Roma interessati alla storia di "Data". Non se ne fece nulla, perché agli occhi dei nuovi finanziatori era l'epoca della fine delle avanguardie e neppure il successo economico della Transavanguardia prometteva migliore previsione per l'editoria artistica. Quando il mercato cominciò a riprendersi, io ero già impegnato come insegnante della storia dell'arte a Urbino e come padre e marito che stava perdendo la propria moglie.

D. IH. Com'era Milano negli anni Settanta? Sono cosiddetti "anni di piombo", un decennio cruciale per la trasformazione politica e socio-culturale. Siamo nel pieno di quel periodo in cui l'Italia era divisa tra l'estrema sinistra e l'estrema destra, tra movimenti studenteschi, le lotte politiche e le stragi (es. piazza Fontana). E "Data" nasce nel bel mezzo di questo clima politico, diviso tra il Rosso e il Nero. Come venivano vissute quelle atmosfere tumultuose dal punto di vista dell'innovazione estetica per una rivista d'arte di tendenza

come la tua? So che tu sei stato sempre, e lo sei tutt'ora, un uomo contro ogni forma di ideologie, pur avendo assunto la posizione di sinistra ad un certo punto.²

R. TT. Riassumere quell'epoca in termini calamitosi non corrisponde ai miei ricordi. 1971, quando nasce "Data", costituiva già un'uscita dalle contestazione del '68. I lavori degli artisti diventavano più sotterranei e d'altro lato più legati ai movimenti extraparlamentari. Quindi per quasi tutto il decennio fu estremamente stimolante impegnarsi nella propria specificità, ergo nelle attività artistiche, in modo innovativo, anche se non rivoluzionario. Gli anni Sessanta erano stati periodi di grande semina in molte latitudini della creazione internazionale. Gli anni Settanta furono una stagione di tempeste brevi ma ripetute che squassarono le ultime condizioni di fare l'arte e sradicarono sia il modernismo sia le avanguardie dalla storia evolutiva del rapporto arte, vita, società e politica.

7. Viaggi e Biennali d'arte

D. IH. Immagino che il tuo lavoro permetteva di viaggiare spesso sia in Italia che all'estero. Puoi raccontare qualche viaggio di rilievo che era particolarmente significativo per te e per la tua attività di critico d'arte?

2. Tommaso Trini si iscrisse al partito PCI nel 1976 per un breve periodo.

R. TT. A parte alcuni viaggi a New York, il più fruttuoso dal punto di vista della conoscenza del nuovo, ho fatto due o tre viaggi in Sud America, in Australia, in Iraq che sono stati fonte di conoscenza *tout court* di popoli e paesaggi. Nel '75 feci le veci del presidente Carlo Ripa di Meana (che non viaggiava mai in aereo per paura di cadere) della Biennale di Venezia in un viaggio diplomatico a Bagdad, che esaltò la mia passione per l'Oriente. Potei constatare come numerosi pittori e scultori iracheni, istruiti presso le accademie italiane, cercassero e in parte trovassero espressioni di simbiosi tra le avanguardie artistiche occidentali e le tradizioni formali e simboliche di un paese medio-orientale di fede islamica ma con governi laici. L'anno successivo fui invitato dalle Biennale di Sydney come curatore di una ristretta presenza di scultori europei, ciò mi permise di frequentare la scena dell'arte australiana e alcuni centri culturali sia della costa sia dell'interno australiano, avvicinandomi a una cultura aborigina ancora ricca e tuttavia in decadenza e scoprendo come l'antichità dei simboli aborigeni si fosse estesa ai nuovi coloni anglosassoni mentre perdeva tutta la sua forza.

D. IH. Invece, il viaggio in America fu più articolato. Perché?

R. TT. Perché in Australia mi spostavo dentro un continente unito, mentre in Sud America mi sono spostato dal Brasile all'Argentina e al Perù. Nell'autunno del 1977 arrivai a San Paolo, invitato come membro della giuria della Biennale brasiliana. Il mio programma minimo era d'incontrare Lygia Clark a Rio, l'artista ormai volta al metodo terapeutico. Avevo

anche la possibilità di andare a Buenos Aires per un ciclo di conferenze e per conoscervi alcuni importanti artisti argentini. A San Paolo restai per circa due settimane e feci con altri giurati internazionali il lavoro di assegnazione dei premi, che in questo momento non mi ricordo nei dettagli. Fui invitato dalla famiglia di Adamo di origine italiana a trasferirmi per qualche giorno a casa loro per parlare di arte con la signora Adamo che era un noto critico d'arte locale. Oltre a lavorare per la Biennale di San Paolo, visitai alcuni artisti brasiliani e fui introdotto presso collezionisti di antichi tessuti precolombiani. Volli anche visitare la nuova capitale Brasilia per un giorno intero, curioso di trovarmi in quello che gli amici brasiliani chiamano "l'ombellico del mondo". In effetti camminando tra le splendide architetture di Niemeyer, avevo l'impressione di trovarmi su un altipiano che sovrastava per lo meno il resto dell'immenso Brasile. Il mio impatto con l'antica cultura e la intensa vitalità moderna dei brasiliani fu per me molto forte. Girando in città avevo l'impressione di vedere ovunque resti di rituali candomblé e di macumbe. Non che fossi interessato alle magie nere o bianche, avvertivo però una sorta di sudore esotico, esoterico e particolarmente sessuale nella vita quotidiana dei brasiliani anche all'aperto. Concluso il mio compito mi trasferii a Rio ospite della famiglia di Anna Maria Maiolino e potei fissare un primo colloquio con Lygia Clark nel suo studio. In questa attesa accettai l'invito dell'Argentina e trascorsi alcuni giorni al Cayc con Jorge Glusberg, collezionista e promotore dell'avanguardia locale, e girai fra gli studi degli artisti di Buenos Aires. Il clima in Argentina era piuttosto plumbeo a causa della dittatura dei generali. Non

mancai di comprare subito la raccolta dell'opera completa in lingua originale di Jorge Borges. Avendo protratto il mio rientro in Italia, decisi a questo punto di trascorrere tre giorni circa al Cuzco in Perù per salire sul Machu Picchu.

D. IH. E la visita a Lygia Clark a Rio De Janiero?

R. TT. L'ultima cosa che ho fatto durante quel mese sudamericano, ma la più importante, da Lima tornai a Rio in tempo per l'appuntamento con la signora Clark. Lei abitava a Ipanema, vicino a una delle spiagge più famose a Rio in un grande appartamento, ricco di numerose stanze dove svolgeva il suo lavoro di "psichiatra selvaggia", l'attività che svolgeva dopo aver raggiunto lo status di *leader* delle avanguardie artistiche del Brasile con una personale al padiglione Brasile alla Biennale di Venezia nel 1968. Fu un incontro straordinario per me, di cui ho scritto per i miei allievi del corso di Arte e Terapia all'accademia di Brera, e di cui intendo raccontare molto di più. Per circa tre ore Lygia mi spiegò e mostrò le sue tecniche terapeutiche originate dalla sua pittura e dalle sue successive sculture e performance che aveva interrotto a metà anni Settanta, per lavorare in ausilio dei medici psichiatrici. Era una bella donna minuta ma ricca di empatia umana che mi faceva spostare di tanto in tanto per non fissare i nostri reciproci punti di vista. In seguito ricevetti da lei documenti del suo lavoro anche in previsione di un invito alla Biennale di Venezia. In effetti, come curatore di un laboratorio di Arte e Tecnologia la chiamai a Rio per avere la sua adesione. Lei accettò di venire con due riserve, la prima

quella di essere invitata e ospitata in un ambiente psichiatrico fuori dai padiglioni dell'arte, la seconda quella di riuscire a vincere il cancro con cui stava combattendo. Non poté venire e morì nel 1988.

D. IH. A proposito della Biennale di Venezia nel 1968, tu hai partecipato alla manifestazione e sei stato arrestato. Vedo nel tuo studio una foto di Ugo Mulas che ti ha scattato attorno dalle forze dell'ordine. Come e con chi sei partito da Milano a partecipare a quella contestazione? Quella contestazione era partita da quella milanese con l'occupazione della Triennale?

R. TT. Domanda molto complessa, di cui chiarisco i presupposti. La contestazione alla Biennale di Venezia viene dal maggio di Parigi e non da qualche moto contestativo di Milano. Sono partito da Milano come critico destinato a visitare e a scrivere sulla Biennale e non per farla chiudere. È vero, però, che gli artisti comunisti di Venezia, Vedova in testa, non aspettavano che la vernice della Biennale per contestare anche loro. Non ricordo nessuna pressione di polizia ai cancelli dei Giardini, e comunque io non ero là per fare casino. Devo anche dire che ho partecipato a uno o due riunioni di lotta all'interno della Triennale di Milano, spinto più che altro dai fratelli Pomodoro che li capitanavano. Dopodiché me ne tornavo a casa. Invece Pistoletto, che era venuto a Milano per fare anche lui la contestazione, restò nottetempo all'interno delle esposizioni e fu quindi fermato durante la retata notturna della polizia che mise termine a quell'occupazione. Aggiungo che nei stessi giorni della Triennale occupata dagli

studenti un piccolo gruppo di artisti e critici, tra cui Boetti, Gilardi e io come critico, furono invitati da "Uomo Vogue" a farsi fotografare da Ugo Mulas per un ampio servizio sull'arte italiana emergente in quei mesi. E quindi la nottata rivoluzionaria si mescolava facilmente con la giornata di promozione culturale. A mio parere tutto il '68 è stata una vivace prova di ultima rivoluzione possibile in un contesto ormai globalizzato di fine della modernità. Ciò che accade a Venezia fu il risultato di un'imposizione da parte di una manipolazione di estremisti, sempre capitanati da Vedova sugli artisti espositori affinché chiudessero le loro sale. Quindi gran parte delle sale veneziane furono oscurate dai loro autori. E la contestazione si trasferì direttamente in piazza San Marco, dove ovviamente i poliziotti della Celere facevano baluardo ai commerci locali. A scaldare mio animo fu dunque la presenza dei *celerini* che presero a caricarci con i manganelli. Per ribellione cominciai a scaraventare in aria sedie per turisti sia di plastica sia di ferro. Fummo comunque tutti sospinti sotto il porticato accanto al caffè Florian, dove la polizia aveva stabilito un posto di controllo e detenzione eventuale. Io vestivo un giubotto di pello che mi era stato regalato poco tempo prima da Pino Pascali per aver montato con lui una mostra di cannoni alla Sperone di Torino. Avevo inoltre stivaletti robusti di cuoio ed ero ben magro. Quando i poliziotti si buttarono su di noi, io feci balzi calciando pedate ad altezza degli sfollagente e ho colpito un poliziotto in faccia. La loro pressione ci ha costretto a rientrare dentro il locale preparato dalla polizia, e siamo stati fermati tutti lì dentro. Poco dopo irruppe un celerino che non appena mi vide mi

assestò una randellata tra capo e collo per averlo colpito poco prima. Sostenni il colpo, che lasciò segni sulla mia spalla. La mattinata continuò con l'arrivo di altri fermati e anche l'allontanamento di persone anche di età che non avevano fatto resistenza. Insomma restammo in pochi e tra questi c'era Marcello Lumma. Ci facemmo buona compagnia fin dopo le due di notte, sapendo che eravamo gli unici due a essere in arresto per resistenza. Siamo stati denunciati. Pensavamo di passare tutta la notte in guardina, ma in piena notte fummo rilasciati anche io e Marcello. Ricordo che durante quella minima detenzione decisi che volevo sposare la Ciacia.

D. IH. Quindi, le manifestazioni di quel contesto storico hanno portato qualche cambiamento alle istituzioni pubbliche?

R. TT. Sì, ci sono voluti due o tre anni, cioè il tempo normalmente impiegato dall'evoluzione di gran parte della burocrazia governativa, ma è vero i moti di maggio e giugno del '68 hanno portato dei cambiamenti nel potere culturale. La Biennale stessa si occupò meno di presentare oggetti d'arte in favore del mercato dell'arte e produsse successivamente seminari, dibattiti, incontri, spesso inconcludenti, che modificarono il suo rapporto con la società e la politica culturale che avrebbe caratterizzato gli anni Settanta.

D. IH. E poi, alla Biennale di Venezia hai svolto numerosi incarichi a partire dal 1976, come curatore, commissario, consulente e coordinatore. Nel '76 sei curatore della sezione

"Attivo". Fu l'esordio sulla scena internazionale per la Marina Abramovic e Ulay, vuoi raccontare di quella edizione e degli artisti che presentasti?

R. TT. Nel '76 eravamo in piena fioritura di posizioni concettualiste spesso inscenate mediante performance, una via di mezzo tra un'opera tutta oggettuale e una proposizione tutta concettuale. Io proposi un incontro fra artisti di diverso orientamento affinché agissero e discutessero insieme. Perciò invitai per la prima volta a Venezia la coppia già famosa di Maria Abramovic e Ulay che svolsero una serie di performance, direi atletiche, sulla relazione di coppia e le dinamiche di incontro e scontro tra i due individui. Erano presenti nello stesso luogo artisti naturalmente concettuali che si confrontarono in dibattiti non preorganizzati. Il luogo era la Biennale Rosa, in un padiglione alla Giudecca di recente utilizzo, che Ettore Sottsass jr. aveva deciso, seduta stante, di riattare, facendone colorare in rosa le grandi pareti bianche. Sotto un soffitto in parte industriale...

D. IH. Invece per la Biennale del 1982 fungi da commissario della sezione "Aperto". Come si differenzia il ruolo di commissario da quello di curatore?

R. TT. Nel 1982 venni invitato all'ultimo momento, quattro mesi prima dell'inaugurazione, a sostituire il critico Luigi Carluccio. Il commissario è un critico studioso incaricato da un'istituzione ad assumersi il compito di realizzare una mostra o un convegno su tematiche concordate, ed è un compito "ad

hoc", per uno o più svolgimenti. Mentre il curatore è chiunque decida di organizzare professionalmente, in proprio o a spese di un'istituzione, l'attività di proporre temi, artisti e forme espositive per ogni singola manifestazione d'arte. "Commissario" è un incaricato pubblico, "curatore" è ogni autonomo professionista privato che propone e svolge una determinata manifestazione d'arte.

D. IH. Nel 1986, torni a fare il curatore, questa volta sei uno dei quattro curatori del "Laboratorio di tecnologia e informatica", insieme a Roy Ascott, Tom Sherman e Don Foresta. In che consisteva il progetto di laboratorio "UBIQUA"?

R. TT. Richiamo all'invito a Lygia Clark.

8. Critica d'arte

D. IH. "Against Interpretation", un saggio di Susan Sontag scritto nel 1966, scatena una serie di dibattiti tra alcuni critici italiani sulle pagine di NAC. Celant interviene con "Per una critica acritica" nel ottobre '70, Carla Lonzi con "La Critica è potere" nel dicembre '70 e tu invece con "Critica e Identità" nel gennaio '71. Nel tuo testo cito una frase: "leggendo i nostri interventi su NAC e in generale intorno alle funzioni e ai modi della critica, viene fuori, puntualmente che ognuno di noi tende a parlare con voce di delegato, obliando ahimé il suo proprio particolare di sé medesimo"... Da quanto ho capito, ogni singolo critico e la sua critica dovrebbero

assumere una propria identità, ma dal tuo testo sembra trapelare che spesso il critico parlasse in veste di "delegato" dimenticando questa particolarità, cioè la propria identità. Infatti, tu concludi il tuo testo dicendo: "Ho preferito parlare solo di Godot, del critico che non c'è ancora ma già si annuncia". Non so se è giusta la mia interpretazione....

R. TT. Hai capito molto bene. In passato ho citato questo famoso testo di Sontag e quindi l'ho letto e condiviso. Ma la mia posizione era diversa, in quanto non agivo (o ritenevo di agire) come mediatore culturale bensì come narratore in esplorazione delle forme avanzate della creatività contemporanea. Perciò, sottolineai allora il tema dell'identità, io ero la mia scrittura in esplorazione delle opere d'arte visive e non degli artisti di quelli anni, non già un delegato culturale della società e le sue istituzioni. Non essendo un critico non potevo essere né ermeneutico né acritico ma potevo essere un testimone ben documentato anche se talora affabulatore.

D. IH. Secondo te, quali sono le qualità o i requisiti per essere considerato un buon critico d'arte? Hai uno sguardo analitico e intuitivo nello stesso tempo, e la tua scrittura, non sempre limpida e lineare, ma fantastica e intimistica, procura un piacere elettivo per il lettore...

R. TT. La cattiveria, anzitutto. Purtroppo, io non riesco a essere cattivo, posso solo insinuare pensieri minacciosi. Spesso gli artisti su cui ho scritto mi hanno detto di avere scoperto nel mio testo umori e sfumature del loro lavoro di

cui non erano ben coscienti. Tali ammissioni facevano piacere a me e al tempo stesso insinuavano dubbi sulla mia reale valutazione della loro arte. Ovviamente, ciò ha comportato un tasso di oscurità nelle mie espressioni che hanno fatto dire a qualche arguto moralista: "Trini si piega, ma non si spiega".

D. IH. Per me, la prerogativa della critica dev'essere in primis la scrittura. Com'era e com'è il tuo rapporto con la scrittura? Secondo te, quali sono i punti di forza e/o di debolezza del tuo stile?

R. TT. Prima della scrittura, un critico deve possedere capacità di analisi e cultura storica. A me piace scrivere, direi che solo lo scrivere m'interessa, ma aggiungo che è un tormento a cui non sempre segue il piacere. La mia scrittura pensa insieme con me e mi fa dire cose cui non avevo pensato prima. Sono bravo negli *incipit*, sono debole nell'essere esplicito e chiaro, nei momenti migliori riesco a sorprendere me stesso con frasi che colano come oro.

D. IH. Per te, che cos'è l'arte e che cos'è la critica d'arte?

R. TT. Non esagerare, cosa vuoi che io sappia in linea di principio? L'arte è contemplare le cose finché scompaiono, per istanti, dentro di te. Così che l'arte sei tu. La critica d'arte, non so cos'è, la faccio come un maestro che corregge gli errori della bellezza e mette voti alla creazione che non capisco, il critico d'arte critica solo se stesso. L'arte lo lascia solo.

D. IH. Il rapporto con Carla Lonzi com'era? Quando e dove l'hai conosciuta? Quali furono le vostre collaborazioni?

R. TT. Carla era una persona determinata ma gentile, calma nel parlare con fermezza, una vera donna capace di ascolto. Dove l'abbia conosciuta non so, probabilmente attraverso Fabro. Ma ho frequentato anche Pietro Consagra come scultore per me interessante, e Lonzi era rimasta in rapporti apparentemente sereni con Pietro che era stato suo marito. Abbiamo avuto conversazioni sugli artisti che interessavano entrambi, curioso io di sapere di più sul suo libro di gruppo, che aveva avuto subito successo. L'ho persa di vista quando Carla si è allontanata nella militanza teoria e pratica del femminismo. Però *Data* l'ha seguita grazie a Ciacia e alla sua politica editoriale di collaborazione con le migliori esperte femminili che operavano allora in Italia. Resta una figura, Carla Lonzi, su cui desidero ancora lavorare.

D. IH. E nel 1980 pubblichi un libro dal titolo Intervista sulla Fabbrica dell'Arte.³ Si tratta di un'intervista che hai curato e condotto a tu per tu con Argan. Come e dove l'hai incontrato per la prima volta? Che tipo di insegnamento hai avuto da lui come predecessore ossia come "maestro" come tale consideravi?

3. Tommaso Trini (a cura di), *Giulio Carlo Argan, Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Saggi Tascabil Laterza, Roma/Bari, 1980.

R. TT. Argan aveva un pensiero limpido, un eloquio straordinariamente ordinato ma coinvolgente e una abilissima scrittura dialettica. L'ho frequentato a metà anni Settanta, anzitutto per proporgli la intervista per la Laterza, poi per oltre un anno registrando il colloquio sia nel suo studio sia nel suo ufficio di Sindaco di Roma; e poi durante il periodo di promozione del libretto Laterza. Con lui ho cenato più volte insieme con Palma Bucarelli alla Biennale di Venezia, e a tavola era uno squisito narratore anche di vicende personali divertenti, mostrando un forte *humor*. Non sto a ripetere le nozioni e i concetti appresi in quegli anni, avendone già scritto in numerosi testi, come nell'introduzione alle Biennali di Ugo Mulas. Ciò che più colpì la mia immaginazione fu questo dettaglio di suo modo di lavorare da grande storico qual'era, anche negli anni di maggior successo. Argan scriveva di giorno ma talora anche di notte in un piccolo spazio della sua ampia casa divisa con familiari, in qualche modo lontani. E una volta mi disse che a lui piaceva pensare di scrivere sotto una tenda dentro una stanza segreta, come stava venendo per alcuni sequestrati dalle brigate rosse. Sì che lo pensavo spesso come un filosofo dell'arte in una cella di clausura, imposta dalla violenza di cui tempi.

D. IH. Leggendo le tue interviste ad Argan, sembra uno storico d'arte più propenso per l'architettura, per il contesto urbano, ecc., per lui cos'era l'arte e in specifico l'arte contemporanea? Non era forse troppo accademico per essere interessato alle nuove tendenze sperimentali e processuali degli anni Sessanta e Settanta?

R. TT. Sì, hai ragione. L'attualità che interessò a Argan fu quella dei gruppi di arte programmata o tecnologica, cioè vicine alla socialità delle tecnoscienze, benché non fosse un rivoluzionario. Argan era un socialista molto dialettico decisamente, interessato alla storia di quelli che oggi chiamiamo "beni comuni", come la città e il tessuto urbanistico, l'architettura e i mezzi di comunicazione. Non a caso la sua ultima grande fatica di storico e letterato fu dedicata a Michelangelo architetto. Si definiva un razionalista e come tale non era interessato agli incanti e alle lusinghe dei linguaggi simbolisti o surreali. La sua *forma mentis* di storico era più propensa a considerare l'economia e la matematica come linguaggi pertinenti ai fenomeni sociali implicati tanto dalla creazione artistica quanto dalla diffusione e conservazione delle creazioni umane. Non a caso scelse la metafora dell'arte come una fabbrica operaia.

D. IH. Viviamo in una era digitale. Come giudichi il sistema dell'arte attuale? Cos'è cambiato rispetto agli anni Sessanta e Settanta che hai vissuto in pieno?

R TT. Poiché è una forma di plastica manuale, l'arte è sempre stata e resta digitale. Il vero trapasso di epoca lo viviamo nella dematerializzazione o meglio nell'immateriale.

D. IH. Negli anni Sessanta e Settanta proliferano le correnti d'arte concettuale sul rapporto tra arte e vita, come l'happening, l'arte povera, il fluxus, la body art e la

performance, ecc. L'arte contemporanea è legata al proprio tempo, come d'altronde l'architettura, il design, la musica e la letteratura. Finita la neoavanguardia e finita anche la Transavanguardia (che era forse l'ultima corrente artistica di stampo italiano), a partire dagli anni Novanta in una società cosiddetta "postmoderna", l'era delle grandi narrazioni sembra terminata. Oggi il singolo artista crea il proprio mondo intorno al suo credo e al suo gusto. Secondo te, qual è l'indirizzo attuale dell'arte visiva? Quali sono i tuoi pensieri da critico d'arte al riguardo?

R. TT. L'immediato presente della creazione artistica è condizionato dall'idea della fine e non di un nuovo inizio. Ci confrontiamo con i crescenti disastri che la presenza antropica sta infliggendo non solo alla natura ma anche alle radici etniche e sociali delle popolazioni che oggi sono prevalentemente in fuga da qualcosa, da troppe cose, invece che dirigersi verso un futuro sempre più bloccato. In crisi è anzitutto l'esperienza umana del tempo, viviamo in un presente esteso elastico e quindi sempre più vicino alla rottura. A ben guardare la storia di due secoli di forme avanzate dell'arte, scopriremmo che le avanguardie, le mode e le stagioni stilistiche sono fondate sul "qui e ora", fuori da ogni prospettiva. Se l'esperienza del tempo è in profonda trasformazione, lo è ovviamente anche l'esperienza dello spazio. Noi terrestri non abbiamo più spazio dove andare sulle nostre terre. Possiamo solo andare in su, cioè nello spazio, ma in pochissimi per ora; oppure possiamo in giù, né i naufragi né gli aerei che cadono, né i terremoti che

abbattono il breve strato terrestre che ci protegge. Quindi l'arte o guarda giù, nella morte o nel senso della fine, oppure in su verso lo spazio e in probabili incontri, la mania degli alieni. Ormai la migrazione si è generalizzata, gli africani scappano per non restare indietro agli americani che possono fuggire sulla luna, mentre i cinesi scappano per cercare materie dell'energia nelle terre abbandonate. Per questa ragione gli artisti nuovi si dirigono in maggioranza all'arte delle interazioni fra individui o popoli, alle relazioni istantanee con eventi biografici e soprattutto verso l'ecologia e la difesa della biodiversità indifesa della natura in grave rischio. L'uscita verso l'alto io chiamo l'*Exorbit*, cioè uscire dall'orbita storica dei pochi millenni in cui i simboli e i rituali hanno testimoniato della storia, della bellezza e dell'umanità; mentre l'uscita verso il basso, cioè la caduta io la chiamerei con un antico nome di *labirinto*, labirintiche essendo le strutture di cui vive la terra, dalla sottile atmosfera alla sottile crosta terrestre alla profondità oceanica, anch'essa minima, in cui ci sarà dato di espanderci ancora.

D. HI. Quindi, ha senso tutt'ora fare dell'arte?

R. TT. Certamente e sempre di più. Non è quello che hanno detto Duchamp e Beuys e tanti altri artisti a proposito, che tutti possiamo essere artisti? Non sono state forse la storia dell'autorialità e il mito del creatore ad essere decaduti nell'ultimo secolo? Dunque, l'espansione massima del fare l'arte per affinare i nostri sensi, per modellare le emozioni di fondo dei linguaggi di varie arti in una estensione

antropologica che potrebbe consentire all'arte di prendere il posto delle varie religioni sempre più in conflitto, sia tra loro sia al loro stesso interno. Credo fermamente all'evoluzione dell'arte in sostituzione delle religioni organizzate, per colmare le lacune metafisiche della gente e gli specifici bisogni degli individui di fronte alle paure, le perdite, la morte. Senza voler parafrasare l'amico Pistoletto "il terzo infinito" potrei aggiungere che l'arte è il vero ventre che sta tra l'oscurità della morte e la luna, ciò che chiamiamo la vita.

D. IH. Tu dichiaravi spesso che eri prestatato all'arte per caso, che volevi diventare o un critico del cinema o un inviato reporter all'estero. Invece, dopo una lunga carriera da critico d'arte e da docente alle accademie di belle arti, quali sono i giudizi che dai sulla tua vita? C'è qualche rimpianto per le vie che magari avresti voluto percorrere?

R. TT. Nessun rimpianto. Come sai esistono molte vie diverse per raggiungere una meta, che per me è sempre stata e rimane la qualità della mia scrittura ed eventualmente la forza di raccontare. Considero la mia critica come una parte della mia produzione letteraria a servizio delle probabilità insite di senso e di significato in ogni opera che sia arte autentica. Ciò non toglie che non abbia fatto evolvere alcuni viluppi narrativi o *plot* su cui sto ancora lavorando. Quindi per quanto breve o lunga possa essere il tempo a mia disposizione ho davanti a me una seconda vita che può dirsi ammiratrice dell'arte e per certi versi dall'arte ammirata.

D. IH. Hai recentemente pubblicato un libro con una selezione di cinquanta saggi che avevi pubblicato nel arco di tempo di cinquanta anni, infatti il titolo del libro è Mezzo secolo di arte intera. Come sei arrivato a raccogliarli in una antologia dopo tanti anni?

R. TT. A dire il vero, non ho mai sentito il bisogno personale di ristampare i miei testi. È stato Luca Cerizza, giovane critico e curatore intraprendente, a propormi la raccolta e lo studio del mio passato. E ancora ci è voluta la spinta di mio fratello Clino Castelli a farmi decidere positivamente per un lavoro che in qualche modo riapriva le oscurità psicologiche del mio percorso. Cerizza ha impostato la sua ricerca, che ho cercato di regolare anch'io, su eventi che Luca non poteva sapere. Abbiamo comunque fatto crescere l'intesa e la comune energia per fare un libro, il cui merito editoriale va senza dubbio a Joan & Levi e al lavoro di Cerizza. Ora il grosso del libro mi soddisfa e mi ha permesso di individuare meglio quelle crepe che sempre mi hanno tanto preoccupato quanto attirato, più dei miei stessi meriti.

9. Importanza della didattica: Accademia di Brera

D. IH. Dopo l'attività editoriale con "Data" e le collaborazioni con i giornali e periodici, hai avuto una lunghissima carriera come professore della Storia dell'arte prima brevemente a Urbino e successivamente a Brera per più di tre decenni, a partire dal 1979. Quanto è stata importante la didattica per te?

R. TT. Io direi tanto quanto la mia scrittura critica e anche di più. Persino da militare sono stato ufficiale di prima nomina in un B.A.R. di istruzione, ossia battaglione di addestramento di reclute, dunque una scuola militare per civili appena arruolati. Là ho insegnato per nove mesi i primi rudimenti delle condizioni militari. Aggiungo che come primogenito ho fatto anche da fratello istruttore a uno dei miei fratelli e a una sorella alquanto più giovani di me. La comunicazione orale e la volontà di decidere itinerari molto personali nello studio della letteratura e delle arti sono stati un altro modo per continuare le mie ricerche nomadi sia nella mia identità sia nelle mie conoscenze. Ricordo di aver iniziato con una prima lezione all'Accademia di Urbino nel dicembre '79, poco prima di Natale, aprendo un mensile con una lunga intervista a Jerzy Grotowski sul "Teatro delle fonti". Aprivo così uno scenario ancora inedito per i miei studenti di scenografia a Urbino, mostrando allo stesso tempo la fonte documentaria su cui ognuno poteva studiare subito a prima vista. Quindi ho fatto ufficialmente l'insegnante fin dall'inverno '79-'80, e sono andato in pensione alla fine dell'anno accademico 2006-2007. Da aggiungere l'incarico annuale di storia dell'arte dal 2007-2014 per il corso biennale Arte Terapeutica all'Accademia di Brera, dove ero arrivato nel '83 insieme a Fabro e De Filippi.

D. IH. Nei tuoi corsi a Brera, che ho frequentato con entusiasmo allora, indirizzavi spesso gli studenti verso l'arte e scienza, dedicando tante ore alle teorie relativistiche di

Einstein, alla teoria delle stringhe e ai frattali, alla robotica e quant'altro. Il tuo interesse per la scienza dura tutt'ora. La scienza dove ti porta?

R. TT. Fammi ricordare da dove sono partito. Quando leggevo Albert Camus a diciassette anni a Torino, scoprii che alcuni filosofi marxisti come Gyorgy Lukàcs ritenevano che il realismo fosse la linea dialogica maestra per scrivere romanzi di vera portata sociale o politica, e che il maestro ottocentesco del realismo era Balzac. Ne dedussi che un buon scrittore dovesse essere esperto delle sottostanti trame economiche della storia sociale, e dunque pensai di studiare anch'io le scienze economiche, in quanto futuro romanziere. Avevo fede nelle scienze, dunque, fin dall'adolescenza. Invece di continuare gli studi all'università preferii immergermi nella vita sociale prima della letteratura quindi delle arti visive, per diventarne un protagonista. Curioso come sono, ho maturato con l'età la passione per lo spettacolo cosmico, quasi fosse una pittura di riferimento per le arti umane e tutt'ora, prossimo a ottant'anni, proseguo gli approntamenti nelle scienze fisiche. Ai miei allievi per tanti ho dunque proposto un minimo di conoscenza teorica circa le dimensioni materiali, i rapporti tra la materia e l'energia, le analogie delle tecniche artistiche con i concetti sia della relatività di Einstein sia del mondo subatomico quantistico, affinché il loro futuro operare con materiali, luci, energie, dimensioni, concetti di spazio-tempo fossero meno rozzi di quanto erano stati presso i grandi maestri delle avanguardie del Novecento. Insegnai dunque storia dell'arte come propedeutica alla conoscenza

del sapere "tout court", fatto di teoria o di pratica, o "pratica teorica" come il concettualismo artistico a sfondo filosofico ci insegnava a ragionare negli anni Settanta in poi. Quindi, l'anno in cui insegnavo Dada e Surrealismo facevo anche leggere parti di un famoso saggio antropologico sulla *transe*, ossia sullo "sregolamento dei sensi" alla Rimbaud. Voglio dire che una delle poche cose che penso di aver compreso e di aver sempre perseguito a favore delle esperienze creative è stata la necessità di affinare e potenziare il sensorio umano e, al limite, di espanderlo tanto verso i sensi ancora vividi nel mondo degli animali quanto verso il sensorio aumentato nell'ambito della robotica post-umana.

D. HI. Siamo arrivati alla fine della lunga intervista. Abbiamo parlato finora sempre della storia in quanto passato. Ora parliamo del futuro. Quali sono i tuoi progetti a venire?

R. TT. Ho già cominciato a mettermi finalmente a studiare la storia dell'arte, poiché presto avrò ottant'anni, per le seguenti ragioni: capire le pitture rupestri e le caverne preistoriche, comprendere le interazioni primordiali tra i rituali religiosi e le performance figurative, indagare sul prosieguo dei rapporti tra le varie arti e le religioni organizzate. Ma non frequenterò solo grotte e resti di luoghi sacri risalenti a decine di migliaia di anni fa. Seguirò anche l'attuale crescente dibattito su arte e fede, filosofia e teologia. Vorrei ora fare l'esploratore degli inizi, persino prima degli inizi, di tutto ciò che oggi diciamo sacro e creativo.

Conclusione

Durante questo lungo periodo di ricerca su Tommaso Trini, si è cercato di affrontare ed esaminare, nel modo più esauriente possibile, tutti i vari contributi rispetto all'ambito editoriale e alla sua critica d'arte degli anni Sessanta e Settanta, nella speranza che questa dissertazione possa essere considerata come un riferimento documentario sulla sua figura nella storia dell'arte.

Ad oggi, Tommaso Trini ha molti progetti in cantiere ed è proiettato verso il futuro; nonostante si avvicini alla soglia degli ottant'anni, intende portare a termine i suoi piani sul connubio scrittura-scienza, già avviati attraverso viaggi, libri e riviste specializzate.

Come si evince da questo lavoro di ricerca, Trini è stato in passato ed è ancora una personalità dotata di grande curiosità e di apertura mentale: la sua qualità principale è indubbiamente l'amore verso nuovi territori inesplorati.

In linea con l'indole di Trini, anche questa tesi di dottorato vuole lasciare una conclusione aperta per un'eventuale indagine successiva sulle prossime operazioni del critico. Infatti, l'intento di questo lavoro è quello di porsi esclusivamente come supporto all'apertura di un dibattito, senza la pretesa di essere esaustivo o risolutivo, ma lasciando piuttosto aperte questioni e ponendo quesiti ancora tutti da indagare.

Nel frattempo, in questi ultimi mesi del 2016, si stanno avviando alcune nuove iniziative dedicate alla figura dell'autore e ai suoi contributi critici, tra le quali si segnala

una tra le più rilevanti: "Capti" (Contemporary Art Archives Periodicals Text Illustrations), è un progetto nato nel 2012 dalla collaborazione tra la Scuola Normale Superiore di Pisa, l'Università di Genova, l'Università di Udine e l'Università di Siena, con l'intento di diffondere la cultura visiva contemporanea attraverso l'archiviazione telematica di alcune importanti riviste; considerata l'importanza storica della rivista "Data" e della sua riflessione storico critica sui grandi temi artistici della seconda metà del Novecento, Capti ha avviato il progetto di digitalizzazione dei primi cinque numeri, usciti tra il 1971 e il 1972, consultabili gratuitamente sulla piattaforma web www.capti.it. Si auspica che prossimamente venga portato a termine il programma di catalogazione di tutti gli altri ventisette numeri della rivista, che contengono un'enorme quantità di informazione, talvolta inedite e poco conosciute, sulla storia dell'arte contemporanea italiana.

APPARATI

Biografia di Tommaso Trini

Tommaso Trini nasce a Sanremo il 17 giugno 1937. La famiglia Trini Castelli cambia più volte residenza in base agli spostamenti del padre, che è un sottufficiale dell'esercito. Nella seconda metà degli anni Cinquanta è in contatto con l'arte della neo-avanguardia a Torino, e frequenta artisti quali Pietro Gallina, Armando Testa, Michelangelo Pistoletto, etc. Nel 1962 soggiorna a Londra, e dalla fine del 1962 alla metà del 1966 vive e studia a Parigi, frequentando l'ambiente dell'arte, tra cui la galleria Sonnabend, una delle gallerie più importanti di quegli anni, che funge da ponte "artistico" tra l'Europa e gli USA. Nel 1964, esordisce come critico d'arte pubblicando un testo su Michelangelo Pistoletto per la mostra tenutasi presso la Sonnabend. È vicino agli artisti che operano nel nascente gruppo dell'Arte Povera. Da Parigi collabora con la terza pagina del "Gazzettino" di Venezia.

Nel 1966 si trasferisce definitivamente a Milano, dove promuove gli artisti "poveristi" dalle pagine di "Domus", con cui collabora regolarmente per sei anni. Collabora inoltre con la galleria milanese di Gian Enzo Sperone a cavallo di 1966 e 1967. Dal 1967 frequenta lo studio di Lucio Fontana, di cui raccoglie l'ultima intervista (1968), e di Fausto Melotti. Collabora con Maurizio Calvesi alle pagine d'arte del "Corriere della Sera" e con Giulio Carlo Argan al settimanale "L'Espresso" fino al 1977. È co-redattore, per diversi anni, della rubrica radiofonica settimanale Rai "L'arte in questione".

Nel 1971, fonda a Milano la rivista internazionale "Data", che dirige con l'aiuto della moglie Cicia Nicastro fino all'estate 1978. Impegnato nell'indagine della pratica e della teoria delle nuove forme d'arte, il trimestrale "Data" promuove, in otto anni di vita, un forum di dibattito per i nuovi artisti e critici che stanno emergendo con esperienze artistiche innovative: Arte Povera, Minimal Art, Conceptual Art, Land Art, Performance, femminismo, etc. Alcuni testi e materiali di "Data" sono consultabili sul sito www.dataarte.it. L'intera raccolta di "Data" è in corso di digitalizzazione per un progetto di ricerca in comune da quattro unità universitarie, quali la Scuola Normale Superiore di Pisa, Università degli studi di Siena, Università degli studi di Genova e Università degli studi di Udine.

Trini sviluppa un interesse particolare per l'arte tecnologica e la videoarte. Nel 1975 realizza la rassegna *Artevideo e Multivision* alla Rotonda della Besana di Milano. Segnala e promuove gli sviluppi nell'arte dei new media nel corso di numerosi incarichi. È commissario internazionale per la selezione degli inviti alla "Biennale des Jeunes" di Parigi nel 1975 e cura le performances alla Biennale de Paris nel 1977. È curatore di una mostra di scultori europei alla Biennale di Sydney nel 1976. Alla Biennale di San Paolo è membro di giuria per l'edizione del 1977.

Dal 1982 al 1987 è membro del Direttivo della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, dove realizza la rassegna d'arte elettronica "Magnetica" (1983), organizza una videoteca e

produce due documentari video sull'opera di Emilio Vedova e di Michelangelo Pistoletto. Inoltre, svolge numerosi incarichi alla Biennale di Venezia. È curatore della sezione "Attivo" (1976), che Ettore Sottsass jr. trasformerà in una "biennale rosa" dedicata alla performance e all'arte concettuale con l'esordio internazionale di Marina Abramovic e Ulay. È commissario di "Aperto" (1982), la mostra riservata ai giovani nella quale presenta artisti nuovi come Anish Kapoor. Partecipa all'ideazione e cura lo svolgimento di un laboratorio tecnologico di Computer Art e Net Art nell'edizione della Biennale di Venezia 1986. È consulente e coordinatore della direzione alla Biennale 1993.

L'attività didattica di Tommaso Trini è stata tanto importante quanto quella nell'ambito della critica d'arte. È stato docente ordinario di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove ha fatto nascere la cattedra di "scienza dell'arte". Nei suoi corsi pluridecennali (1979-2014) ha trattato in particolare i rapporti storici fra le avanguardie moderne e gli sviluppi delle tecnoscienze.

Archivio di Tommaso Trini (A.T.T.)

L'Archivio Tommaso Trini (A.T.T.) è un archivio privato, curato e gestito da Tommaso Trini in persona con l'aiuto di un'assistente Daniela Domina. A.T.T. dispone di una ricca biblioteca specializzata in arte moderna e contemporanea, letteratura e scienze, un'ampia raccolta di enciclopedie, cataloghi, libri e riviste d'arte e di tecno-scienze, tra cui la raccolta quasi completa della rivista "Le Scienze", oltre a una serie di dvd video e vari materiali di ricerca tra cui ritagli, appunti e fotocopie. A.T.T. conserva, inoltre, manoscritti e dattiloscritti (taccuini di viaggio, diari, note biografiche, memorie, plot, intrecci, etc.), riviste - compresi tutti i numeri di "Data" (1971-1978) - diapositive, cd, vhs, nastri registrati (con dibattiti sull'arte contemporanea) e numerose audio interviste ad artisti. Dispone inoltre di un'ampia rassegna di articoli scritti da Trini su giornali, periodici e cataloghi - ordinati cronologicamente - nonché di saggi e recensioni, monografie di artisti, raccolte di fotografie (stampe e negativi), carteggi, corrispondenza, agende e appunti.

Quasi tutte le pubblicazioni (articoli, saggi, recensioni, traduzioni e atti di convegno) sono state digitalizzate e costituiscono un ampio database per l'elaborazione del sito web personale www.tommasotrini.it. in fase di costruzione.

Archivio Pubblicazioni

L'archivio raccoglie tutti gli scritti di Tommaso Trini a partire dalla fine degli anni '50 e costruisce un'ampia rassegna di

articoli, saggi e recensioni pubblicati su libri, cataloghi, riviste e quotidiani tra cui "Corriere della Sera", "Domus" e "Data". La rassegna stampa, in formato cartaceo e quasi completamente digitalizzata, è costituita da una raccolta di pagine, ritagli e copie complete delle pubblicazioni.

Archivio Educational

Tutti materiali didattici degli anni di insegnamento di Trini presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano; comprende i programmi, le dispense e le presentazioni in formato digitale e cartaceo.

Archivio fotografico

Si tratta di una raccolta di stampe fotografiche, alcune delle quali provenienti dalla rivista "Data". Comprende le diapositive delle lezioni di Storia dell'Arte.

Archivio Video

Dispone di nastri video, su diversi supporti, delle interviste e dei documentari sugli artisti, in parte digitalizzati.

Archivio Audio

Si tratta di un'ampio archivio di interviste audio e colloqui con gli artisti: Abramovic (2003), Acconci (1974), Agnetti (1971), Anderson (1983), Anselmo (1971, 1981), Baruchello (1974), Barry (1972), Brown (1973), Buren (1968), Castelli (2000), Christo (1982), Dadamaino (1997), Fontana (1968), Gilardi(1999), Haring (1983), Kosuth (1975), Kounellis (1981), Marden (1972), Mauri (1974), Melotti (1979), Merz (1998),

Mondino (data ignota), Nagasawa (1973), Opalka (1995, 2013), Palestrine (1975), Paolini (1973), Pistoletto (1976, 1996, 1997), Rotella (2003), Spagnulo (1997), Spalletti (1981), Sperone (1976), Vautier (1971), Weiner (1972), Wilson (1970), Zaj (1977), Zorio (1972). I supporti variano tra MC, minicassette, CD e DVD, riversati dal supporto analogico a quello digitale.

Archivio Scienza

Biblioteca specializzata in libri di scienza, fisica e astronomia, comprende la raccolta, quasi completa, della rivista "Le Scienze" e centinaia di video documentari.

Documenti dagli archivi: A.T.T. e ASAC



VILLA SCHEIBLER / PANZA

SCHEDA N.

Relazione su progetto di Italo Gregori approvata all'unanimità (2 astenuti) il 25.2.77 - Già approvata prima destinazione nel febbraio 73 - Evidente carenze della Zona 80 (Vialba, Certosa, Quarto Oggiaro) di impianti sociali e servizi culturali -

- Restauro e ristrutturazione a fini museali e didattici
- Appena il Comune pensava d'installarvi e decentrarvi uffici amministrativi e assistenziali
- Popoloso quartiere periferico monofunzionale, Q.O. Ora, prevale la destinazione a centro polivalente di attività culturali in stretta connessione con le istituzioni museali cittadine e regionali nel quadro pluriennale di investimenti socio-culturali che la giunta si è data / recupero di spazi e edifici
- Donazione valida e avviata entro il 1980
- "Un servizio museale polivalente organicamente collegato alla Pinacoteca di Brera" - Sezione dedicata a opere depositate nelle cantine di Brera e Castello?
- Critica all'omnipotenza di Brera che esporta problemi
- "Nucleo centrale costituito dalla sezione arte ambientale con opere donate dalla collezione Panza"
- Sistemazione del teatro di quartiere, ora precario
- "Sezione laboratorio per corso interdisciplinare"

MOD. 301 A - Vagnino - Torino

^{perché}
Villa circondata da vivario del Comune / Possibile crea-
zione di una scuola della facoltà di agraria / Spa-
zio per teatro quartiere / Edificio dei primi decenni
del Settecento, da salvaguardare insieme con
il potenziamento dei valori ambientali di cui
il quartiere è carente (cresciuto ultimi 30 anni).

1° piano / museo arte ambientale / 80 sale
sale per quadri antichi prestatati dalle riserve di Brera?
Piano terra / biblioteca specializzata arte, aula per
didattica, scuola di recitazione, locali per
mostre, laboratori per mostre

Le opere prestate diventano proprietà Com. dopo 15 anni
3 sorveglianti per tutore sufficienti

2 proposte per frazionamenti dei lavori e costi
- prima fase (mq. 1400 / 480 milioni) mq. 2900
seconda fase (mq. 800 / 250 mil.)
terza fase (mq. 700 / 190 mil.) 920 mil.
opp. prima fase (mq. 1000 / 380 mil.) mq. 2900
seconda fase (mq. 1000 / 350 mil.)
terza fase (mq. 700 / 190 mil.) 920 mil.

Milano, lunedì 3. 2 86

Caro Maurizio,

insieme con la stesura italiana del progetto,
ti mando copia della pubblicazione di un
gruppo di giovani artisti di Milano che, a
mio avviso, sono suscettibili di interessare
il vostro laboratorio (vedremo attraverso quale
sistema tecnico). Tom Shezuan ha avuto tale
pubblicazione ed è molto interessato. Ne par-
lerò con Ascott e Foresti. Alcuni di questi
ragazzi sono giovanissimi (escono da Breca) e
lavorano con l'aiuto del prof. Vincenzo Accame
(poeta visivo, prof. a Breca) - l'opuscolo è fresco
di stampa. Non dispongono di apparati tecnolo-
gici avanzati (uno solo è laureando alla Stata-
le di Milano), ma potrebbero usare sia il mio
(prossimo) sistema I.P. Sharp posta elettronica,
oppure il Videstol della Sip o altra tecnologia.
Grazie per l'attenzione, a presto, tuo

Tommaso

Bibliografia di Tommaso Trini

Regesto delle fonti: scritti critici pubblicati in giornali, riviste, cataloghi, volumi e interviste, suddivisi in

- 1. Articoli, scritti critici e recensioni su giornali e riviste;
- 2. Attività critiche e curatoriali con testi in volumi, cataloghi, pieghevoli, locandine e altri;
- 3. Interventi vari (lettere, interviste, atti di convegni, tavole rotonde, dibattiti, ecc.).

1. Articoli, scritti critici e recensioni su giornali e riviste

I 4 Soli, Quadrum, Domus, Bit, Nac, Cartabianca, Senzamargine, D'Ars, Qui Arte Contemporanea, Arte Illustrata, Flash Art, Marcatrè, Metro, Data, Studio International, Opus International, Art Press, Humus, Casa Vogue, Panorama, Kaleidoscopio, Tema Celeste, PM Panorama Mese, Panorama, L'Espresso, Corriere della Sera e altre in ordine cronologico crescente.

1954

Pietro Gallina - Anni diciassette professione pittore, in "Iniziativa giovanile", numero unico, Torino, dicembre 1954.

1959

Cinema - Michelangelo Antonioni, in "i 4soli" a. IV, n. 2, Alba, marzo-aprile 1959, p. 22.

1966

Pistoletto, in "Egoiste" n. 1, Antwerpen, 1 agosto 1966.

Pistoletto, in "Quadrum", n. 20, 1966, pp.152-153.

Chi ha paura dell'op, in "Domus", n. 442, Milano, settembre 1966, p. 47.

Le nuove icone, 16 settembre 1966, lettera (pubblicata successivamente nel catalogo *Pietro Gallina. Vivere attraverso l'Arte, la vita*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 2006).

Arte popolare come arte moderna?, in "Domus", n. 444, novembre 1966. p. 1.

Dada a Milano, in "Domus", n. 444, novembre 1966.

Arte popolare come arte moderna? Discussioni a Verucchio, in "Domus", n. 444, novembre 1966, p. 1.

Mec-art a Milano, in "Domus", n. 445, dicembre 1966, pp. 54-55.

1967

Mostre a Milano, Flavin, Schifano, Tinguely, Spazialismo, in "Domus", n. 446, gennaio 1967, p. 33.

Boetti o la ricostruzione non ricostruita, in "Domus", n. 446, gennaio 1967.

Gallina, in "Anticronaca", Parete, 1967.

Lorenzo Piemonti, in "D'Ars Agency", n. 36-37, 1967.

Mostre a Milano, Roma, Torino, in "Domus", n. 446, gennaio 1967, p. 33.

Mostre a Milano, Roma, Torino, in "Domus", n. 447, febbraio 1967, p. 51.

Mostre a Milano, Roma, Torino, in "Domus", n. 448, marzo 1967, p. 47.

Alighiero Boetti, in "Bit", a. I, n. 1. Milano, marzo 1967, pp. 26-27.

Luciano Fabro, in "Bit", a. I, n. 1. marzo 1967, pp. 27-28.

Living Theatre - Piper Club, Torino, in "Bit", a. I, n. 1. marzo 1967, p. 30.

Jean Jenet, in "Bit", a. I, n. 1. marzo 1967, p. 29.

Michelangelo Pistoletto, in "Bit", a. I, n. 1. marzo 1967, p. 29.

Vivere il cronotopo, testo inedito, aprile 1967 (pubblicato in *Nanda Vigo - Light is Life*, Johan & Levi, Monza, 2006).

Mostre a Milano, Roma, Torino, in "Domus", n. 449, aprile 1967, p. 36.

No Man's Mirror. Opere recenti di Michelangelo Pistoletto, in "Domus", n. 449, Milano, aprile 1967, pp. 46-50.

Italia - Studi sulla serenità, Presta Salvador, in "Domus", n. 450, maggio 1967, p. 48.

Robert Indiana, in "Bit", n. 1. maggio 1967, p. 25.

Jo Rafael e Lowell Nesbitt, in "Bit", n. 1. maggio 1967, pp. 25-26.

Eugenio Degani, in "Bit", n. 1. maggio 1967, p. 26.

Ben Nicholson, in "Bit", n. 1. maggio 1967, p. 26.

Mostre a Milano, Roma, Genova, in "Domus", n. 450, maggio 1967.

Libri: Harold Rosenberg, L'oggetto ansioso, in "Domus", n. 450, maggio 1967, p. 48.

Nanda Vigo: tutti coinvolti nel suo spazio, in "D'Ars Agency", n. 35, Milano, giugno 1967, p. 127. (ripubblicato in *Nanda Vigo - Light is Life*, Johan & Levi, Monza, 2006).

Lorenzo Piemonti, in "D'Ars Agency", n. 35, giugno 1967, pp. 156-157.

Museo Sperimentale con Iode, in "Bit", a. I, n. 3. giugno 1967, pp. 31-33.

Libri: Marshall McLuhan, The Gutenberg Galaxy. The making of the typographic man; Understanding Media. The Extension of Man; The Medium is the Message, in "Domus", n. 451, giugno 1967, p. 40.

Mostre a Milano e a Torino, in "Domus", n. 451, giugno 1967, p. 45.

Alla Galleria Apollinaire un ambiente di Nanda Vigo, in "Domus", n. 451, giugno 1967, p. 49.

Mostre a Milano, Torino, Roma, in "Domus", n. 452, luglio 1967.

Mostre a Milano, Roma, Genova, Torino, in "Domus", n. 453 Milano, agosto 1967, p. 38.

A Foglino, mostra Lo spazio dell'immagine, in "Domus", n. 453, agosto 1967, pp. 41-45.

Libri: Store Days – Claes Oldenburg, in "Domus", n. 453, agosto 1967, p. 51.

San Marino, Nuove Tecniche di immagine. Sesta Biennale d'arte, L'automazione delle icone. Repubblica di San Marino, in "Domus", n. 454, settembre 1967, pp. 47-48.

Segni nello spazio, una mostra a Trieste, in "Domus", n. 454, settembre 1967, p. 49.

Libri: Freud e la psicanalisi dell'arte, in "Domus", n. 454, settembre 1967, p. 50.

Marisa Merz, una mostra, in "Domus", n. 454, settembre 1967, p. 52.

Segnali psichici, in "Flash", a. I, nn. 3-4, Giancarlo Politi Editore, Roma, settembre-ottobre 1967, p. 4.

Christo, nuove mostre, in "Domus", n. 455, ottobre 1967, p. 43.

Visivi, Vitali, Visionari, mostra "Campo Vitale", il Palazzo Grassi a

Venezia, in "Domus", n. 455, ottobre 1967, p. 44.
È la via Rosenquist, in "Domus", n. 455, ottobre 1967, p. 47.
Libri: Patrick Waldberg, Surrealismo, Testimonianze 2; Jaugen Clasu, Teorie della Pittura Contemporanea, in "Domus", n. 455, ottobre 1967, p. 50.
Mostre a Milano, in "Domus", n. 456, ottobre 1967, p. 47.
Araganville, in "Domus", n. 456, novembre 1967, p. 48.
Libri: Nuove dimensioni della scultura – Ugo Kultermann, in "Domus", n. 456, novembre 1967, p. 49.
Marisa Merz, in "Flash Art", a. I, n. 5, Giancarlo Politi Editore, novembre-dicembre 1967, p. 11.
Blocchi che Sbloccano – Alighiero Boetti, Galleria La Bertesca, ed. Masnata, n. 5, Genova, dicembre 1967, pp. 21-25.
Mostre a Milano Il mare; La scuola di Torino; Arte Povera a Genova; Arte viva a Trieste; Le muse inquietanti, in "Domus", n. 457, dicembre 1967, pp. 49-50.

1968

Lavoro Libidico I, in "Senzamargine", n. 1, Roma, gennaio 1968.
Divertimentifici. Piper di Torino, L'altro mondo studio di Rimini, in "Domus", n. 458, gennaio 1968, pp. 13-15.
Enzo Mari '67 – allestimenti, oggetti, giochi, in "Domus", n. 458, gennaio 1968, p. 31.
Un diario sergeto di quadri celebri. La collezione Panza di Biumo, in "Domus", n. 458, gennaio 1968, pp. 51-54.
Salone Annunciata – Cordioli, in "Flash Art", a. II, n. 6, Giancarlo Politi Editore, Roma, gennaio-febbraio 1968, p. 10.
Una Galleria per l'uomo delle idee - Giò Ponti, Galleria Nieubourg, in "Domus", n. 459, febbraio 1968, p. 42.
Libri-Book, New York, arte e persone: Con il super-occhio sulla superscena, in "Domus", n. 459, febbraio 1968, p. 51.
Mostre in Italia, Eden di Kounellis, Roma; Con temp l'azione: Pistoletto, Mondino, Torino, in "Domus", n. 459, febbraio 1968, p. 52.
Una fredda combustione, in "cartabianca", a. I, n. 1, Roma, marzo 1968, pp. 12-13.

Apollinaire: nuovo balzo in avanti, in "cartabianca", a. I, n. 1, marzo 1968, pp. 13-14.

Capitami d'arte, in "cartabianca", a. I, n. 1, marzo 1968, p. 14.

Un architetto per vestire la moda, in "Domus", n. 460, marzo 1968, pp. 32-37.

Larry Bell. Le pareti dell'infinito, in "Domus", n. 460, marzo 1968, pp. 42-44.

Mostre in Italia, in "Domus", n. 460, marzo 1968, pp. 45-47.

Merz. Vedere attraverso, in "Bit", a. II, n. 1, aprile 1968, pp. 27-29.

Il sud al tavolo del bridge - Terza Rassegna d'Arte del Mezzogiorno a Napoli, in "Domus", n. 461, aprile 1968, p. 41.

I percettori di Milano, mostra alla galleria Senatore di Stoccarda, in "Domus", n. 461, aprile 1968, p. 41.

Marotta extraplastico, in "Domus", n. 461, aprile 1968, p. 42.

Mostre a Torino, Genova, Milano, in "Domus", n. 461, aprile 1968, pp. 43-45.

Sensorium: una mostra di Marcello Morandini, in "Bit", a. II, n. 2, maggio 1968, pp. 41-42.

Kounellis, terrestre déraciné, in "cartabianca", a. I, n. 2, maggio 1968, pp. 11-14.

Nescpolo, l'acculturazione, in "cartabianca", a. I, n. 2, maggio 1968, pp. 23-24.

Mana multipli - Mana Art Market di Roma, in "Domus", n. 462, maggio 1968, p. 29.

Mostre a Roma, Genova, Torino, Milano - Multiple are less, in "Domus", n. 462, maggio 1968, pp. 49-51.

Techniche e materiali, a cura di Tommaso Trini, Carla Lonzi, Marisa Volpi Orlandini, in "Marcatrè", nn. 37-40, Genova, maggio 1968, pp. 65-85.

Gli artisti - Art at Eurodomus, in "Domus", n. 463, giugno 1968.

Studio Marconi: immagini e racconto sul filo del linguaggio, in "Domus", n. 463, giugno 1968, pp. 69-72.

Le pietre di Boetti, in "Domus", n. 464, luglio 1968.

L'effimero di Penelope. Casal Alda - Intrapresa Design, in "Domus", n. 464, luglio 1968, p. 26.

Le notti della Tartaruga. Teatro delle mostre (Galleria La Tartaruga, Roma, 6 - 31 maggio 1968), in "Domus", n. 465, agosto 1968, pp. 13-15.

Zig-zag dall'informale alle strutture primarie. Biennale di Venezia, in "Domus", n. 466, settembre 1968, pp. 53-54.

Colloquio con Fontana, in "Domus", n. 466, settembre 1968.

Per una nuova Biennale, in "Domus", n. 466, settembre 1968, p. 54.

Nella rivista "Metro", in "Domus", n. 466, settembre 1968, p. 54.

Una mostra, Masaccio a Ufo, 6° Edizione del Premio di pittura Masaccio, in "Domus", n. 466, settembre 1968, p. 55.

Un incontro, critica come invenzione, in "Domus", n. 466, settembre 1968, p. 56.

TRIENNALE and BIENNALE: a REVOLUTIONARY WIND on the ITALIAN ART, in "The Geijutsu-Shincho", Tokyo, ottobre 1968.

Fontana, dalla scienza all'Utopia, in "Domus", n. 467, ottobre 1968, pp. 38-41.

Pneu-realtà, Christo, in "Domus", n. 467, ottobre 1968, p. 50.

La mente nelle vene, in "Pianeta Fresco", Milano, ottobre 1968.

Apriamo il caso casa, in "Casa Vogue", Milano, novembre 1968.

Atti insurrezionali, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 26-28.

Un'estetica della liberazione, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 18-20.

Testimonianza per Fontana, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, p. 22.

La forbice vince la carta che vince la pietra che vince la forbice, in "Made in", Napoli, novembre 1968.

Rapporto da Amalfi, Un incontro di artisti e critici "Arte povera azioni povere" in "Domus", n. 468, novembre 1968, pp. 50-51.

Mostre a Milano: il tempo del controvizio, in "Domus", n. 469, dicembre 1968, p. 57.

Nel racconto di Pasotti la neo-mitologia quotidiana, in "Metro", a. IX, n. 14, 1968, pp. 160-164.

Italie: Turin, Milan, in "Opus International", n. 9, dicembre 1968, pp. 95-96.

1969

Appunti oltre l'arte, Scheda uno, in *Arte povera più azioni povere*, Germano Celant (a cura di), catalogo della mostra (III Rassegna internazionale di arti figurative, Arsenali dell'Antica Repubblica, Amalfi, 4-5-6 ottobre 1968), Rumma editore, 1969, pp. 101-102.

Lavoro Libidico I, in "Senzamargine", a. I, n. 1, Roma, 1969, pp.25-28.

Nuovo alfabeto per corpo e materia, in "Domus", n. 470, gennaio 1969, pp. 45-46.

Libri: La povertà dell'arte - Caro Bonfiglioli "Notiziario 34", in "Domus", a. XLI, n. 470, gennaio 1969.

Libri / Books, Marisa Volpi Orlandini, Kandinsky, in "Domus", n. 470, gennaio 1969.

Libri / Books, Uno, due, tre, mille pianeti freschi, in "Domus", n. 470, gennaio 1969.

L'immaginazione conquista il terrestre, in "Domus", n. 471, febbraio 1969, p. 43-50.

La linea Manzoni, in "Qui Arte Contemporanea", n. IV. n. 5, Roma, marzo 1969, pp. 30-33.

Uncini alla Stein, in "Qui Arte Contemporanea", n. IV. n. 5, marzo 1969, p. 40.

Mostre a Milano, Roma, Torino - Kounellis, Mochetti, Uncini e altri, in "Domus", n. 472, marzo 1969, p. 48.

Livio Marzot & Tommaso Trini, in "Flash Art". a. III, n. 10, Roma, marzo 1969, p. 2.

Joe Colombo e l'antidesign, in "Flash Art". a. III, n. 10, marzo 1969, p. 6.

Ceroliade, in "Domus", n. 473, aprile 1969, p. 57.

Italie - Opus Actualités, in "Opus International", nn. 10-11, aprile 1960, pp. 138-140.

Libri / Books, Filiberto Menna, Profezia di una società estetica; H. Read, Arte a alienazione, il ruolo dell'artista nella società, in "Domus", n. 473, aprile 1969, p. 52.

Primario è il paradiso - Gino Marotta, in "Domus", n. 473, aprile 1969.

Mostre - Area condizionata, in "Domus", n. 474, maggio 1969, p. 43.

Marcolino Gandini, in "Flash Art". a. III, n. 12, Roma, giugno 1969, p. 6.

Il Museo Cinico, in "Nac", a. II, n. 16, giugno 1969, p. 5.

Oh, le belle mostre, in "Domus", n. 476, luglio 1969, pp. 45-48.

Deus ex recording. <A>, a novel by Andy Warhol, in "Domus", n. 476, luglio 1969, pp. 49-50.

Max Bill a Genova, in "Domus", n. 476, luglio 1969, p. 51.

Odiato Kitsch, ti amo, in "Domus", n. 476, luglio 1969, p. 54.

Messo su casa a Meneguzzo di Malo, in "D'Ars Agency", a. X, n. 46-47, luglio-novembre 1969, pp. 214-217.

Libri/Books, H. Read, *Le teorie dell'arte*; Arnold Hauser, *The Hidden Orden of Art*; Anton Ehrensweig, *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*; Corrado Maltese, in "Domus", n. 477, agosto 1969, p. 35.

M'illumino di film - Marinella Pirelli, in "Domus", n. 477, agosto 1969, pp. 36-38.

Senza margine: una rivista, in "Domus", n. 477, agosto 1969, p. 41.

"Io" a Spoleto, da mezzanotte alle quattro - Mario Ceroli, in "Domus", n. 478, settembre 1969, p. 38.

Duchamp dall'oltreporta, in "Domus", n. 478, settembre 1969, pp. 45-46.

Trilogia del creator prodigo, The prodigal maker's trilogy - Quando le attitudini diventano forma; Strutture criptiche a Amsterdam - Op Losse Schroeven; Michelangelo Pistoletto a Rotterdam: il labirinto dell'individuazione in "Domus", n. 478, settembre 1969, pp. 47-55.

Pioli quadrati in buchi rotondi, in "Domus", n. 478, settembre 1969.

Leoncillo, in "Domus", n. 479, ottobre 1969, p. 49.

Sacro per profani - Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino, giugno-settembre 1969, in "Domus", n. 479, ottobre 1969, p. 55.

Libri / Books - recensioni: John McHale, G. Braziller, *The future of the future*, N.Y. 1969; R. Buckminster Fuller, *Education Automation*, Leric, Roma 1969, in "Domus", n. 479, ottobre 1969.

Campo urbano - Dubbi, in "Nac", a. II, n. 23, 15 ottobre 1969, pp. 7-8.

Rassegna San Fedele, 1969, in "D'Ars Agency", a.XI, n. 48-49, novembre 1969-aprile 1970, pp. 136-138.

L'estensione teatrale / Towards theatre, in "Domus", n. 480, novembre

1969, pp. 49-50.

Gianfranco Pardi, in "Art International", n. XIII / 10, dicembre 1969.

Gli enigmi di Antonio Dias, in "Gala", dicembre 1969.

Mostre d'autunno - Mario Nigro, Nicola Carrino, Giorgio Griffa, Magritte, Antonio Dias, Irritarte, Franco Bocola, Willy Orskov, Valerio Adami, Del Pezzo, Agostino Bonalumi, Livio Marzot, in "Domus", n. 481, dicembre 1969, pp. 43-45.

1970

Una collezione in una casa - Vigo Nanda, in "Domus", n. 482, gennaio 1970, pp.54-55.

Mostre d'inverno a Milano, Roma, Napoli - Claudio Cintoli, Carmine Di Ruggiero, Bruno Gambone, Luigi Ontani, Gianni Piacentino, Lalannes, Concetto Pozzati, "Domus", n. 483, febbraio 1970, p. 50.

Christo antartico, le bianche scogliere e l'immaginazione luminosa, in "Domus", a. XLIII, n. 483, febbraio 1970, p.55.

L'integration Élitaire (Arte Ambientale), in "Opus International", n. 16, marzo 1970, p. 44.

Italie – Opus Actualités, in "Opus International", n. 17, aprile 1970, p. 56.

Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso, in "Domus", n. 484, marzo 1970, pp. 51-54.

La linea Manzoni, in "Nac", a. III, n. 32, Milano, marzo 1970, pp. 8-9.

Libri / Books, Pierre Cabanne, Pierre Restany, "L'avant-garde au XXe siècle", Editions André Balland, Paris, 1969; Lucio Fontana, *Concetti Spaziali* (a cura di Paolo Fossati), Einaudi, Torino, 1970, in "Domus", n. 486, maggio 1970, p. 55.

Mostre a Torino, Roma, Milano - Maurizio Mochetti, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Gino De Dominicis, Dadamaino, Nanda Vigo, Cioni Carpi, Tania Mouraud, Alain Jacquet, Carlo Battaglia, in "Domus", n. 486, maggio 1970.

L'avanguardia esiste, noi l'abbiamo incontrata, in "Domus", n. 486, maggio 1970, p. 55.

Tonia Mouraud, in "Flash Art", anno IV, n. 18, Roma, maggio-giugno 1970, p. 18.

Contro il mal di Biennale (Biennale di Venezia), in "Domus", n. 487, giugno 1970, pp. 53-54.

Colori corali, in "Domus", n. 487, giugno 1970, p. 52.

Du & De (Duchamp e De Chirico), in "Domus", n. 487, giugno 1970, p. 52.

Dietro la luce di Rothko, in "Arte Illustrata", a. III, n. 30-31-32-33, giugno-luglio-agosto-settembre 1970, pp. 62-67.

Die totale information, in "Domus", n. 489, agosto 1970, pp. 49-50.

At home with art: the villa of Count Giuseppe Panza di Biumo, in "Art in America", New York, settembre-ottobre 1970, pp. 102-106.

Arte Povera, Land Art, Conceptual Art: l'opera sparita e diffusa, in "Arte Illustrata", a. III, nn. 34-35-36, ottobre-dicembre 1970, pp. 40-55.

Mostre a Milano - Hans Richter, Wegel, Calderara, Gappmayr, Girke, Jochims, Prantl, Bernar Venet, Mario Merz alla galleria Lambert; Alighiero Boetti e Giovanni Anselmo alla galleria Toselli; Claudio Verna, Giulio Turcato, Franco Vaccari, Gianni Colombo, Vincenzo Agnetti, James Coleman, Folon, in "Domus", n. 492, novembre 1970, p. 55-58.

Bello e basta, Lo Zoo (Pistoletto, Teatro Uomo), in "Domus", n. 492, novembre 1970.

Deflorilegio: dagli artisti "concettuali", in "Nac", a. III, n. 2, novembre 1970, p. 25.

USA: con colori da viaggio la pittura di ritorno (Painting comes back travel-coloured), in "Domus", n. 493, dicembre 1970, p. 53.

Mutare le attitudini concettuali, in pratica - Biennale di Bologna: Gennaio 70, in "Marcatré", a. VIII, n. 56, Genova, 1970, pp. 64-66.

Carlo Battaglia, finché la luce sostituisce il colore, in "Metro", a.XI, n. 16-17, Milano, 1970, pp. 290-293.

1971

Critica e identità, in "NAC", n. 1, gennaio 1971, p. 4.

Neoclassico in bianco e nero con note estese al neoconcettuale, in "Domus", n. 495, febbraio 1971, pp. 52-54.

Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti (Gerry Schum, Tele-mostra "Identification" andata in onda alla televisione tedesca il 30.11.70), in "Domus", n. 495, febbraio

1971, pp.49-50.

Melanconia zero. Del Pezzo, in "Panorama delle Arti", n. 7 / anno I, giugno 1971, *Mostre*, in "Domus", n. 499, giugno 1971, pp.53-56.

Note sullo spettatore, in "Data", n. 1, settembre 1971, pp. 16-17; 81-82.

Scheda su Michelangelo Pistoletto, in "L'uomo e l'arte", n. 7, dicembre 1971, pp. 28-33.

1972

Arte fra tecnologia e tecnocrazia, in "IBM"- *Sull'arte nel tempo della tecnologia*, volume VII, numero 4, Milano, 1972, p. 14.

Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti, in "Critica in atto", Incontri Internazionali, Roma, 1972.

Collezione etnologica. Giù dal corpo - Nanni Strada - Collezione Etnologica, in "Caleidoscopio", n. 11 / Anno VIII, gennaio 1972, pp. 43-45.

L'arte di Gianni Colombo, in "Data", n. 3, aprile 1972, pp. 58-65.

Metamorfosi dell'oggetto dietro l'uscio l'insetto, in "Domus", n. 509, aprile 1972.

ABEEGHIIILOORTT - Alighiero Boetti, in "Data", n. 4, maggio 1972, pp. 50-57.

Abitare l'abito - Nanni Strada - Collezione Etnologica, in "Domus", n. 510, maggio 1972, pp. 36-37.

Se i poeti mentono troppo, in *Autodafé Autodasé - De Domenicis*, in "Data", Estate 1972, p. 19, pp. 16-19.

Vedi, è l'idea che conta - Fontana, in "Domus", n. 511, giugno 1972, pp. 52-53.

De Domenicis - Biennale di Venezia, in "Domus", n. 513, agosto 1972.

Kassel. Documenta 5, in "Domus", n. 514, settembre 1972.

Multiples in Italy, in "Studio International", Volume 184 n. 947, 1972, p. 105.

Le lettere: cinque domande sulla poesia, in "Le Arti", Anno XXII, n. 9/10, Milano, 1972.

The Sixties in Italy, in "Studio International", v. 184, n. 949, novembre 1972, pp. 165-170.

Non bagnarmi le polveri da sparo della mente - Marcel Duchamp, in "Domus", n. 517, dicembre 1972.

Melotti, in "Domus", n. 517, dicembre 1972.

Joseph Albers / Victore Pasmore, recensione mostre in "Corriere della Sera", 19 dicembre 1972.

Nino Di Salvatore, Richard Hamilton, Gerard Titus-Carmel, recensione mostre in "Corriere della Sera", Milano, 14 dicembre 1972.

Joseph Albers, Victore Pasmore, recensione mostre in "Corriere della Sera", 19 dicembre 1972.

1973

Una clessidra in cui corre lo spazio, Amalia Del Ponte, in "Domus", n. 518, gennaio 1973.

Tregua fra tendenze negli Usa, in "Corriere della Sera", 7 gennaio 1973.

Triennale fra razionalismo e utopia, in "Corriere della Sera", 11 febbraio 1973.

Paolini fra pittura e filosofia, in "Corriere della Sera", 18 febbraio 1973.

Dan Graham. I/Eye, in "Domus", n. 519, febbraio 1973.

Combattimento per una immagine, in "Corriere della Sera", 4 marzo 1973.

I conservatori rivoluzionari, in "Corriere della Sera", 25 marzo 1973.

Graffiti volanti a New York, in "Humus", a. 1, n. 1, aprile 1973.

Oldenburglesque, in "Humus", a. 1, n. 1, aprile 1973, pp 18-23.

Hans Richter, recensioni in "Corriere della Sera", 4 aprile 1973.

Il lirismo di Carrol: due mostre a Milano. Sophie Tauber-Arp, Arabella Giorgi, recensioni in "Corriere della Sera", 8 aprile 1973.

Oltre gli schemi dell'avanguardia. Luciano Fabro, recensioni in "Corriere della Sera", 11 aprile 1973.

Mostre. Chris Wilmarth, Stanislav Kolibal, Ridolfo Aricò, recensioni in "Corriere della Sera", 15 aprile 1973.

Guglielmo Achille Cavellin, recensioni in "Corriere della Sera", 18 aprile 1973.

Il critico con l'obiettivo, in "Corriere della Sera", 6 maggio 1973.

Confronto pittorico fra americani e italiani, in "Corriere della Sera", 20 maggio 1973.

Giulio Paolini, in "Art Press", n. 4, Paris, maggio-giugno 1973.
Le pitture nere di Ad Reinhard, in "Corriere della Sera", 24 giugno 1973.
Vincenzo Agnetti: Uso e nozione del tempo, in "Data", nn. 7-8, Estate 1973, pp. 50-57.
Giulio Paolini, un decennio. Il vero e il visibile (Parte I), in "Data", nn. 7-8, Estate 1973, pp. 60-67.
Franco Vaccari, in "Data", nn. 7-8, Estate 1973, p. 94.
Un contemporaneo dell'eterno, in "Corriere della Sera", 7 luglio 1973.
Giulio Paolini, un decennio. Un disegno geometrico e la geometria di un disegno (Parte II), in "Data", n. 9, Milano, Autunno 1973, pp. 38-40.
Il suo alfabeto nei grovigli - Scanavino, in "Corriere della Sera", 16 settembre 1973.
La fabbrica delle idee per la casa. Si apre oggi la XV Triennale di Milano, in "Corriere della Sera", 20 settembre 1973.
Cortocircuito nel parco, in "Corriere della Sera", 7 ottobre 1973.
Anselmo, Penone, Zorie e le nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte, in "Data", n. 9, Autunno 1973, pp. 62-67.
Il nuovo ruolo della fotografia, in "Corriere della Sera", 11 novembre 1973.
Strategie dopo le avanguardie, in "Data", n. 10, Inverno 1973, pp. 34-39.
Mario Nigro, in "Data", n. 10, Inverno 1973, pp. 50-55.

1974

Le mostre. Mario Rossello, Ben Vautier, Piero Manzoni, in "Corriere della Sera", il 6 gennaio 1974.
Le mostre, Jim Dine, Diego Esposito, Gianni Madella, in "Corriere della Sera", 1974.
Le grandi manovre del capitale artistico, in "Corriere della Sera", 13 gennaio 1974.
Michelangelo Pistoletto, in "Data", Primavera 1974.
Gerhard Richter, in "Corriere della Sera", 13 gennaio 1974.
Geometria dell'esistenza - Paolo Scheggi, in "Corriere della Sera", 27 gennaio 1974.
Bruno Di Bello, in "Corriere della Sera", Milano, 3 febbraio 1974.

Guido Strazza / Alberto Faietti, in "Corriere della Sera", Milano, 7 febbraio 1974.

Agostino Bonalumi / Malevic e Puni, in "Corriere della Sera", 10 febbraio 1974.

Lo spettacolo della nevrosi. Artisti prigionieri del corpo, in "Corriere della Sera", 10 febbraio 1974.

François Morellet / Bram Bogart / Luigi Parzini, in "Corriere della Sera", il 14 febbraio 1974.

Braco Dimitrievich / Sante Arduini / Marco Cordioli / Andre Valensi / Pablo Echaurren, in "Corriere della Sera", 17 febbraio 1974.

Edward Kienholz / Annette Messager, in "Corriere della Sera", 21 febbraio 1974.

Giò Pomodoro / Carlo Nangeroni / Sandro Somaré, in "Corriere della Sera", 24 febbraio 1974.

Alighiero Boetti: "I primi 1000 fiumi più lunghi del mondo", in "Data", n. 11, Primavera 1974, pp. 40-46.

Alighiero Boetti: Dossier postale, in "Data", n. 11, Primavera 1974, pp. 47-49.

Il pennello gioca al rialzo, in "L'Espresso", marzo 1974.

Le arti si incontrano nel concerto del corpo, in "Corriere della Sera", 10 marzo 1974.

Fabrizio Plessi / Fabio Mauri / Mario Cresci / Michele Zaza, in "Corriere della Sera", 17 marzo 1974.

Tino Stefanoni, in "Corriere della Sera", 21 marzo 1974.

Ceri Richards / Tullio Pericoli, in "Corriere della Sera", 24 marzo 1974.

Romitaggio di Scanavino, in "Corriere della Sera", 24 marzo 1974.

Gianfranco Pardi / Hisao Yamagata, in "Corriere della Sera", 28 marzo 1974.

Concetto Pozzati / Icke Winzer, in "Corriere della Sera", 31 marzo 1974.

Che fare della Triennale, in "Caleidoscopio", n. 15 - anno X, marzo 1974, pp. 4-6.

Ugo Nespolo / Luca Palazzoli, in "Corriere della Sera", 4 aprile 1974.

Fritz Wotruba / Daniela Martinelli / Folon / Walter Valentini, in "Corriere della Sera", 7 aprile 1974.

Silvio Pasotti / Gianni Piacentino, in "Corriere della Sera", 11 aprile 1974.

Pino Pinelli / Cioni Carpi, in "Corriere della Sera", 14 aprile 1974.

Gianfranco Zappettini / Mimmo Rotella, in "Corriere della Sera", 18 aprile 1974.

Annibale Biglione / Lamberto Pignotti, in "Corriere della Sera", 26 aprile 1974.

Fra landò e salamini la mostra dei 600 "pittori su strada", in "Corriere della Sera", 26 aprile 1974.

L'alternativa Melotti nella scultura astratta, in "Corriere della Sera", 28 aprile 1974.

Un museo passa le alpi - Collezione Panza di Biumo, in "L'Espresso", Milano, aprile 1974.

Della Falsità, recensione mostra, in "Corriere della Sera", 5 maggio 1974.

Aurélie Nemours, in "Corriere della Sera", 12 maggio 1974.

Giò Pomodoro torna alla pietra, in "Corriere della Sera", 19 maggio 1974.

Un grammo di pittura a olio, in "L'Espresso", giugno 1974.

La Biennale cerca idee, in "Corriere della Sera", 2 giugno 1974.

Arnaldo Pomodoro alla Besana, in "Corriere della Sera", 16 giugno 1974.

Lazlo Moholy-Nagy / Nanda Vigo / Gilberto Zorio, in "Corriere della Sera", 30 giugno 1974.

Cantapittura di Gallizio - Pinot Gallizio, in "Corriere della Sera", 30 giugno 1974.

George & Gilbert, gli scultori umani, in "Data", n. 12, Estate 1974, pp. 20-27.

Irragionevole pensare che a Ottobre si inauguri anche solo un "biennalino" (Biennale di Venezia), in "Corriere della Sera", 15 luglio 1974.

Camel Award di grafica, in "Corriere della Sera", 21 luglio 1974.

Colonia: espone l'avanguardia (Project '74), in "Corriere della Sera", 21 luglio 1974.

Un tesoro conteso di Milano (Collezione Panza di Biumo), in "Corriere

della Sera", 28 luglio 1974.

Michelangelo Pistoletto, in "Data", n. 13, Autunno 1974, pp. 42-45.

Gianfranco Pardi, in "Data", n. 13, Autunno 1974, pp. 46-49.

Giuseppe Chiari: Musica e insegnamento, in "Data", n. 13, Autunno 1974, pp. 50-55.

Aspettazione della satira, in "Corriere della Sera", 8 settembre 1974.

Consortio per i musei, in "Corriere della Sera", 16 settembre 1974.

Un'arte più realista della realtà (Iperrealisti americani e realisti europei), in "Corriere della Sera", 19 settembre 1974.

La grafica di Baj donata a Rotterdam, in "Corriere della Sera", 18 ottobre 1974.

Avanguardia a Milano, in "Corriere della Sera", 20 ottobre 1974.

Arturo Vermi, in "Corriere della Sera", Milano, 27 ottobre 1974.

Sulla linea di Rothko - Carlo Battaglia, in "Corriere della Sera", 3 novembre 1974.

Andy Warhol / Robert Morris, in "Corriere della Sera", 11 novembre 1974.

Franco Bemporad, in "Corriere della Sera", 17 novembre 1974.

Chi è Giacomo Manzù, in "Corriere della Sera", 19 novembre 1974.

Brauer / Renato Birolli, in "Corriere della Sera", 1 dicembre 1974.

Aste per amatori, in "Corriere della Sera", 8 dicembre 1974.

Serge Charcoune / Grado Zero, in "Corriere della Sera", 9 dicembre 1974.

Introduzione a Gianfranco Baruchello, in "Data", n. 14, Inverno 1974, pp. 24-31.

Biografia di una pittura - Giorgio Griffa, in "Art Press", n. 15, dicembre-gennaio 1974-1975, pp. 18-20.

1975

Mezzo secolo di trasgressioni. Picabia a Torino, in "Corriere della Sera", 19 gennaio 1975.

Mostre. Germano Olivoto, in "Corriere della Sera", 19 gennaio 1975.

Sono tutte commerciabili e valgono 1500 milioni, in "Corriere della Sera", 18 febbraio 1975.

Il proficuo romitaggio dell'ex-pop Joe Tilson, in "Corriere della Sera", 2

marzo 1975.

Michele Zaza, in "Data", n. 15, Primavera 1975, pp. 30-35.

L'esperienza di Livorno, in "Corriere della Sera", 6 aprile 1975.

Deluigi: un precursore con una sua attualità, in "Corriere della Sera", 20 aprile 1975.

Mostre. Tomaso Binga, in "Corriere della Sera", 20 aprile 1975.

Lo spettatore partecipa a opere senza segreti, in "Corriere della Sera", 11 maggio 1975.

Marisa Merz, Arte e storia del lavoro, in "Data", nn. 16-17, giugno-agosto 1975, pp. 49-53.

Basilea ha scacciato critici e collezionisti, in "Corriere della Sera", 6 luglio 1975.

Mostre. Ferrari, Verga, Vermi, Rotonda della Besana, in "Corriere della Sera", 3 settembre 1975.

Progetti per distruggere il Mulino da salvare, in "Corriere della Sera", 21 settembre 1975.

Ettore Spalletti, in "Data", n. 18, settembre-ottobre 1975, pp. 56-57.

A Parigi la Biennale del malessere. Sesso, fantasmi e morte, in "Corriere della Sera", 5 ottobre 1975.

Biennale di Venezia: Macchine celibi. Celibe non è sterile, in "Data", n. 19, novembre 1975, p. 33.

Sia pure a prezzi bassi si ricomincia a vendere, in "Corriere della Sera", 9 novembre 1975.

L'arte moderna non si esaurì con la collezione Guggenheim, in "Corriere della Sera", 14 dicembre 1975.

1976

Mediterranea a Messina, in "Corriere della Sera", 4 gennaio 1976.

Paolo Patelli, in "Corriere della Sera", 5 gennaio 1976.

Come sarà la Biennale se arrivano i soldi, in "Corriere della Sera", 11 gennaio 1976.

Filippo Avalor, in "Corriere della Sera", 11 gennaio 1976.

Laura Gris, in "Corriere della Sera", 25 gennaio 1976.

Muhely Art, in "Corriere della Sera", 2 febbraio 1976.

La scomparsa di Richter, Broodthaers e La Rocca, in "Corriere della

Sera", 9 febbraio 1976.

Sono tutte commerciabili e valgono 1500 milioni, in "Corriere della Sera", 18 febbraio 1976.

Vincenzo Agnetti: La perfezione non ha corpo, in "Casa Vogue", n. 55, *Galleria Aperta*, marzo 1976.

Pennello manganello e svastica, in "ABC", n. 11, 25 marzo 1976.

Boetti / Cronaca, in "Corriere della Sera", 29 marzo 1976.

Giulio Paolini: Come l'immaginario si ribella all'immaginazione, in "Data", n. 20, marzo-aprile 1976, pp. 88-91.

È morto il pittore Max Ernst, in "Corriere della Sera", 2 aprile 1976.

Ugo Guarino / Giuseppe Uncini, recensione mostra, in "Corriere della Sera", 5 aprile 1976.

Italo Antico / Mario Raciti, recensione mostra, in "Corriere della Sera", 26 aprile 1976.

Emilio Tadini, in "Corriere della Sera", 17 maggio 1976.

Fabio Mauri / Creatività come risposta, recensione mostra, in "Corriere della Sera", 24 maggio 1976.

Europa / Eureka America, in "Data", n. 21, maggio-giugno 1976, p. 73.

Kawiak, Moucha, Skoda / Valentini / Gastini, Spagnulo, in "Corriere della Sera", 7 giugno 1976.

Fassianos / Angelotti / Wilson, 21 giugno 1976.

Vincentiu Grigorescu, in "Corriere della Sera", 26 giugno 1976.

Carolrama / Medini / Mulas, in "Corriere della Sera", 30 giugno 1976.

Dadamaino. L'arpa verticale e orizzontale, in "Data", n. 22, luglio-settembre 1976, pp. 40-43.

Una piazza per il monumento di Henry Moore alla Resistenza, in "Corriere della Sera", 28 agosto 1976.

Cioni Carpi / Giancarlo Bargoni, in "Corriere della Sera", 25 ottobre 1976.

Vettor Pisani: Lettura di 'Il coniglio non ama Joseph Beuys', in "Data", n. 23, ottobre-novembre 1976, pp. 20-25.

Alberto Burri: Lo strato profondo della superficie, in "Data", n. 23, ottobre-novembre 1976, pp. 50-51.

1977

Paolo Scheggi e altri profeti, in "Data", n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 31-32.

Gottardo Ortelli: Obliquità della pittura, in "Data", n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 52-54.

Helmut Schöber, in "Data", n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 66-67.

Art & Language: Una conversazione, in "Data", n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 74-76.

Marco Gastini: Punto e linea, la storia cambia, in "Data", n. 26, aprile-giugno 1977, pp. 22-25.

Biennale di Sydney 1976: 'Domani l'Australia. Sydney', in "Data", n. 26, aprile-giugno 1977, pp. 37-45.

Pino Padano, in "Data", n. 26, aprile-giugno 1977, p. 56.

Buccheri, in "Falchi Arte Moderna", Milano, luglio 1977.

Antonio Dias. Produzione: un caso di baratto, in "Data", n. 27, luglio-settembre 1977, pp. 22-25.

Biennale de Paris. Gli artisti italiani hanno partecipato come emigranti, in "Data", nn. 28-29, ottobre-dicembre 1977, pp. 66-67.

1978-1979

Nelle stanze dell'arte. Visita guidata alla inquietante e straordinaria collezione Panza di Biumo, in "Casa Vogue", n. 79, febbraio 1978, pp. 50-67.

Piero Dorazio, in "Laica Journal", n. 18, New York, aprile-maggio 1978.

Tadini: Se la pittura vede, in "Data", n. 32, Estate 1978, pp. 6-7.

Igino Legnaghi ou l'espace (Legnaghi, quale spazio), in "Art Moderne Italienne", n. 80, 1979.

Note su Ciussi, in "Arte Moderna Italiana", n. 82, Milano, ottobre 1979.

La inconfutabile realtà dell'immaginario, in "Modo", n. 24, Milano, novembre 1979.

Rucha on the air - Ed Rucha, in "Domus", n. 600, novembre 1979, pp. 46-47.

1980

Claudio Parmiggiani a Milano, recensione mostra in "Domus", n. 602,

gennaio 1980, p. 54.

Cronaca dell'arte a New York, in "Domus", n. 602, gennaio 1980, p. 56.

Gioco a 42 buchi - Lucio Fontana, in "L'Europeo", 20 febbraio 1980, pp. 64-65.

Capi d'opera di Pedano, in "Gala International", n. 95, marzo 1980.

L'altra metà dell'avanguardia (recensione mostra), in "Domus", n. 605, aprile 1980, p. 49.

Le mappe del mondo, in "Modo", n. 30, giugno 1980.

Camera chiara, pittura oscura, in "Gran Bazaar", luglio-agosto 1980, pp. 56-57.

Una vibrazione. L'immobile elettrico - Dan Flavin, in "Gran Bazaar", Milano, luglio-agosto 1980.

Anni settanta o della artesclosi (XXXIX Biennale di Venezia), in "Gala International", n. 97, ottobre 1980, pp. 16-17.

1981

Mimmo Paladino, la lingua Mozart, in "Domus", n. 615, marzo 1981.

Identité Italienne. Ricominciare dall'Europa - Arte Povera, in "Domus", n. 621, ottobre 1981.

Vincenzo Agnetti: L'era del bronzo volatile, in "Domus", n. 622, novembre 1981, pp. 56-63.

1984

Automi. Vispe Terese, in "Casa Vogue", n. 128, marzo 1982.

Gli artisti nel loro studio: Allen Jones, in "Vogue", n. 410, aprile 1984.

Avanguardia e primitivi: dov'è la differenza?, in "PM Panorama Mese", Anno 3, n. 26, ottobre 1984.

Oggetto donna - Collezionismo. Oggetti raffiguranti figure femminili, in "PM Panorama Mese", Anno 3, n. 27, novembre 1984.

Corpo di nulla fatto di colori (Fujii Hideki), in "PM Panorama Mese", Anno 3, n. 28, dicembre 1984.

1985

La mia foto è come un ciak - Giampaolo Barbieri, Franco Fontana, Giuseppe Pino, Oliviero Toscani, in "PM Panorama Mese", Anno 4, n. 2,

febbraio 1985.

Gli artisti nel loro studio: Michelangelo Pistoletto, in "Vogue", n. 419, febbraio 1985.

LeWitt, dall'apparenza all'apparizione, in "Tema Celeste", n. 5, marzo 1985, pp. 8-13.

Solo Christo può farlo, in "Epoca", n. 1821, 30 agosto 1985.

Napoli, la città che funziona, in "PM Panorama Mese", Anno 4, n. 9, settembre 1985.

1986-1988

LeWitt - Abitare l'Abisso, Merz, mostra alla galleria Pieroni 1985 a Roma, in "Tema Celeste", n. 8, maggio 1986, pp.22-28.

Arte e Scienza. Rapporto da una nuova frontiera, in "PM Panorama Mese", giugno 1986.

Los Plus, Los Minus. Ger Van Elk, in "Tema Celeste", n. 9, novembre 1986.

Per la costruzione del nuovo (II), in "Alfabeta", n. 97 / Anno 9, giugno 1987.

Gli artisti nel loro studio: Mimmo Paladino, in "Vogue", n. 413, luglio 1987.

Tu, robot, in "L'Altro Panorama", supplemento al n. 306 di "Panorama", ottobre 1987.

Il silenzio, il punto originario fuori dal tempo, in "Temicamista", supplemento a "Punk Artist", n. 1, luglio 1988.

1991-2000

L'inevitabile magnetism - Boero Renata, in "Flash Art", n. 164, settembre 1991.

Note su Beuys. Maestro dell'aria, in "Ariaarte", gennaio 1992.

La visione d'insieme in "Messina-Arte", gennaio 1992.

Scultura scaligera - Viscuso Emanuele, in "Altrimagine", ottobre 1992.

Epocale. Cracking arte di lunga durata - Omar Ronda, in "Plastica", 1993.

Per scegliersi diversi - Dean Jokanovic-Toumin, in "A Casa", 1993.

4 artisti italiani alla Biennale: Parmiggiani Claudio, Amalia Dal Ponte,

Ettore Spalletti, Nunzio, recensione, in "Tema Celeste", 1995.

Arredare l'animo, in "Casa Oggi", n. 524, 1996.

2. Attività critiche e curatoriali con testi in volumi, cataloghi, pieghevoli, locandine e altri

1964

Pistoletto, testo critico, catalogo della mostra, Galleria Ileana Sonnabend, Paris, marzo 1964.

La realtà circolare di Pistoletto, testo critico, Londra, 20 aprile 1964.

1966

Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria La Bertesca, Genova, 1966.

1967

Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 22 febbraio-7 marzo 1967.

Pietro Gallina, catalogo della mostra, n. 3, Edizioni di Arte Contemporanea, marzo 1967.

Pietro Gallina, Segnali psichici, catalogo della mostra, Edizioni Galleria Il Punto, Torino, novembre 1967.

Alighiero Boetti, Henry Martin, Tommaso Trini (a cura di), Galleria La Bertesca, Genova, 1967.

Gilberto Zorio, invito della mostra, Galleria Sperone, Torino, novembre 1967.

Blocchi che sbloccano. Alighiero Boetti, libro d'artista, catalogo della mostra, galleria La Bertesca, Edizioni Galleria La Bertesca, Genova, dicembre 1967.

1968

Alighiero Boetti, la mostra *Le esperienze dell'astrattismo italiano 1930-1940* presso la Galleria Christian Stein, Galleria Notizie 1 e 2, Torino, 1968.

Marco Cordioli, pieghevole della mostra, Salone Annunciata, Milano,

10-30 gennaio 1968.

Presenze invisuali. Pizzo Greco, catalogo della mostra, febbraio-marzo 1968.

Sensi e visione. Marcello Morandini, catalogo della mostra, marzo 1968.

Tino Stefanoni e il modulo per un paesaggio, catalogo della mostra, Galleria La Bertesca, Genova, 26 marzo-6 aprile 1968.

Modelli di fruizione. La Pietra, Marrocco, Mascalchi, Nanni, locandina della mostra, Milano, 1968.

La chiarificazione globale di Ugo La Pietra, catalogo della mostra, 1968.

Piacentino: la percezione del sospetto, locandina della mostra, Salone Annunciata, Milano, 27 maggio 1968.

Pietro Gallina, Segnali psichici, catalogo della mostra, 17 giugno 1968, ed. Galleria Il Punto, Torino, 1968.

Zorio, invito della mostra con testo, novembre, 1968.

Eugenio Carmi. Multiple Bilder und Bilder, catalogo della mostra, giugno-luglio 1968.

Arte Povera: la natura liberata, catalogo della mostra, settembre 1968.

Appunti oltre l'arte - Giancarlo Veneri, catalogo della mostra, Galleria Ferrari, Verona, 19 ottobre 1968.

Appunti oltre l'arte - Carlo Bonfà, catalogo della mostra, Galleria Ferrari, Verona, novembre 1968.

Appunti oltre l'arte - Arte Povera, catalogo della mostra, Galleria Ferrari, Verona, dicembre 1968.

1969

Salvador Presta, pieghevole della mostra, galleria La Polenta, Genova, 11 gennaio-6 febbraio 1969.

Il corpo il suo d'intorno, anche. - GIANNI EMILIO SIMONETTI, catalogo della mostra - galleria Schwarz, Milano, febbraio 1969; Galleria la Bertesca, Genova, marzo 1969.

Maurizio Mochetti, catalogo della mostra - n. 147, Galleria dell'Ariete, Milano, 5 maggio 1969.

Diagramma di Arakawa XX° secolo - Shusaku Arakawa, catalogo della

mostra, Galleria Schwarz, Milano, 6-31 maggio 1969.

Sulle sfide che disorientano l'arte attuale, catalogo della rassegna: "Giovani Artisti alla Galleria San Fedele 1969", Milano, ottobre 1969, pp. 1-2.

Livio Marzot, Lardarello, J'S Walk, L'Isola, Il Percorso. Via Conchetta, La Stanza e Le Urne, catalogo della mostra, Salone Annunciata, Milano, novembre 1969.

1970

Mutare le attitudini concettuali, in pratica, in Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini (a cura di), *III Biennale della giovane pittura, Gennaio 70 - Comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra, Museo Civico di Bologna, Edizioni Alfa, Bologna, 1970.

Segnalati Bolaffi - Pietro Gallina, catalogo della mostra, Bolaffi d'Arte Moderna, Torino, 1970.

Eurodomus 3, Telemuseo, Milano, 1970.

Neue italienische Kunst - Adami, Alviani, Aricò, Del Pezzo, Gambone, Mambor, Marzot, Pardi, Scheggi, Schifano, Simonetti, Tadini, catalogo della mostra, gennaio 1970.

Chiarificazione globale di Ugo La Pietra, catalogo della mostra *Ugo La Pietra, Il sistema disequilibrante*, Galleria Toselli, Edizioni Toselli, pp. Milano, febbraio 1970, pp. 9-13.

Le immersioni, catalogo della mostra *Ugo La Pietra. Il sistema disequilibrante*, Galleria Toselli, Edizioni Toselli, Milano, febbraio 1970, p. 30.

Tania Mouraud: We used to know, catalogo della mostra, il Centro Apollinaire, Milano, marzo 1970.

Mai zu: del critico - Pistoletto, catalogo della mostra, Galleria dell'Ariete, n. 156, Milano, 24 marzo-21 aprile 1970, pp. 1-2.

1971

Melanconia zero, catalogo della mostra, n. 499, Galleria Marlborough, Roma, giugno 1971.

1972

Pausa alla lettura. Vincenzo Agnetti, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1972.

Pozzati, catalogo della mostra, Galleria de Foscherari, Bologna, 1972.

1973

Chiari, musica e insegnamento in *Musica Madre* di Giuseppe Chiari, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1973.

La strategia del disegno - Titus-Carmel Gerard, Galleria Schwarz, Milano, novembre 1973.

Rotella: Decollage, Reportage fotografici, Assemblaggi, Poemi fonetici, Autorotella e altra erotica, Artypo, Giampaolo Prearo Editore, Milano, gennaio 1973.

1974

Arturo Vermi, Galleria d'arte moderna Matuzia, Sanremo, 1974.

Viaggio nell'immaginario straniero - Yamagata Hisao, Galleria Schubert, Milano, 14 marzo 1974.

Mario Nigro, depliant della mostra, *Dal Tempo Totale: le strutture fisse con licenza cromatica*, Edizione Multicenter, 9 maggio 1974.

Arnaldo Pomodoro, depliant della mostra, Edizione Multicenter, Milano, 30 maggio 1974.

Carlo Battaglia: orizzonti e distanze, catalogo della mostra, *Gli orizzonti*, Salone Annunciata, Milano, 1974.

Le verifiche e la storia delle Biennali, Antonia Mulas, Tommaso Trini (a cura di), Magazzini del Sale alle Zattere, Venezia, 16 ottobre-15 novembre 1974.

Ugo Mulas, edizioni La Biennale, Venezia, 1974.

Giuseppe Chiari - Concerto (tratto da *Chiari musica e insegnamento*), depliant del concerto con prefazione al libro *Musica Madre*, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara, il 13 novembre 1974.

Lorenzo Piemonti, catalogo della mostra, Galleria Corsini, Firenze, novembre 1974.

Pietro Consagra, depliant della mostra, Edizione Multicenter, 28 novembre 1974.

1975

Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia, Galleria Schwarz, Milano, marzo-aprile 1975.

Artevideo e Multivision, Camel Award, 5-18 marzo 1975.

Spagnulo, catalogo della mostra (dal 10 giugno 1975), Salone Annunciata, Milano, 1975.

Evidenziatore, evidenziato, evidenziare - Renato Mambor, Multipla Edizioni, settembre 1975.

La Mariée Sélavy nella Strategia del Grande Vetro, catalogo della mostra *Su Marcel Duchamp*, Framart Studio, Napoli, novembre 1975.

Arte, video e Multivision, Rotonda della Besana, Milano, 1975.

Selezione degli inviti alla Biennale des Jeunes 75, Parigi, 1975.

1976

Quotidiana scienza, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1976.

Data su Data, Studio Marconi, n° 3/4, Milano, 5 febbraio 1976.

Paolini. Le sprigioni, Studio Marconi, n° 3/4, Milano, febbraio 1976.

Mostra Guggenheim. Surrealismo e politica, locandina della mostra, Milano, 24 febbraio 1976.

Grafica di Molteni, catalogo della mostra, Galleria Ciranna, Milano, febbraio-marzo 1976.

Richard Smith, catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova, aprile-maggio 1976.

Biennale di Venezia, cura la sezione "Attivo", 1976.

Pittura e habitat - Mario Tudor, catalogo della mostra, Milano, settembre 1976.

Scultori europei, Biennale di Sydney, 1976.

1977

Nascita di materia - Antonio Freiles, catalogo della mostra, Milano, 1977 (data presunta).

Lettura di un'ambiente - Mauro Staccioli, Vigevano, 1977.

Arti visive: Arte come cronaca quotidiana - Arte come ambiente: la Biennale di Venezia - Le grandi esposizioni - Attività delle istituzioni

pubbliche e delle gallerie private, Enciclopedie Rizzoli, Annuario 1977, Milano.

Biennale di Paris, cura la Performances, Paris, 1977.

1978

La crisi di Dalí, Mazzotta, Milano, 1978.

Legni d'affezione - Pino Pedano, catalogo della mostra, Galleria A, Parma, marzo 1978.

The Mariée Sélavy in the Strategy of the Large Glass, The Vancouver Art Gallery, Van Couver, aprile-giugno 1978, pp. 1 - 4.

1979

Soffici catastrofi - Carlo Bracci, Il salotto - Galleria d'Arte, Como, 9 dicembre 1978 - 5 Gennaio 1979.

Alighiero e Boetti. La festa dell'immaginario visivo, catalogo della mostra, Chiostro di Voltorre (Gavirate, 5-27 maggio 1979), Gavirate, 1979.

1980

Caro Solmi, catalogo della rassegna, Chiostro di Voltorre, Gavirate, luglio 1980.

Arte e critica 1980 - Carlo Battaglia e Claudio Parmiggiani, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma, 30 luglio-7 settembre 1980), Roma 1980.

Il posto dei robot, Festival Nazionale dell'Unità, Bologna, settembre 1980.

Beauty is a soft tool, testo critico per mostra Pedano a New York, ottobre 1980.

Il colore - Rosanna Rossi, catalogo della mostra, Galleria Wirz, Milano, ottobre 1980.

L'organismo pittura. Marco Gastini, catalogo della mostra, *Opere recenti 1978-1980*, Galleria Martano, Martano Editore, Torino, 1980.

Giulio Carlo Argan, Intervista sulla fabbrica dell'arte, Laterza, Roma, 1980.

1981

Habitat delle erbe - Luciano Fabro, catalogo della mostra, Centre George Pompidou, Parigi, 1981.

Marco Gastini, Come di un respiro che preme nei polmoni, Galleria Martano, Torino 1981.

1982

Interviene Tommaso Trini dalla vasca da bagno. Misheff Alzek, Mazzotta, Milano, 1982.

Biennale di Venezia, sezione "Aperto", 1982.

Bony Oscar: l'ombra, catalogo della mostra, Più due Cannaviello, Milano, 1982.

1983

Arti visive: Biennale di Venezia e Documenta di Kassel - Le grandi Mostre: De Chirico, Pollock, Guttuso - Anni Trenta - Avanguardia, Transavanguardia - Il mercato d'arte - Le fiere - Fiscalità e beni culturali, Enciclopedie Rizzoli, Annuario 1983, Milano, 1983.

Magnetica. Videotape in Italia, depliant della rassegna d'arte elettronica, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, aprile 1983.

La tecnica totale, in AA.VV., *Il colore è un'opinione*, Mazzotta Editore, Milano, 1983.

1984

Arti visive: La mappa degli stili anni Ottanta - Calvesi e la pittura della memoria - Renato Barilli e il postmoderno - Francesca Alinovi e l'Enfatismo - Le grandi mostre - I libri, Enciclopedie Rizzoli, Annuario 1984, Milano, 1984.

Totem della penisola, catalogo della 807° mostra, Galleria del Naviglio, Milano, aprile 1984.

1985

A è il segreto e B l'uscita. Alighiero Boetti, in *Alighiero & Boetti*, catalogo della mostra a cura di Tommaso Trini, Galleria Chisel, Ed Chisel, Genova, febbraio 1985.

Il nudo e il duello. Laura Panno, depliant-locandina della 822° mostra, Galleria del Naviglio (Milano, 8 marzo - 2 aprile 1985), Milano, 1985.

Max Kuatty. Le Mandrake, depliant della mostra, Duemodi Edizioni d'Arte, 17 aprile-15 maggio 1985.

Transcorporale, depliant della 948° mostra, Galleria del Cavallino (Venezia, 2 maggio-27 maggio 1985), Venezia, 1985.

Nascita di Chimera - Bertaggia Silvano, Gaggetta Mirco, Longo Massimiliano, Sambo Mauro, Sandano Paolo, Viscoso Loretta, Zennaro Angelo, Arsenale Editrice, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, giugno 1985.

Germanà. Magma Museum, Galleria Chisel, Edizioni Chisel, Genova, maggio 1985.

Le Mandrake di Kuatty, catalogo della mostra, Palazzo Barberini, Silvia Editrice, Roma, ottobre 1985.

1986

Il tempo Fontana, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Palazzo dei Leoni (Messina, 20 dicembre 1986 – 25 gennaio 1987), Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986.

Biennale di Venezia, sezione "Laboratorio arte e tecnologia", Venezia, 1986.

Teoria delle ricreature - Lello Masucci, catalogo della mostra, Electa, Milano, luglio 1986.

1987

Immagine eretta in *Salvatore Astore*, Edizioni Franz Paludetto, Torino, giugo 1987.

Una scultura dove la strada più breve che porta al sole e alla città è il labirinto, in *Giò Pomodoro. La scultura, il disegno, il progetto dal '54 all'87*, catalogo della mostra a cura di Tommaso Trini, Palazzo dei Leoni (Messina, 20 dicembre 1986 – 25 gennaio 1987), Mazzotta, Milano, dicembre 1987.

1988

Mimmo Germanà. L'arte di nuotare nell'oro in *Mercuriale. La figura*

infinita. Kemmer, Prearo Editore, Milano, 1988.

Ugo Mulas: un fotografo attraverso l'arte contemporanea in catalogo *Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1988, pp. 7-12.

Brani di statuaria (Scraps of statuary) in *Lucca Roberto Taroni*, Galleria Mazzocchi, Parma, 1988.

Per Max, pittore verista in *Max Kuatty*, Galleria Arte Borgogna, Milano, febbraio 1988.

Interni con passeggeri. Lo spazio curvo della pittura in *Alessandro Papetti*, catalogo della mostra, Edizioni dello Scarabeo, Milano, novembre 1988.

Vestire la luce. Iperfigure della moda italiana in *Paul Thorel*, note per il testo, novembre 1988.

1989

Simbiotica, in *Sergio Dangelo, Innocente Gandini*, catalogo della mostra, Aries Due, 1989.

Borderstroke - pennellata di confine, in *Raimund Girke, Brandsteter & Wyss / Castel-Burio-Arte*, 1989.

Esplorando l'architettura dei sogni, in *Cecilia Nemea*, Schmidlin Art Studio, Milano, marzo-aprile 1989.

La misteriosa pianta della prefigurazione, in *Cloti Ricciardi*, Studio Bocchi, Roma, marzo 1989.

Sculpture vere, dove la scrittura torna ad essere un corpo, in *Isabella Ducrot*, catalogo della mostra, Studio Bocchi, maggio 1989.

Anatomia del doppio, in *Daniel Maillet*, dépliant della mostra, Azimut club, Torino, maggio-giugno 1989.

La galleria bianca, retrospettive e prospettive, in *Joaquim Falcò*, galleria Bianca Pilat, maggio-luglio 1989.

Aspectos da pintura italiana do apos-guerra aos nossos dias. A pesquisa artistica in Itália 1945-1988, Achille Bonito Oliva, Tommaso Trini (a cura di).

Tipologias figurativas in Itália in segundo após-guerra, sob a coordenação do Conselho de Administração da Quadrienal de Roma: Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes e Funarte, 14 de junho a 2 de

julho de 1989; São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 11 de julho a 30 de julho de 1989, Roma, De Luca, 1989.

L'immagine dell'evoluzione, in *Vincenzo Celi*, catalogo della mostra *Ariose Energie*, Chiesa del Carmine a Taormina, Electa, Milano, agosto-settembre 1989

1990

Il buio piegato in luce, in *Cesare Berlingeri*, Electa, Milano, 1990.

L'oscurità e il risveglio, in *Giuseppe Giunta*, Galleria Schubert, Milano, 1990.

Nascita di un popolo di figure, in *Gastòn Orellana*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, ottobre 1990.

Dipingere per sete, in *Mario Nigro*, catalogo della mostra, Galleria L'Isola, maggio - giugno 1990.

Dove sorge la pittura in *Cristiano Parini*, Galleria Tega, Milano, maggio 1990.

Piero Gilardi. La serra dell'unione, Castello di Volpaia, Volpaia, luglio 1990.

Cesare Berlingeri. Opere recenti, Teatro Vittorio Emanuele (Milano, 15 dicembre 1990 – 20 gennaio 1991), Electa, Milano, 1990.

Gaston Orellana, Ex Ansaldo, Mazzotta, Milano, 1990.

1991

Art Quartet. Esemble di solisti, in *Piero Almeoni, Manuela Cirino, Maurizio Donzelli, Roberto Marossi*, 1991.

Affreschi postmoderni, anzi freschissimi in *Kuatty Max*, Galleria San Carlo, Milano, 1991.

Alta fedeltà, sguardi sonori in *Peter Stampfli*, catalogo della mostra, Aosta, 1991.

Il taglio dell'opaco in *Oki Izumi*, catalogo della mostra, Progetto Volpini Ed., Milano, febbraio 1991.

Navigando nel quadrato magico in *Lucca Roberto Taroni*, marzo 1991.
L'immateriale barocco. Meno materia, più ambiente in *Roberto Vecchione*, catalogo della mostra, Galleria Il Nome, Milano, novembre 1991.

Ritmi primari di una scultura comunitaria in *Gino Masciarelli*, testo critico, dicembre 1991.

Luci muschiate, dov'è l'anima, dove la carne in *Rampazzi Renata*, dicembre 1991.

Ariel linfa, il legame dei simboli in *Ariel Soulé*, dicembre 1991.

L'occhio indiscreto: un fotografo alla scoperta degli artisti, *Aurelio Amendola*, introduzione Silvio Ceccato, note di Tommaso Trini, Bolis, Bergamo, 1991.

Germanà, Prearo, Milano, 1991.

1992

Il vaso dell'anima in *Maria Luisa Casertano*, gennaio 1992.

Antropico in *Pino Guzzonato*, 1992.

Assemblea di arcobaleni in *Lorenzo Piemonti*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Gallarate, Gallarate, febbraio 1992.

Ambrosia mediterranea, catalogo della mostra *TOGO*, Galleria Bonaparte Arte Contemporanea, Milano, febbraio 1992.

Vedente in *Onorato Manlio*, marzo 1992.

Manifesto 1967 in *Alighiero Boetti*, catalogo della mostra, Bonner Kunstverein - Bonn, Westfälischer Kunstverein- Munster, Kunstmuseum Luzern, Luzern, luglio 1992.

Brindisi, l'arte di amare troppo in *Remo Brindisi*, luglio 1992.

Buongiorno futuro in *Marco Cascella*, luglio 1992.

Bussano al tempio. È l'abisso in *Paolo Collini*, luglio 1992.

Primo concilio politeista di scultura in *Dangelo, Guerresì, Mondino, Spoerri*, luglio 1992.

Per uno sguardo luminescente in *Raimondo Galeano*, luglio 1992.

Cupole, in *Alice Gombacci*, luglio 1992.

Onda di pietra in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra, Todi, agosto 1992.

Mappe eldorado in *Michele Berton*, settembre 1992.

Tutti i fantasmi dell'opera in *Carlo Mo, Chiesa S. Maria Gualtieri* (Pavia, 29 ottobre-12 novembre 1992), Pavia, 1992.

1993

Prefigurando suoni più umani, in *Ariel Soulé: mostra antologica 1973 - 1993*, Galleria Civica d'Arte Moderna (Gallarate, 9 gennaio - 5 febbraio 1993), Gallarate, 1993.

Dischi in *Claudio Buso*, marzo 1993.

Il multiverso Anel ha passaggi segreti in *Silvia Anel*, 1993.

Liberare lo scolpito in *Enrico Barbera*, 1993.

Animazione araldica in *Michele Berton*, depliant della mostra, 1993.

Bussola. Verso il centro delle quattro direzioni comuni, catalogo della Biennale di Venezia, Venezia 1993.

Assemblando il fuoco e Íaraba fenice in *Flavio Paolucci*, Pinacoteca comunale Casa Rusca (Locarno, 21 marzo - 16 maggio 1993), Locarno, 1993.

Azul del nord, in *Tino, Stefanoni* catalogo della mostra, Studio Soligo, Roma, maggio 1993.

Luminescenze dell'essere, in *Salvatore Garau*, 1993.

Polaretablo, in *Kuatty Max*, galleria Ammiraglio Acton, Milano, 1993.

Assi di conoscenza in *Cosimo Lerose*, Milano, 1993.

L'opera luilei in *Renato Mambor*, catalogo della mostra, Galleria Sprovieri, Roma, 1993.

Terre nutritive, in *Rosolino Mendola*, 1993.

Cibernetica celeste, in *Giorgio Milani*, 1993.

Principiante, in un'accademia virtuale, Salon Primo 93, Accademia di Brera, Milano, 1993.

L'ottica moderna che liberò il caso, in *Daniel Spoerri*, Ammiraglio Action, Milano, 1993.

Rotella. Il tempo dei segni, catalogo della mostra, Ammiraglio Action, Milano, 1993.

1994

Sonde animate, in *Roberto Mainardi*, catalogo della mostra, Galleria Cinquetti, Verona, febbraio 1994.

Da qui all'infinito: Giovanni Anselmo, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Stanza del costruttore, Cinque stanze tra arte e depressione (Arte e

terapia), Milano, 1994.

Progettare a soquadro, in *Luigi Canonico*, catalogo della mostra, galleria San Carlo (Milano, 17 marzo - 27 aprile 1994), Milano, 1994.

Italiana. From Arte Povera to Transavanguardia, catalogo della mostra, Nicafe-Nippon Contemporary Art Fair (Tokyo, 18-22 marzo 1994), Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Ascoltando la mente, in *Ugo Carrega*, galleria Silvano Lodi Jr, Adriano Parise Editore, Roma, 1994.

Testo breve, in *Gabriella Casiraghi*, catalogo della mostra, 1994.

Fuochi sotto l'eclisse, in *Sandro Chia*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Figure magnetiche, Milano, 1994.

Carte dei mutamenti, in *Dadamaino*, *Opere dal 1958 al 1994*, Milano, 1994.

Giardino in aria con supervista, in *Sergio Dangelo*, Milano, 1994.

Il regno dei fiori, The Kingdom of flowers in *Nicola De Maria*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Habitat e Rinascimento, in *Luciano Fabro*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Punti d'incontro/Meeting Points, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Aura di Rame, in *Marisa Merz*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Popol souk, Galleria Ammiraglio Acton, Milano, 1994.

La moda dell'occhio, in *CECILIA NEMEA. SVELATURE D'EPOCA*, catalogo della mostra, Art Studio, 1994.

Un ventaglio di energie, in *Park Jin Kyoung*, Milano, 1994.

Pino Pascali. Tutta la storia è da creare, in *Pino Pascali*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

Specchi virtuali, in *Michelangelo Pistoletto*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

La favola endogena, in *Carmine Rezzuti*, Framart Studio, Napoli, 1994.

Aria e imprinting, in *Pino Spagnulo*, catalogo della mostra, *Brandsteter & Wyss*, Castel Burio Arte, 1994.

Il campo dell'imprinting, in *Pino Spagnulo*, 1994.

Stanze per l'ultima utopia, in *William Stock*, 1994.
Energie purificate/Purified energy, in *Gilberto Zorio*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.
Sinopie per non vedenti, in *Paolo Gubinelli*, gennaio 1994.
Duchamp, giochi di parole, catalogo della mostra, Ammiraglio Acton, Milano, marzo 1994.
Comunicazioni con guanti, in *Theo Gallino*, catalogo della mostra, maggio 1994.
A oriente della pittura. Angela Occhipinti: opere 1993-1994, in *Lungo le distanze*, catalogo della mostra, Mandarin Oriental Fine Arts, Hong Kong, maggio 1994.
Sculture in filigrana, in *Alberto Allegri* catalogo della mostra, Casa Editrice Mattioli, Fidenza, giugno 1994.
La piramide continua, in *Roberto Mainardi*, giugno 1994.
Sete di colonne, in *Maria Teresa Illuminato*, agosto 1994.
Noi siamo la mappa umana, in *Boetti Alighiero*, Fondazione Mudima Edizioni, Milano, 1994.

1995

Antenne metafisiche, Ammiraglio Acton, Milano, 1995.
Assoluta chiarezza, catalogo della mostra *Tra logos e Melos*, Ankara, 1995.
Artelaguna. La laguna è più aperta (Biennale di Venezia), Venezia, estate 1995.
Flavio Paolucci. La selva lavora, Fondazione Mudima, Milano, maggio 1995.
Dipingendo il tempo in *Giancarlo Borgia*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Cafiso, Milano, dicembre 1995.
Nidi dell'occhio - Cecilia Nemea, Ammiraglio Acton, Milano, 1995.
Painting time - Giancarlo Borgia, 1995.
Vedere il tempo, in *Gian Carlo Bulli, Turi Simeti*, catalogo della mostra, Arci Nova Pablo Neruda, Carnate, 1995.
I giochi della rinascita in *Franco Cheli*, 1995.
La casa di Franco Cheli a Ponna. Il moderno e l'antico nella Valle Intelvi, De Baio Editore, 1995.

L'apparizione del veicolo/The apparition of the vehicle in *Cho Sung-mook*, 1995.

In diretta dal Big Bang in *Ferruccio Gard*, catalogo della mostra, Oratorio di San Rocco (Padova, 16 giugno - 16 luglio 1995), edizioni Bora, Bologna, 1995.

La dorsale dedalica in *Vittorio Gentile*, 1995.

Prima della figura in *Marisa Merz*, Kunstmuseum Winterthur, 1995.

La selva lavora in *Flavio Paolucci*, catalogo della mostra, Fondazione Mudima, Milano, 1995.

Una metafisica mondiale in *Park Young Nam*, Ammiraglio Acton, 1995.

Esorcismo dell'eros in *Giampiero Podestà*, Montserrat Gallery, New York, 1995.

Ruota chiusa, ruota aperta, in *Mimmo Rotella*, Ammiraglio Acton, 1995.

La sfera delle forme, una questione di tempo in *Mauro Staccioli*, Arte Studio Invernizzi (Milano, 20 aprile - 30 giugno 1995), Milano, 1995.

Bronzi vivi in *Simona Vergani*, 1995.

Alla Zarina Vista, in *Zita Vismara*, 1995.

Andy rivieni. L'arte come oggetto di culto veloce, in *Andy Warhol*, 1995.

Ascesi e simulacri in *Michele Zaza*, Framart Studio, Napoli, 1995.

La pittura di Alvaro lavora, Ammiraglio Acton, Milano, 1995.

Aurale. Oltre la figura in *Marisa Merz*, giugno 1995.

Anima aptica in *Patrizia Guerres*, catalogo della mostra, Galleria La Giarina, Adriano Parise Editore, Verona, 1995.

1996

Sospendere non è giubilare in *Sonia Campagnola*, 1996.

Sculture della rinascita in *Franco Cheli*, testo critico, 1996.

Tra le quinte dello sguardo in *Mario De Maio*, 1996.

Colori cantor, in *Walter Fusi*, Living Art Gallery, Milano, 1996.

Il soffio e il respiro in *Giovanni Manfredini, Gilberto Zorio*, catalogo della mostra, Galleria RossanaFerri, RossanaFerri Editore, maggio-giugno-luglio 1996.

Autentico in *Leon Marino*, 1996.

Il ritorno del capolavoro sconosciuto in *Francesco Martani*, Università degli Studi di Bologna, S. Giovanni in Monte, Bologna, dicembre 1996.

Se la carne diventa immateriale in *Marcello Mazzella*, 1996.

Linee rettili dell'evoluzione, in *Jorunn Monrad*, 1996.

Tutto quel grigio vivo tra la saggezza e la follia, in *Antonio Musella*, 1996.

L'epica in giallo dell'antinarciso, in *Giangiaco Spadari*, 1996.

Une géometrie de la liberté, in *Mauro Staccioli, Lecture de Bruxelles*, Bruxelles, 1996.

Lungo l'orizzonte senza fine della libertà - *Mauro Staccioli*, 1996.

Al di là di sé, in *Vincenzo Dazzi*, Villa del Castello Visconteo (Trezzo sull'Adda, 4 maggio - 2 giugno 1996), Milano, 1996.

Il posto corona, in *Maurizio Corona*, febbraio 1996.

Agendo sul vuoto, in *Damnjan Radomir*, Fondazione Mudima, Milano, febbraio 1996.

Il diafano, in *Vetrophanie*. *Isgrò, Kounellis, Merz, Penone, Zorio*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale (Venezia, 14 giugno - 25 agosto 1996), Venezia 1996.

Quale critica, luglio 1996.

Simbiote, una forma di vita in *Giovanni Manfredini*, catalogo della mostra, Fondazione Mudima (Milano, novembre 1996 - gennaio 1997), Milano, 1996.

Consistenza della Pittura, premio Michetti, catalogo della mostra (Francavilla al Mare), testi di Tommaso Trini, Flaminio Gualdoni, Paolo Campiglio, Charta, Milano, 1996.

1997

Biografia di una pittura in *Giorgio Griffa*, catalogo della mostra, Edizioni Charta, Milano, 1997.

Sculture al corpo, progetto Premio Michetti, 1997.

Una sfida per l'unione, in *Alberto Allegri*, 1997.

Macule, il vuoto e il pieno, in *Damnjan Radomir*, Beograd, 1997.

Un telaio per lo sguardo, in *Mario De Maio*, 1997.

Piccoli luoghi di memorie preziose, in *Giorgio Facchini*, 1997.

Al sorgere già perfetto dei luminari, Al levare delle luci, il pregnante,

Al mezzodì tra l'immagine e la parola, Al cadere delle ombre, la vacuità, Pieghe e spigoli di un colloquio in Antonio Gatto, Paolo Ristonchi, Prato, 1997.

Il c'è di Lee, in Hyung-Woo Lee, Milano, 1997.

Lunini. Solari, in Susanna Lunini, 1997.

Mini malie dell'essenziale, catalogo della mostra, in *Minimalia*, Venezia, 1997.

Il visibile leggibile, in Jean-Paul Pancrazi, 1997.

Organismo animato, in Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra *Minimalia*, Venezia, 1997.

Semi dell'età ubiqua, in Remo Salvadori, Prato, 1997.

Nel corso del vulcano, in Pino Spagnulo, Palazzo Reale, Milano, 1997.

Il silenzio del respiro (Biennale di Venezia), progetto Aprile 1996, "Tema Celeste", Milano, 1997.

Sciaman sciamana, in Giuliano Tomaino, 1997.

La federa di Chlébnikov, mostra a cura di Tommaso Trini, 9 giovani artisti: Michele Arzenton, Manuel Baldini, Francesco Candeloro, Roberta Iachini, Simone Lucietti, Elisabetta Novello, Isabella Pigaiani, Tiziana Pretto, Simone Zambon, gennaio 1997.

Poetari di fine Gutemberg, in Giorgio Milani, catalogo della mostra, Fondazione delle Stelline (Milano, 8 maggio - 7 giugno 1997), Milano, 1997.

Le Tele di Nemea, in Cecilia Nemea, mostra GMN, Milano, febbraio 1997.

Il gene sontuoso della bellezza, in Giorgio Facchini, marzo 1997.

Lumina. Teatro di fotoni, in Roberto Corradi, Marta Mambriani, Teatro Festival, Parma, aprile 1997.

Nella trasparenza del tempo, in Dadamaino, galleria A Arte Studio Invernizzi (Milano, 22 maggio-5 luglio 1997), Milano, 1997.

Anche il vuoto lavora, in Lee Ufan, Lorenzelli Arte, Milano, maggio 1997.

Ai confini della visione, in Mario De Maio, Milano, giugno 1997.

Testo Video Emilio Tadini, A&A Prearo, Milano, settembre 1997.

Concerti secondo passione, in Laura Pitscheider, catalogo della mostra, l'Istituto di Cultura Italiano, Cracovia, novembre 1997.

1998

Mani imbrattate, trasparenti e colorate, Arco della Pace/Brera, Milano, 1998.

Un'altra forma di vita, Bologna e Urbino, gennaio 1998.

Il triplice mondo del vero costruttivista, in *Orazio Bacci*, Canonica Arte (Milano, 17 giugno-11 luglio 1998), Milano, 1998.

Un apolide dell'immaginario, in *Pino Biggi*, 1998.

La postura del visibile, in *Giovanni Manfredini*, catalogo della mostra, Galleria Forni, Bologna, 1998.

Codicillo binario, in *Giovanni Manfredini*, *Wainer Vaccari*, catalogo della mostra, Galleria Forni, Bologna, 1998.

Affinità viventi. L'arte un'altra forma di vita, Premio Michetti, 1998.

Qualità, Salon Primo, Accademia di Brera, Milano, 1998.

La ballata del nonsense, in *Wainer Vaccari*, catalogo della mostra, Galleria Forni, Bologna, 1998.

I tentativi e le tentazioni, un dialogo, in *Giovanni Manfredini*, Galleria d'Arte Moderna - Spazio Aperto (Bologna, 13 febbraio - 8 marzo 1998), Bologna, 1998.

Note per una biografia, in *Pino Biggi*, marzo 1998.

L'Ambiente Bodoni di Alberto Allegri, maggio 1998.

Arte in Puglia. Socialità al largo, in *Arena Puglia*, Editore Adda, Bari, maggio 1998.

Pittura di notte, in *Addamiano Natale*, galleria Grigoletti, Pordenone, settembre 1998.

Calco palco, in *Giovanni Manfredini*, Università degli studi di Bologna, Anno Accademico 1998-1999, Editrice Compositori, Bologna, settembre 1998.

Memento Salento - Ercole Pignatelli, catalogo della mostra *Apulia imprinting*, ottobre 1998.

Lo specchio, la soglia, in *Michelangelo Pistoletto*, Roma, ottobre 1998.

1999

Ambiente Bodoni, in *Alberto Allegri*, catalogo della mostra, Edizioni Franco Maria Ricci, 1999.

Più luce, più ombre - Alvaro, 1999.
Guido Ballo. Intervista su Fontana, Milano, 1999.
Sapienza selvatica, in *Alik Cavaliere*, Milano, 1999.
Nei cerchi del discobolo, in *Franco Ciuti*, 1999.
Parola di immagine, catalogo della mostra collettiva, Antico Palazzo della Pretura di Castell'Arquato, Edizione D'Ars, Milano, 1999.
Asso di quadri, Quadro di assi, in *Mario De Maio*, Milano, 1999.
Fontana dei giovani, Laboratorio Fontana, in *Centenario di Lucio Fontana*, Enrico Crispolti (a cura di), catalogo delle mostre (Milano, 23 aprile -30 giugno: PAC, Triennale, Museo Diocesano, Accademia di Brera, Museo Teatrale alla Scala, Charta), Milano, 1999.
Axis mundi, un popolo o Il popolo Axis Mundi - Donato Linzalata, 1999.
Cervo è la memoria. Nevicando la memoria - Luca Pignatelli, bozza, Milano, 1999.
Il suo primo millennio, in Mimmo Rotella, Galleria Borromini, 1999.
L'arte che piace ai giovani/The kind of art young people like - Mimmo Rotella, didascalia opere, Milano, 1999.
La luce, lo specchio, progetto Gino Di Maggio, Milano, 1999.
Un libero costruttore di icone, in *Enzo Rossi Da Civita*, aprile 1999.
Marilena Bonomo. Un'intervista, maggio 1999.
Altrove si rinasce, in *Enzo Cucchi*, maggio 1999.
Il film della luce, in *Marinella Pirelli*, maggio 1999.
Nella piegazione, la realtà avvolta, in *Cesare Berlingeri*, catalogo della mostra, Edizioni Mudima, Milano, giugno 1999.
Il ritorno dell'ombra, in *FLAVIO FAVELLI. Sentirsi mancare*, catalogo mostra, OTTO Arte Contemporanea, giugno 1999.
Favole frattali, in *Massimo Sansavini*, San Paolo, settembre 1999.
Alberto Allegri: Ambiente Bodoni, presentazione della mostra tenutasi a Parma, Edizioni Franco Maria Ricci, Milano, 1999.

2000

L'unione dei simbiotici, in *Angelo Braconi*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Pace (Milano, 3 febbraio-3 marzo 2000), Milano, 2000.
Bacci rivoluziona i colori delle telecomunicazioni, in *Orazio Bacci*,

catalogo della mostra, Libreria Bocca, Milano, maggio 2000.
Anima minima - Valeria Corvino, 2000.
Lampi di genesi - Filippo Di Savoia, 2000.
Animal Aura di Renato X - Riccardo Meneghetti, 2000.
Mai più deserti in *Mario Merz*, mostra GAM di Torino, 2000.
Mario Merz. Il fiume appare, mostra GAM di Torino, 2000.
Pistoletto principia, LUCE-SPECCHIO, 2000.
Studenti d'arte, allievi della vita, Premio Collura, 2000.
Arando il mare rame - Luigi Spagnol, testo incompleto, 2000.
Arte povera in collezione: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Calzolari..., Ammann Jean-Christophe, catalogo della mostra, Castello di Rivoli (Torino, 6 dicembre 2000 - 25 marzo 2001, prorogata fino al 30 dicembre 2001), Charta, Milano, 2000.
Nel flusso delle iperfigure - Alberto Valsecchi, 2000.
Alter ego della creazione (Multipli), ArtEgo Edizioni, Milano, marzo 2000.
Enigmi trasparenti - Marina Krottrer, luglio 2000.
Cupole aperte - Angela Trapani, Centro Culturale Islamico, Milano, luglio 2000.
Eden Surf - Bruno Gorgone, agosto 2000.
Mater Pictura - Mimmo Germanà, Patrocinio Regione Sicilia, Mercurio Arte, Palermo, settembre 2000.
Un manto per la bellezza interiore - Patrizia Guerresi, settembre, 2000.
Arte è compiere la propria rivoluzione personale - Gian Enzo Sperone, Milano, settembre 2000.
Arte e Religioni, Milano, ottobre 2000.

2001

Nuovo alfabeto per corpo e materia. catalogo di *Arte povera* (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio), con testi di Andrea Comba, Ida Gianelli, Pier Giovanni Castagnoli, Germano Celant, Harald Szeemann, Tommaso Trini, Jean-Cristophe Ammann, Charta, Milano, 2000.

Europe Dream - Alberto Allegri, Milano, 2001.

Una visione aurea/Vision as Golden Mean in Massimo Arrighi, catalogo della mostra, Sala mostre Palazzo SS. Salvatore (San Giovanni in Persicelo, 24 marzo-16 aprile 2001); Sala mostre dell'Annunziata (Imola, 21 aprile - 13 maggio 2001), Edizioni Aspasia, Imola, 2001.

Figure dell'ordine del collare -Franco Carloni, 2001.

Genealogia Gerardi, Electa, Milano, 2001.

Giuseppe Chiari, musica madre, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 2001.

Piccolo nido di nodi grandi - Giorgio Facchini, 2001.

La linea, la faglia, The line the crack - Maria Izquierdo, 2001.

Arpeggi a corde curve, Arpeggios with curved strings, Arpèges sur cordes courbes, catalogo della mostra, Klaus Muhlhauser, Lugano, 2001.

Un classico della modernità, in Max Kuatty, catalogo della mostra, Galleria Lattuada Pardo (Milano, 13 febbraio - 20 marzo 2001), Ed. Lattuada, Milano, 2001.

Tutto. La Collezione Ubiqua - Marzona, Pardo, 2001, p.27.

Il quadro dei mutamenti - Paolo Masi, 2001.

Rinascimento in strada - Paolo Pelosini, 2001.

Smaterie - Antonio Scarioni, Palazzo delle Stelline, Milano, 2001.

Techne tribù, un ipertesto, in catalogo della mostra *Le tribù dell'arte* (a cura di Achille Bonito Oliva), Skira, Milano, 2001.

Trasparenze illusivo - Oki Izumi, catalogo della mostra *Riflessi trasparenti*, Galleria Lattuada Pardo, Milano, febbraio 2001.

Smatter - Antonio Scarioni, ottobre 2001.

Cartigli Canditi. Una Wunderkammer - Pino Chimenti, (Milano, 12-25 novembre 2002), Edizioni "D'Ars", Milano, 2002.

Bozzoli digitali - Marco Agostinelli, 2002.

2002

Andrea Fogli. Scala Reale: 8 giorni, 8 stanze, 8 capoversi, catalogo della mostra, con testi di Peter Welemair, Giovan Battista Salerno, Tommaso Trini, Galleria d'arte moderna (Bologna, 2002), Diagonale, Roma, 2002.

Nei cassetti della prospettiva, in *Luisa Bergamini*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Contemporanea delle Generazioni italiane del '900, Pieve di Cento (Bologna), 2002.

Più mondi, più luce - Pino Biggi, 2002.

Anticamera della prospettiva attiva - Francesco Candeloro, 2002.

Eidola - Donatella Caprara Riva, 2002.

Fisica dell'apparizione - Andrea Fogli, 2002.

Tempeste di luce sonante - Salvatore Garau, 2002.

Geo Design della Land Art, 2002.

Marabini artista - Bruno Marabini, 2002.

Figure disarmate (Anna Santinello), 2002.

La terza via di Beuys, testo critico, febbraio 2002.

Vene di luce - Pina Inferrera, Circolo Culturale Bertolt Brecht, Milano, febbraio 2002.

L'uno dei tre in *Mimmo Rotella*, catalogo della mostra Lattuada Studio, Milano, marzo 2002.

Aurora di sera - Clara Pellegrini, agosto 2002.

Cristalli di genio dal collage boemo - Jiri Kolar, galleria Open Art, Prato, settembre 2002.

Fathime - Patrizia Guerresi, comunicato stampa, Varart, Firenze, ottobre 2002.

2003

Alfascultura dell'io, in *Alberto Allegri*, catalogo della mostra, Galleria artistico-letteraria, Edizioni D'Ars, Genova, 2003.

La chiave del mondo - Franco Carloni, Milano, gennaio 2003.

Lesse, l'infinito - Anna Maria Bova, citazioni di critici e artisti, Milano, 2003.

Lucio Fontana e il mosaico di Cantù, testi di Tommaso Trini, Claudio Cerritelli, Paolo Campiglio, Gillo Dorfles, Luciano Caramel, Mazzotta, Milano, 2003.

Pittura in libera fluttuazione - Cesare Berlingeri, introduzione al catalogo, Skira, Milano, agosto 2003.

Plasma - Giampiero Podestà, aprile 2003.

Una sindone della sensibilità, in *Spiritualità e materialità nell'opera di*

Yves Klein, raccolta del *Colloque international*, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice, 19 mai 2000 e di *Giornata di studio internazionale*, Centro per l'Arte contemporanea, Luigi Pecci, Prato, 18 novembre 2000, Gli Ori editore, Prato, 2003.

2004

Ascolta le luci - Walter Fusi, Galleria Open Art, Prato, marzo 2004.

Pittura performance, sciami di mani e one man big band - Giorgio Moiso, ORLER Gallerie d'Arte, giugno 2004.

Concetti diversi, Arte Concettuale in Ticino - Niele Toroni, Felice Varini, Adriana Beretta, Flavio Paolucci, Gianfredo Camesi, Ticino, 2004.

2005

Singularità del tutto - Sergio Dangelo, Giorgio Moiso, aprile 2005.

Nel puro vero/In absolute truth in *Ettore Spalletti*, catalogo della mostra, galleria Borromini (Ozzano Monferrato (Al), maggio 2005).

Sogni lucidi - Riccardo Costarelli, Ammiraglio Acton, ottobre 2005.

Ritratto sorgente, in *Cinzia Vola*, catalogo della mostra, Galleria Joyce & Co + Galleria Roberto Rotta Farinelli, Genova, ottobre 2005.

Tramaturgia - Gastone Mariani, novembre 2005.

Affreschi sciolti - Rosario Mazzella, novembre 2005.

2006

Daedalus décollage in *Mimmo Rotella*, Frittelli Arte, Firenze, aprile 2006.

PIETRO GALLINA, Vivere, attraverso l'Arte, la Vita, Giulio Bolaffi Editore, Torino, maggio 2006.

Costellare in rete - Marcello Mazzella, testo critico, in catalogo della mostra *Webality Costellare in rete*, agosto 2006.

Impressioni d'Atelier in *Lamberto Correggiari*, Campanotto Editore, dicembre 2006.

2007

Prefazioso, in Inkyung Hwang, *Il lungo treno di John Cage*, O barra O Edizioni, Milano, 2007.

La pietra e il soffio, in *Soffi di Pietre* di Giulio Santi, catalogo della mostra di sculture, Naviglio Modern Art (Milano, 8 marzo - 8 aprile 2007), Milano, 2007.

Donare simboli - Giorgio Facchini, aprile 2007.

2008

Pitture di fotoni, in *Orazio Bacci*, Spagna, 2008.

Lucelenta della cognizione, in *Vasco Bendini*, Firenze, Frittelli Arte.

Quei cinesi cinetici, in *Mario Ceroli*, catalogo, Siena, 2008.

2010

Bang delicati in *Kaori Myayama*, catalogo della mostra, Galleria Derbylius, marzo 2010.

Metropoli membrane - Francesco Candeloro, 2010.

2011-12

Inizio di universo, dettagli, in *Opalka, Il tempo della pittura*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, marzo 2011.

Miniature terrestri di Alberto Allegri, 2011.

Svegliarsi anti-tempo, in *Dadamaino. Gli anni '70, rigore e coerenza*, catalogo della mostra, Cortina Arte (Milano, 5 luglio-27 luglio 2012).

2015-16

Giuseppe Maraniello. Attratti, catalogo della mostra, Edizioni Cambi, Milano, 2015.

Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014, Johan & Levi, Monza, 2015.

3. Interventi vari (lettere, interviste, atti di convegni, tavole rotonde, dibattiti)

Le nuove icone, lettera, 16 settembre 1966.

La realtà circolare di Pistoletto, testo critico dattiloscritto, Londra, 20 marzo 1964.

Caro Bonfiglioli, in "Notiziario 34" (a cura di Pietro Bonfiglioli),

gennaio 1969.

Al di là della pittura, dibattito sul tema "Nuove esperienze creative al di là della pittura", in Atti del Convegno, VIII Biennale d'Arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, luglio-agosto 1969.

Ian Wilson in dialogo con Trini, in "Data", n. 1, settembre 1971, p. 32-34.

Intervista a Tommaso Trini, in "Futuribili. L'arte domani", n. 42-43, gennaio-febbraio 1972.

Spadari. La Rosa e il Leone, dibattito *Arte e Impegno Politico* con Antonio Del Guercio, Renato Guttuso, Arturo Schwartz, Giangiacomo Spadari, Emilio Tadini, Tommaso Trini, Giovanbattista Zorzoli, Galleria Schwartz, Milano, novembre-dicembre 1972.

Concetto Pozzati, un'intervista, 2 febbraio 1973.

Sandro Martini. Intervista, in "Data", n. 21, maggio-giugno 1976, pp. 84-85.

Giulio Carlo Argan. Intervista sulla fabbrica dell'arte, saggi tascabili Laterza, Bari, gennaio 1980.

Intorno a qualche mistero, dialogo con Gianluigi Buraggi, in "Gala International", n. 98, Milano, dicembre 1980, pp. 43-44.

Il linguaggio dell'arte. Il linguaggio della filosofia, conversazione in "Tecnicamista", N. 1, luglio 1988.

Pietro Cascella. Mio fratello Andrea, intervista, 1992.

Carlo Mo. L'amico che mi fu maestro, intervista in catalogo *Cascella*, Pavia, agosto 1992.

Naufragi, in Atti del convegno, Cagliari, 8-10 aprile 1992.

Cesare Berlingeri. Un'intervista, in *Piegare la notte*, Mudima, Milano, 1994.

Conversazione con Tomaino, 1995.

Colloquio con Michelangelo Pistoletto, Progetto di Mudima *La luce e lo Specchio*, Milano, 1996.

La freschezza ha una certa età (Waifro Spaggiari), *Metafisica del metacrilato*, intervista Arbre Academy di Tommaso Trini, 1996.

Arte+Scienza, i mutamenti indotti dalle nuove tecnologie nell'arte contemporanea, convegno didattico nazionale, Accademia di Brera, Milano, 9-11 maggio 1996.

Conversazione con Maraniello - Giuseppe Maraniello, Milano, 1997.
Intervista a Spagnulo, aprile 1997.
Conversazione con Michelangelo Pistoletto, Biella, 16 ottobre 1997.
Le scienze singolari dei protagonisti dell'arte contemporanea, seminario su simmetrie e relazioni tra arte e scienza, Proposta Seminario, Università di Bologna, Bologna, 1997.
Intervista a Rodolfo Aricò, 1998.
Simulazione della saggezza (Arte e terapia), Milano, 1998.
Mario Merz. Lezioni a Brera, presentazione, Milano, 15 gennaio 1998.
Un'altra forma di vita, Inaugurazione Anno Accademico 1997/98, Accademia di Urbino, Urbino, febbraio 1998.
Segni embrionali di fine assemblaggio da una conversazione tra Cesare Berlingeri e Tommaso Trini, catalogo Edizioni Mudima, Milano, giugno 1999.
Una sindone di sensibilità - Yves Klein, colloquio di studio internazionale Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 18 novembre 2000.
Scolpendo i contesti, segno per segno, conversazione con Mauro Staccioli, Milano, 2000.
Conversazione con Arturo Schwarz e Cesare Berlingeri, settembre 2002.
Breve intervista su Data - Cecilia Cosci, Sabrina Arnò, Milano, 25 novembre 2002.
Originario, conversazione con Cesare Berlingeri, febbraio 2003.
Baccigrafia andamentale - Orazio Bacci, intervista, aprile 2003.
Lucio Fontana, decorazione come spazio del vissuto, conversazione con Cerritelli, Milano, 2003.
Intervista su Pino Pascali, Frittelli Arte, Firenze, ottobre 2006.
Terra mia, crudo papiro / My land, raw papyrus – Arcangelo.
Intervista con Leo Castelli, New York.
Biografando. Un colloquio con Giangiacomo Spadari.

Copertine e Indici completi di "Data"



IN COPERTINA:
Luciano Fabro,
Marino rosa del Portogallo e seta naturale 1970-71
Galleria Borgogna, Milano
Foto Giancarlo Bagetti

Editore
Gilberto Algranti

Direttore
Tommaso Trini

Co-redattori
Renato Barilli
Alberto Boatto
Maurizio Calvesi
Germano Celant
Michel Claura (Francia)
Maurizio Fagiolo
Klaus Honnef (Germania)
Filiberto Menna

Produzione
Giovanni Facetti

Pubblicità
Giuseppe Amà

DATA, Dati internazionali d'arte / International Art Data, Anno 1, Numero 1, Settembre 1971. Pubblicati mensilmente eccetto luglio e agosto.

Redazione
20122 Milano, Via S. Sofia 8
Tel. 808.705, 808.301

Amministrazione Abbonamenti Pubblicità
Gilberto Algranti Editore
20122 Milano, Via S. Sofia 8
Tel. 808.196, 808.301

Stampa e Incisione
Centro Grafico Linate, Belgiano di S. Donato, Milano.
La Fotoincisione Milanese, Milano.

Fotografie
G. Rampazzi, 16. Nick Sheldy, 19-23. Paolo Mussa, 23-76-77. Marzio Marzot, 27. Hans Hascke, 31. Giorgio Colombo, 33-79 (basso) - 80 (basso). Nino Lo Duca, 55-57-58-59. Ugo Mulas, 63-64-65-66-67. Lorenzo Capellini, 78. Claudio Abate, 79 (basso). Arno Hamacher, 79 (alto). Patrizio Parolini, 80 (alto).

Traduzioni
Henry Martin: Note di Mario Merz, 'Patalografia di un artista', Note di Luciano Fabro. David Stanton: Intervista con Merz, 'Andy Warhol'.

Prezzo fascicolo / Abbonamento annuo
Single copy / One Year Subscription

Italia: Lit. 1.500 / Lit. 10.000
Austria: OS 65 / OS 430
Belgio: FB 125 / FB 850
Francia: NF 14 / NF 90
Germania: DM 9 / DM 58
Gran Bretagna: £ 1 / £ 7
Olanda: HLF 9 / HLF 58
Spagna: PTAS 190 / PTAS 1250
Svizzera: FSV 10 / FSV 67
Europa: \$ 2,50 / \$16,50
U.S.A. & Overseas: \$ 3 / \$ 20
Air Mail Rate for U.S.A. & Overseas \$ 30

Conto corrente postale n. 3/6405, Milano.
Spedizione in abbonamento postale gruppo III.

© GILBERTO ALGRANTI Editore, Settembre 1971. Tutti i diritti riservati. Il contenuto della rivista può essere riprodotto solo con autorizzazione scritta dell'Editore. Unico e esclusivo Foro competente: Milano. *Responsabile:* Tommaso Trini, Autorizzazione del Tribunale di Milano.

Tommaso Trini	Note sullo spettatore / 16
Mario Merz	La serie di Fibonacci / 18
Renato Barilli	Commento su Merz / 24
Daniel Buren Michel Claura René Denizot	Assenza-Presenza / 26 / 29 / 30
	Intervista con Ian Wilson / 32
Germano Celant	Book as Artwork 1960-1970 / 35
Filiberto Menna	Patografia di un artista / 50
Luciano Fabro	Luciano Fabro / 54
Henry Martin	Uno Zoo non è una badia / 60
Ugo Mulas	Lo Zoo, Bello e Basta / 63
Alberto Boatto	Andy Warhol / 68
	Multipli / 74
	Plagio / 76
	Memoranda / 78

In questo numero DATA riprende regolarmente la
 sua pubblicazione. L'interruzione — di cui chiediamo
 scusa ai nostri lettori — rientra nella norma
 degli incidenti editoriali: dopo l'uscita del primo
 numero, un nuovo coraggioso editore ha sostituito
 il primo editore; in seguito, prima di passare in
 stampa, gli impianti del secondo numero ci sono
 stati rubati.

With the present issue DATA starts regular publica-
 tion again. Its interruption — for which we apolog-
 ize to our readers — has been a rather normal
 accident within the publishing activity. After the
 first issue, the publisher had a breakdown and we
 had to substitute him. Later on, before being deli-
 vered to the printers, all the printing-ready works
 of the second issue were stolen.

Dati internazionali d'arte
International Art Data

Anno II
Numero 2
Febbraio 1972
Pubblicati mensilmente
eccetto luglio e agosto

Editore
Giampaolo Prearo

Direttore
Tommaso Trini

Assistente direzione
Ciacia Nicastro

Co-redattori
Renato Barilli
Alberto Boatto
Maurizio Calvesi
Germano Celant
Michel Claura (Francia)
Maurizio Fagiolo
Klaus Hoeneß (Germania)
Filiberto Menna
Daniela Palazzoli
Lea Vergine

Segretaria redazione
Silvia Bai

Produzione
Walter Prearo

Uffici editoriali
Data Stampa s.r.l.
52, Foro Buonaparte
20121 Milano, Italia

Incisione e Stampa
La Fotoincisione Milanese
e FMS, Milano
Off. Grafiche Marradi, Firenze

Abbonamento annuo
One Year Subscription
Italia Lit. 10.000
Austria ÖS 430
Belgio FB 850
Francia FF 90
Germania DM 58
Gran Bretagna £ 7
Olanda HLF 58
Spagna PTAS 1250
Svizzera FSV 67
Europa \$ 16,50
U.S.A. & Overseas \$ 20
Air Mail Rate for
U.S.A. & Overseas \$ 30

© DATA STAMPA s.r.l. 1971
Tutti i diritti riservati.
Dir. responsabile: Tommaso Trini
Autorizzazione del Tribunale
di Milano n. 291 del 23. 8. 1971.
Spedizione in abbonamento
postale gruppo III/70.

DATA

Copertina/ Cover:
Giovanni Anselmo
Senza Titolo, 1971
Foto Paolo Mussat
Galleria Sperone, Torino

SOMMARIO CONTENTS

16 TRADUZIONE DA VETTOR PISANI
PierBruno Aicardi

22 MICHEL CLAURA
Pour dire quelques évidences
1. Il est question d'art

26 LIVIO MARZOT

30 GIULIO PAOLINI
Un quadro
Apoteosi di Omero

40 SETH SIEGELAUB
The Artist's Reserved Rights
Transfer and Sale Agreement

47 VINCENZO AGNETTI
Traduzione e sub-valore/ NEG/
Macchina drogata/ La tesi/

54 GIOVANNI ANSELMO

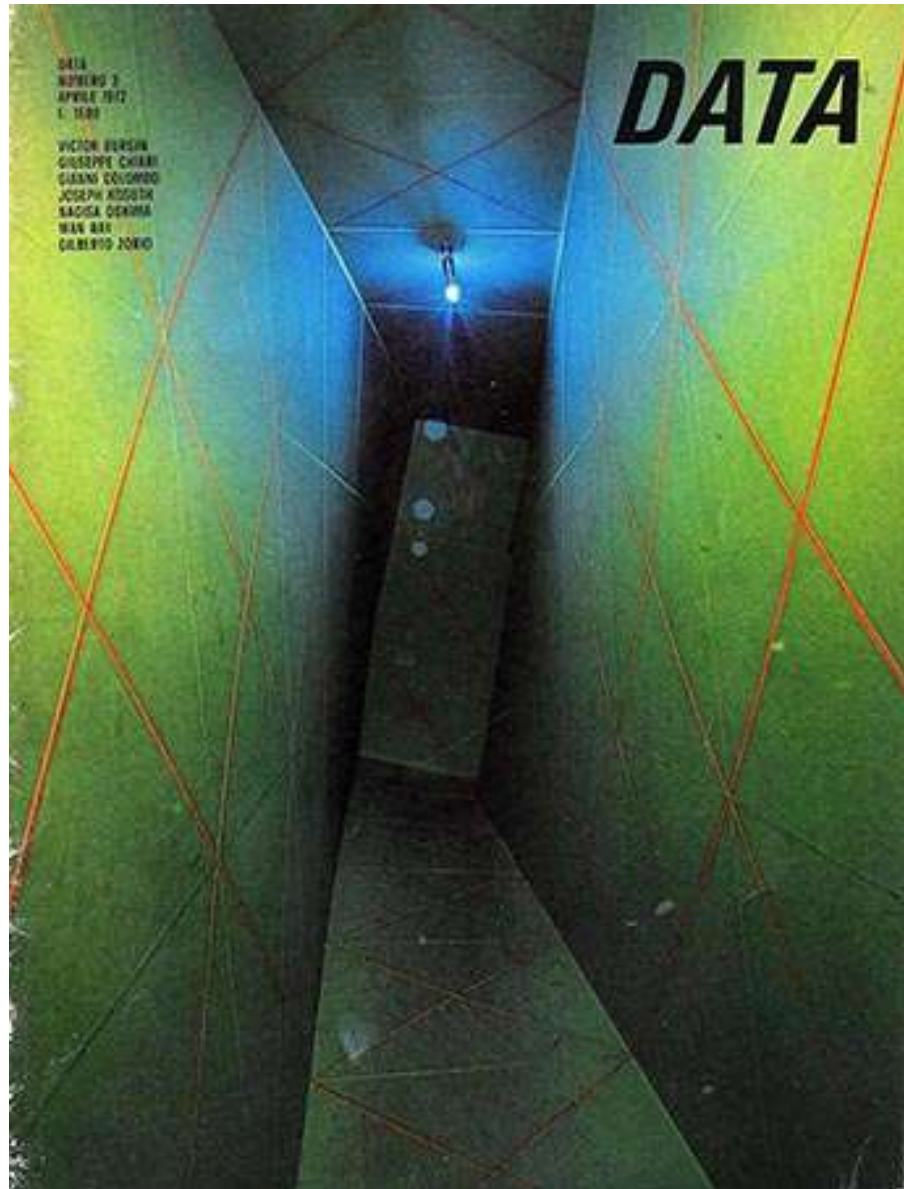
62 MEL BÖCHNER

68 CLAUDIO PARMIGGIANI
Delocalzione/ Mario Diacono

70 LETTERATURA
Poeti di carta

72 POLITICA

73 MOSTRE



Numero 3
Aprile 1972
Anno II
Pratica e teoria dell'arte

DATA

Copertina/Cover: 'Topoestesia' (itinerario programmato) di Gianni Colombo, in un allestimento del 1970 a Roma. Foto di Ugo Mulas.

- 12 COS'E' LA MUSICA, di Giuseppe Chiari
16 GILBERTO ZORIO: CORPO DI ENERGIA, intervista di Jole De Sanna
24 JOSEPH KOSUTH, di Tommaso Trini
30 NAGISA ŌSHIMA: L'IMMAGINARIO E IL REALE, di Alberto Boatto
34 VICTOR BURGIN, di Catherine Millet
39 DOPO LA FILOSOFIA, L'ARTE, di Joseph Kosuth
46 NOTA INTRODUTTIVA DEL REDATTORE AMERICANO, di Joseph Kosuth
48 L'ARTE RUSSA DELLA RIVOLUZIONE, di Maurizio Fagiolo
51 A MAN CALLED RAY, di Maurizio di Puolo
54 L'OCCHIO OBBIETTIVO, di Maurizio Fagiolo
56 BRITISH SCULPTORS '72, di Charles Spencer
58 L'ARTE DI GIANNI COLOMBO, di Tommaso Trini
67 ROMA

English Texts: What is Music, by Giuseppe Chiari (p. 60) - Nagisa Ōshima: the Imaginary and the Real, by Alberto Boatto (p. 71) - Victor Burgin, by Catherine Millet (p. 73) - Joseph Kosuth, by Tommaso Trini (p. 75) - An interview with Gilberto Zorio, by Jole De Sanna (p. 76) - The Art of Gianni Colombo, by Tommaso Trini (p. 77).

Editore
Giampaolo Prearo

Direttore
Tommaso Trini

Assist. direzione
Ciacia Nicastro

Redattori
Jole De Sanna
Silvana Pintozzi

Produzione
Walter Prearo

Amministrazione
Silvia Bai

Uffici editoriali
DATA STAMPA s.r.l.
52, Foro Buonaparte
20121 Milano, Italia
Telefono 803319

Incisione
FMS, Milano

Composizione
Videograf, Milano

Stampa
Off. Grafiche Marradi, Firenze

Abbonamento annuo/One Year Subscription: Italia Lit. 10.000 - Austria OS 430 - Belgio FB 350 - Francia NF 90 - Germania DM 58 - Gran Bretagna £ 7 - Olanda HLF 58 - Spagna PTAS 1250 - Svizzera FSV 67 - Europa \$ 16,50 - U.S.A. & Overseas \$ 20 - Air Mail Rate for U.S.A. & Overseas \$ 30.

© DATA STAMPA s.r.l. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini.
Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 291 del 23.8.1971. Sped. in abb. post. gruppo III/70.



Numero 4
Maggio 1972
Anno II
Pratica e teoria dell'arte

DATA

Copertina/Cover. Alighiero Boetti: 'Planisfero ricamato', eseguito a Kabul, Afghanistan, 1971
Cortesia Galleria Sperone, Torino.

- 14 SOL LEWITT: UN SISTEMA DELLA PITTURA, di Filiberto Menna
22 LA PITTURA COME PAESAGGIO, di Gabriella Drudi
28 NOTE DI FRANCO VACCARI
33 PP + NN, di Seth Siegelau
34 '7 PER ES. ECC.' di LUCA PATELLA
38 DEUXCHE IDEOLOGIE, di Gianni-Emilio Simonetti
47 JOHN BALDESSARI: PARABOLE
50 ABEEGHIIILOORTT, di Tommaso Trini
58 ARCHIVIO ALFANO
62 DOCUMENTA 5, colloquio con Szeemann
66 MCLUHAN COMME ARTISTE, di Gilles Gheerbrant
69 FILM
70 VIDEOTAPPA: GERRY SCHUM, intervista
74 ENGLISH TEXTS
78 MILANO

Editore
Giampaolo Prearo

Direttore
Tommaso Trini

Assist. direzione
Claia Nicastro

Redattori
Jole De Sanna
Silvana Pintozzi

Produzione
Walter Prearo

Amministrazione
Silvia Bai

Uffici editoriali
DATA STAMPA s.r.l.
52, Foro Buonaparte
20121 Milano, Italia
Telefono 803319

Incisione
FMS, Milano

Composizione
Videograf, Milano

Stampa
Off. Grafiche Marradi, Firenze

Abbonamento annuo/One Year Subscription: Italia Lit. 10.000 - Austria OS 430 - Belgio FB 850 - Francia NF 90 - Germania DM 55 - Gran Bretagna £ 7 - Olanda HLF 58 - Spagna PTAS 1250 - Svizzera FSV 67 - Europa \$ 16,50 - U.S.A. & Overseas \$ 20 - Air Mail Rate for U.S.A. & Overseas \$ 30.

© DATA STAMPA s.r.l. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini.
Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 291 del 23.8.1971. Sped. in abb. post. gruppo III/70.

Numero 5/6
Estate 1972
Anno II
Pratica e teoria dell'arte

DATA

Copertina/Cover: Mario Ceroli: 'Gloria ai caduti per la pittura', 1972. Cortesia Galleria Il Segnapassi, Pesaro. Foto Giorgio Colombo.

16 AUTODAFÉ AUTODASÉ, interventi di Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, G.E. Simonetti, Tommaso Trini

20 BRUNO DI BELLO, di Henry Martin

28 MARIO CEROLI A PESARO, foto di Giorgio Colombo

33 DANIEL BUREN: POSIZIONE-PROPOSIZIONE
Riferimenti/Reperimenti
Limiti Critici
Bibliographie

56 BIENNALE DI VENEZIA, foto di Ugo Mulas

62 POUR DIRE QUELQUES EVIDENCES (2. Suite), di Michel Claura

66 KASSEL SANA IN MONACO SANO, foto di Paolo Mussat

78 LIBRI

84 MEMORANDA

89 NEW YORK, by Roberta Pancoast Smith

Errata corrige. Le didascalie delle due illustrazioni del saggio di Alberto Boatto, 'Nagisa Oshima: l'immaginario e il reale', pubblicato su Data 3, sono state erroneamente invertite.

Editore
Giampaolo Prearo

Direttore
Tommaso Trini

Assist. direzione
Ciaccia Nicastro

Redattore
Jole De Sanna

Produzione
Walter Prearo

Amministrazione
Silvia Bai

Uffici editoriali
DATA STAMPA s.r.l.
52, Foro Buonaparte
20121 Milano, Italia
Telefono 803319

Incisione
FMS, Milano

Composizione
la comune, Milano

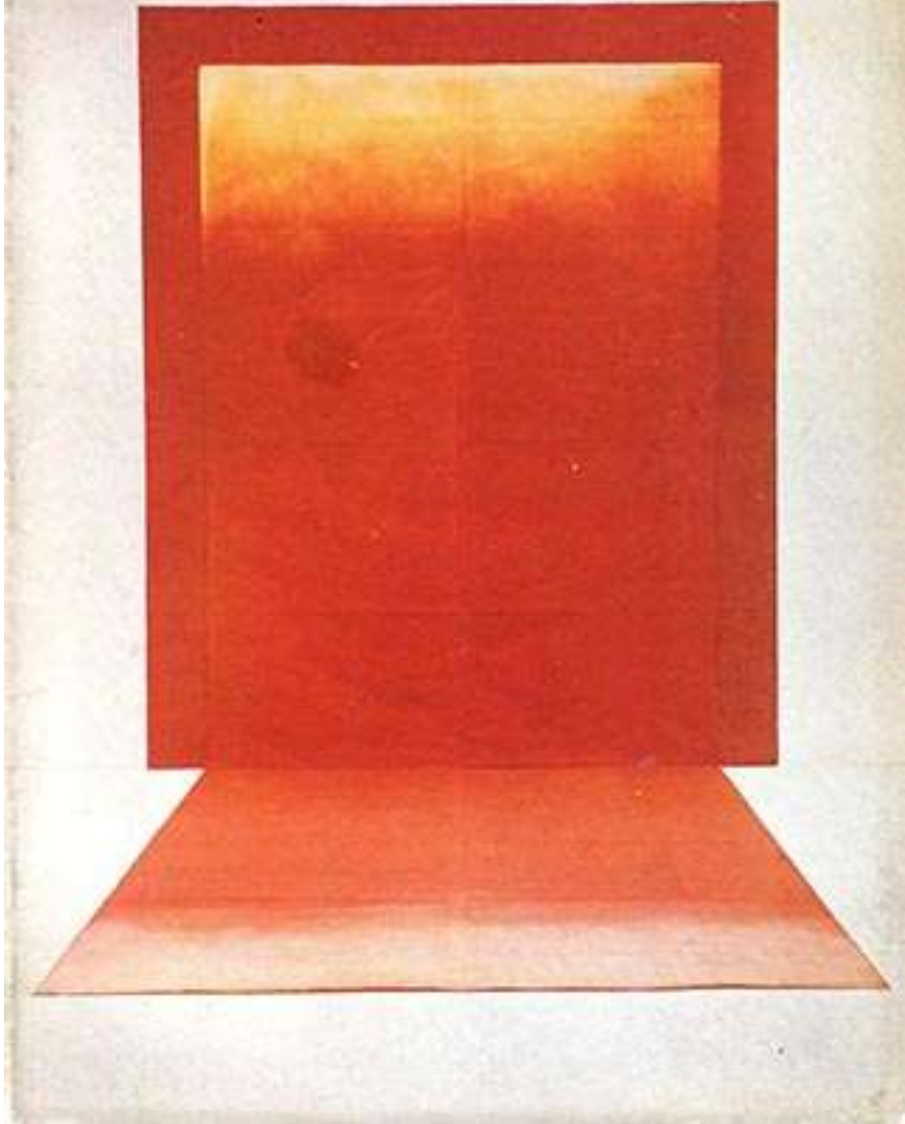
Stampa
Off. Grafiche Marradi, Firenze

Abbonamento annuo/One Year Subscription: Italia Lit. 10.000 - Austria OS 430 - Belgio FB 850 - Francia NF 90 - Germania DM 58 - Gran Bretagna £ 7 - Olanda HLF 58 - Spagna PTAS 1250 - Svizzera FSV 67 - Europa \$ 16,50 - U.S.A. & Overseas \$ 20 - Air Mail Rate for U.S.A. & Overseas \$ 30.

© DATA STAMPA s.r.l. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 291 del 23.8.1971. Sped. in abb. post. gruppo III/70.

DATA

Pratica e teoria delle arti
Practice 1972 - Anno II - Numero 78
Practice and theory of arts
Summer 1972 - Volume II - No. 78
Lire 2.000



Pratica e teoria delle arti
Estate 1973 Anno III Numero 7/8
Trimestrale
Practice and theory of arts
Summer 1973 Volume III No. 7/8
Quarterly

DATA

Copertina/Cover: Louis Cane
«Peinture», 1973, (pastete), cm. 243x300
(pavimento) cm. 210x275.
Foto André Morain.
Courtesy Daniel Templon, Paris.

Editore
Cincia Nicastro
Redattori
Daniela Palazzoli, Clino Castelli, Tommaso Trini
Assistente Direzione
Marina Le Noci
Design
Franco Vimercati
Fotolito
Bassoli Fotoincisioni
Composizione
Grafica Milano
Stampa
Arti Grafiche La Monzese
Distribuzione
Sapere - Via Molino delle Armi 12 - Milano
Milano

Direzione, Redazione, Pubblicità:
Foro Buonaparte 52 - Milano - tel. 80.33.19

© DATA ARTE. Estate 1973. Pubblicazione trimestrale.
Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile:
Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 291 del 23.8.1971. Spedizione in abbonamento postale
gruppo IV/70.

Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e
fotografie) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori
impegnano soltanto la loro responsabilità.

Abbonamento annuo (4 numeri) Lit. 6.500, per 2 anni
(8 numeri) Lit. 12.000. Gli abbonamenti possono
decorrere da qualsiasi numero e vanno sottoscritti,
mediante la cedola allegata, a mezzo assegno bancario
o vaglia postale intestati Data Arte.

DATA, © 1973 by DATA ARTE, all rights reserved.
Published quarterly. Editorial offices at 52 Foro
Buonaparte, Milano 20121, Italy. Telephone: 803319.
Not responsible for unsolicited manuscripts or
photographs. Subscription rates: France NF 50 (4 issues)
NF 100 (8 issues) - Germany DM 30 (4 issues)
DM 60 (8 issues) - USA \$ 12 (4 issues) \$ 24 (8 issues).
Air mail rate for USA and Overseas \$ 16 for one year
or \$ 32 for two years.

Sommario

- 19 ARTE COME ARTE E ARTE COME
PROCESSO/Daniela Palazzoli
- 21 AGNETTI: USO E NOZIONE DEL
TEMPO/T.T.
- 22 TEMPO AZIONE/Vincenzo Agnetti
- 26 JOSEF ALBERS/Intervista di Werner Krüger
- 28 NICOLA CARRINO/Paolo Fossati
- 36 IL NUOVO LAVORO DI DOROTHEA
ROCKBURNE/Bruce Boice
- 42 LA VALLEY CURTAIN DI CHRISTO/
Jan van der Marck/Foto Shunk-Kender
- 50 COME E PERCHÉ D'IPINGONO/
Intervista con Carlo Battaglia, Giorgio Griffa,
Claudio Verna
- 60 GIULIO PAOLINI, UN DECENNIO/Parte
prima: Il vero e il visibile/Tommaso Trini
- 68 NOTE SULLA NATURA
CONTEMPORANEA DEL CLASSICISMO
REALISTICO E OLANDESE NELLA
TRADIZIONE DA JAN DIBBETS/Barbara
Reise
- 76 L'ARTE DI REPERIRE I CONFLITTI
NELLA PERCEZIONE/Antje von
Graevenitz
- 78 PER TERRA, PIEGATA, CON IL
COLORE/Louis Cane
- 84 GIUSEPPE PENONE/Intervista di Mirella
Bandini
- 90 LUCIO POZZI/Note
- 94 FRANCO VACCARI/Esposizione in tempo
reale/Appunti per una teoria del libro oggetto
- 96 ARCELLI E COMINI/Note
- 98 IL PAESAGGIO GODUTO/Gianni Contessi

- 99 ENGLISH TEXTS

DATA

Pratica e teoria della vita
Autunno 1973 - Anno XI - Numero 9
Practice and theory of life
Fall 1973 - Volume XI - No. 9
Lire 2.000



Pratica e teoria delle arti
Autunno 1973 Anno III Numero 9
Trimestrale
Practice and theory of arts
Fall 1973 Volume III No. 9
Quarterly

DATA

Copertina/Cover: Michelangelo Pistoletto
« La Venere », 1973, serigrafia su acciaio inox,
cm. 120 x 130, 65 esemplari numerati e firmati.
Foto Paolo Mussat.

Editore

Ciaccia Nicastro

Redattori

Daniela Palazzoli, Tommaso Trini

Assistente Redazione

Marina Le Noci

Fotolito

Bassoli Fotoincisioni

Composizione

Grafica Milano

Stampa

Arti Grafiche La Monzese

Distribuzione Librerie

Sapere - Via Molino delle Armi 12, Milano

Distribuzione Edicole

Distributrice Milanese - Via Schiaparelli 2, Milano

© DATA ARTE s.a.s. Autunno 1973. Pubblicazione trimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22-8-73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV.

Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

Abbonamento annuo (4 numeri) Lit. 6.500, per 2 anni (8 numeri) Lit. 12.000. Gli abbonamenti vanno sottoscritti, mediante cedola allegata, a mezzo assegno bancario o vaglia intestati a Data Arte s.a.s.
Numeri arretrati Lit. 2.000.

DATA, © 1973 by DATA ARTE s.a.s., all rights reserved. Published quarterly. Editorial offices at 32 Foro Buonaparte, 20121 Milano (Italy). Tel. 803319.
France NF 50 (4 issues) NF 100 (8 issues) - Germany DM 30 (4 issues) DM 60 (8 issues) - USA \$ 12 (4 issues) \$ 24 (8 issues). Air mail rate for USA and overseas \$ 16 for one year and 32 for two years.

Sommario

- 18 PINOT-GALLIZIO/Mirella Bandini
- 22 PER UN'ARTE UNITARIA APPLICABILE/
Giuseppe Pinot-Gallizio
- 26 LA FINE DELL'ECONOMIA E LA
REALIZZAZIONE DELL'ARTE/Asger Jorn
- 30 MARCEL DUCHAMP alias RROSE
SELAVY alias MARCHAND DU SEL alias
BELLE HALEINE/Arturo Schwarz
- 38 GIULIO PAOLINI, UN DECENNIO/
Parte seconda: Un disegno geometrico
e la geometria di un disegno/Tommaso Trini
- 42 CLAUDIO OLIVIERI: LA CONTINUA
ALTERITA'
- 45 GIUSEPPE SPAGNULO/Gillo Dorfles
- 49 BERNARD VENET
- 52 ALFABETO DI CLAUDIO PARMIGGIANI
- 57 VEDERE E' RICONOSCERE/Daniela
Palazzoli
- 58 STEPHEN ANTONAKOS: CINQUE
NEONS PER LA MOSTRA DI
SAN FRANCISCO/Naoimi Spector
- 62 ANSELMO, PENONE, ZORIO
E LE NUOVE FONTI D'ENERGIA PER
IL DESERTO DELL'ARTE/Tommaso Trini
- 68 RICHARD SERRA, SHIFT
- 72 FERNANDO DE FILIPPI, UN DIALOGO
- 76 KELLER KILO KUNST
- 78 MOSTRE
- 81 TRANSLATIONS

DATA

Pratica e teoria delle arti
teorici 1972 / Anno 10 / N. 10
Praxis and theory of arts
theorici 1972 / Volume 10 / No. 10
Lira 2.000

ENGLISH PARALLEL TEXTS

AD REINHARDT, Giulio Carlo Argon • STRATEGIE DOPO LE AVANGUARDIE, Tommaso Trini • L'E-
QUILIBRIO DELL'ARTE, Daniela Palamoni • L'IMMAGINARIO E LA MESSA A MORTE, Alberto Bontor-
MARIO NIGRO, Tommaso Trini • GEOMETRIA E COLORE, Klaus Honnef • NUOVA PITTURA: GASTI-
NI E GRIFFA, Paolo Fossati • ELOGIO DELLA PITTURA, Marcelin Pleynet • AGNES MARTIN, Douglas
Gelpi • COLORE E SUPERFICIE, Lucio Pozzi • IL QUADRO INTORNO AGLI ANNI '60, Mirvella Banchini



Pratica e teoria delle arti
Inverno 1973 Anno III N. 10
Trimestrale
Practice and theory of arts
Winter 1973 Volume III No. 10
Quarterly

DATA

Copertina/Cover: Mario Nigro. « Bella quella domenica! Oh, sì, meravigliosa! Molto! ».
1972, tempera su tela, cm. 160 x 175. Courtesy Galleria Marlborough, Roma.

Editore
Giàca Nicastro
Redattori
Daniela Palazzoli, Tommaso Trini
Assistente Redazione
Marina Le Noci
Fotolito
Bassoli Fotoincisioni
Composizione
Grafica Milano
Stampa
Arti Grafiche La Monzese
Distribuzione Edicole
Distributrice Milanese - Via Schiaparelli 2, Milano
Direzione, Redazione, Pubblicità:
Foro Buonaparte 52 - Milano - tel. 80.33.19
Fotografie: Attilio Bacci (Ben Vautier); Bressano (Marco Gastini); Alberto e Gianni Buscaglia (Mario Nigro); Camerafoto (Giorgione); Gaechter (Marco Gastini); Carrieri (Agnes Martin); Nino Lo Duca (Mario Nigro); Paolo Mussat (Giorgio Griffa); Steven Sloman (Brice Marden); Heinz Vontin, (Wilfred Gaul); Carlo Cisventi (Galleria del Naviglio).

ERRATA CORRIGE
Nell'ultimo capoverso dell'articolo di Claudio Olivieri *La continua alterità*, pubblicato su *Data* n. 9, anziché « E rigore è anche contare sulla gratificazione... » deve leggersi « E rigore è anche *non* contare sulla gratificazione... ».

© DATA ARTE. Inverno 1973. Pubblicazione Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 291 del 23.8.1971. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70.
Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

Abbonamento annuo (4 numeri) Lit. 6.500, per 2 anni (8 numeri) Lit. 12.000. Gli abbonamenti possono decorrere da qualsiasi numero e vanno sottoscritti, mediante la cedola allegata, a mezzo assegno bancario o vaglia postale intestati Data Arte.

DATA, © 1973 by DATA ARTE, all rights reserved. Published quarterly. Editorial offices at 52 Foro Buonaparte, Milano 20121, Italy. Telephone: 803319. Not responsible for unsolicited manuscripts or photographs. Subscription rates: France NF 50 (4 issues) NF 100 (8 issues) - Germany DM 30 (4 issues) DM 60 (8 issues) - USA \$ 12 (4 issues) \$ 24 (8 issues). Air mail rate for USA and Overseas \$ 16 for one year or \$ 32 for two years.

Sommario

- 2 LETTERE
3 LIBRI
- 28 REINHARDT: LA PERCEZIONE NON PERCEPITA/Giulio Carlo Argan
- 34 STRATEGIE DOPO LE AVANGUARDIE/Tommaso Trini
- 40 L'EQUILIBRIO DELL'ARTE/Daniela Palazzoli
- 46 L'IMMAGINARIO E LA MESSA A MORTE/Alberto Boatto
- 50 MARIO NIGRO/Tommaso Trini
- 56 GEOMETRIA E COLORE/Klaus Honnef
- 66 NUOVE PITTURE: GASTINI E GRIFFA/Paolo Fossati
- 76 ELOGIO DELLA PITTURA/Marcelin Pleynet
- 82 AGNES MARTIN: NUMERO, MISURA, RAPPORTO/Douglas Crimp
- 86 COLORE E SUPERFICIE/Lucio Pozzi
- 92 L'INDAGINE CRITICA AL QUADRO DI ARTISTI OPERANTI INTORNO AGLI ANNI SESSANTA/Mirella Bandini
- 98 MASSIMO ASNAGHI: SEGREGAZIONI DELLA COMUNICAZIONE
- 100 SARKIS: IL LENZUOLO
- 102 BEN VAUTIER: LA DE-COSTRUZIONE DELL'OPERA D'ARTE
- 106 DIEGO ESPOSITO, PITTURE
- 108 OLTRE IL REALISMO/Francesco Matarrese
- 110 CIONI CARPI: I PALINSESTI

DATA

Review a lavoro della art
Primavera 1974 Anno 27 N. 11
Review and theory of art
Spring 1974 Volume IV, No. 11
L. 99 L. 000

ENGLISH PARALLEL TEXTS

DA 'IN ALLEGATO TI TRASMETTO UN AUDIO TAPE DELLA DURATA DI 40 MINUTI',
Vincenzo Agnelli • ROBERT RYMAN, SENZA TITOLO III (POSIZIONE), Barbara Telen • AL-
GHIERO INETTI: I PRIMI MILLE FIUMI PIÙ LUNGI DEL MONDO • DOSSIER POSTALE,
Tommaso Trossi • FABIO MAURI, IL LINGUAGGIO È GUERRA • MICHELE ZAZA • WINFRED
GAUL • VASCO BRINDINI, Florio Caroti • BRUNO DI BELLA, Carlo Huber • CHARLES D.
REHWINKEL • FEMMINISMO USA, Daniela Palacchi • EMMA KUNZ • MULTIPLI & GRAFICA



Pratica e teoria delle arti
Primavera 1974 Anno IV N. 11
Trimestrale

Practice and theory of art
Spring 1974 Volume IV, No. 11
Quarterly

DATA

Editore
Ciacia Nicastro
Redattori
Daniela Palazzoli, Tommaso Trini
Assistente Redazione
Matina Le Noci
Fotolito
Zip, Milano
Composizione
Linotipia Argilla, Milano
Stampa
Arti Grafiche La Monzese
Distribuzione Edicole
Distributrice Milanese - Via Ornato 104 - Milano
Direzione, Redazione, Pubblicità:
Foto Buonaparte 52 - Milano - tel. 80.33.19

Copertina/Cover: Vincenzo Agnetti, *In allegato vi trasmetto un dialogo senza significati*, 1870-1974, olio su tavola e plexiglass pantografato, cm. 70 x 100.

Courtesy A. Castelli/L'uomo e l'Arte. Foto Issima, Milano.

Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500 - Foreign
Fr. Fr. 22 - Fr. sv. 30 - DM 12 - \$ 6 (air mail) - Yen 1.500 (air mail)

Abbonamenti/Subscriptions: Italia (4 numeri) L. 8.500 (8
numeri) L. 16.500. - Foreign (4 issues) France (Fr. fr. 75) -
Great Britain (£ 7) - Suisse (Fr. sv. 50) - Germany (D.M.
40) - USA (air mail) \$ 28 - Japan (air mail) Yen 10.000.

Le copie arretrate eventualmente richieste verranno spedite in contrassegno. Le richieste di abbonamenti verranno evase al ricevimento dell'importo, tramite vaglia postale o assegno. / All rates include worldwide postage. Subscriptions must be prepaid. Pay by international money order or foreign check.

Data è distribuita nelle librerie specializzate *direttamente*.
Preghiamo pertanto le librerie interessate a riceverla in conto vendita a mettersi in contatto con i nostri uffici.

Associato all'



DATA ARTE s.a.s. Primavera 1974. Pubblicazione trimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22-8-73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV.

Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografici) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

DATA, © 1973 by DATA ARTE s.a.s., all rights reserved. Published quarterly. Editorial offices at 52 Foro Buonaparte, 20121 Milano (Italy). Tel. 803319.

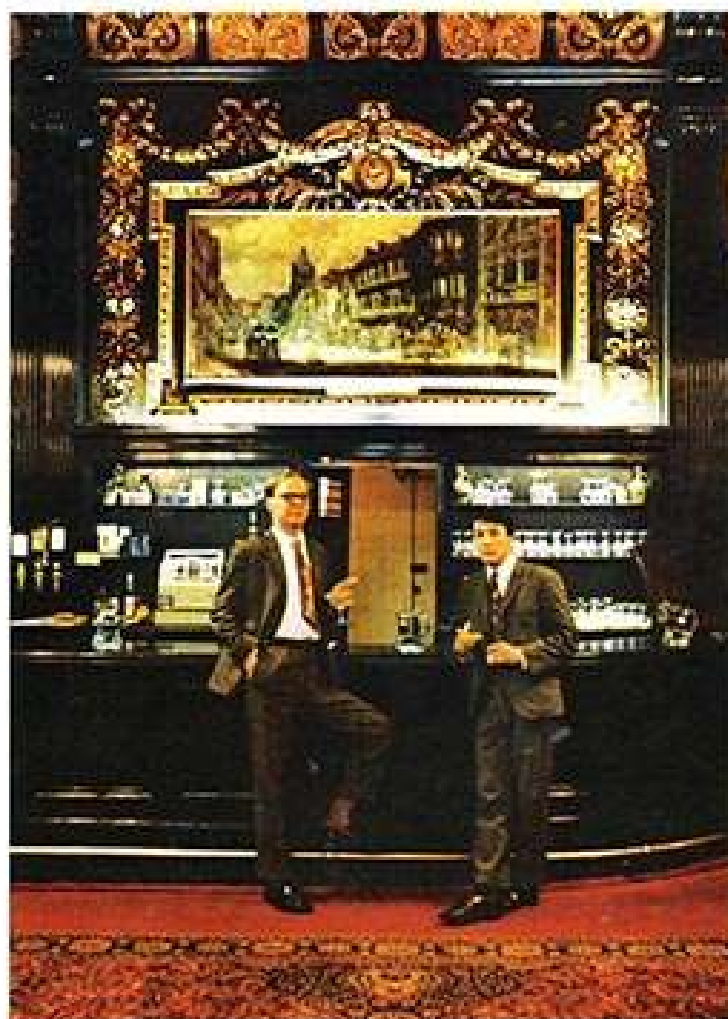
Sommario

- 24 VINCENZO AGNETTI/DA: « IN ALLEGATO TI TRASMETTO UN AUDIO TAPE DELLA DURATA DI 40 MINUTI »
- 32 ROBERT RYMAN, SENZA TITOLO III (POSIZIONE)/Barbara Reise
- 40 ALIGHIERO BOETTI: I PRIMI 1000 FIUMI PIU' LUNGI DEL MONDO DOSSIER POSTALE/Tommaso Trini
- 50 FABIO MAURI: IL LINGUAGGIO E' GUERRA/ Intervistato da Tommaso Trini
- 54 MICHELE ZAZA
- 58 BRUNO DI BELLO/Carlo Huber
- 60 WINFRED GAUL
- 62 DONNE & ARTE
- 63 MULTIPLI E GRAFICA
- 72 CHARLES D. REHWINKEL
- 73 EMMA KUNZ/Intervista di Gualtiero Schoenenberger con Heidi Wimer
- 76 VASCO BENDINI/Flavio Caroli

DATA

Pratica e teoria della sintassi
Dante 1874 Anno IV - N. 14
Pratica e teoria della sintassi
Dante 1874 Anno IV - N. 14
Lire 2.000

ENGLISH PARALLEL TEXTS



Pratica e teoria delle arti
Estate 1974 Anno IV N. 12
Trimestrale
Practice and theory of art
Summer 1974 Volume IV No. 12
Quarterly

DATA

Editore/Publisher
Direttore/Editor
Vicedirettore/Associate Editor
Assistente/Editorial Assistant
Traduttori/Translators

Ciacia Nicastro
Tommaso Trini
Daniela Palazzoli
Marina Le Noci
Eve Rockert
Eve Stuermer

Copertina/Cover: George & Gilbert, *A new sculpture*, 1974.
Courtesy Galleria Sperone, Torino.

Collaboratori di questo numero/Contributors: Annamaria Cattaneo, Maria Vittoria Carloni, Werner Krueger, Luciano Inga-Pin, Barbara Radice, Mario Serenellini, Gianni-Emilio Simonetti, Gianni Tibaldi, Lea Vergine.

Composizione
Grafica Milano
Fotolito
Zip, Milano
Stampa
Atti Grafiche La Monzese
Distribuzione Edicole
Distributrice Milanese - Via Ornato 104 - Milano

Abbonamenti

I.T.F. Interfindings
Via Borgogna 2 - 20122 Milano
c.c. postale n. 3/13414 Milano
Distribuzione
I.T.F. Interfindings
Via Borgogna 2 - 20122 Milano

Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500 - Foreign
Fr. Fr. 22 - Fr. sv. 30 - DM 12 - \$ 6 (air mail) - Yen 1.500

Abbonamenti/Subscriptions: Italia (4 numeri) L. 8.500 (8
numeri) L. 16.500 - Foreign (4 issues) France (Fr. fr. 75) -
Great Britain (£ 7) - Suisse (Fr. sv. 50) - Germany (D.M.
40) - USA (air mail) \$ 28 - Japan (air mail) Yen 10.000.

Le copie arretrate eventualmente richieste verranno spedite in contrassegno. Le richieste di abbonamenti verranno evase al ricevimento dell'importo, tramite vaglia postale o assegno. / All rates include worldwide postage. Subscriptions must be prepaid. Pay by international money order or foreign check.

Associato all'



Direzione, Redazione, Pubblicità:
Foro Buonaparte 52 - Milano - tel. 80.33.19

DATA ARTE s.a.s. Estate 1974. Pubblicazione trimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano N. 320 del 22-8-73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV.
Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografici) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

DATA, © 1973 by DATA ARTE s.a.s., all rights reserved. Published quarterly. Editorial offices at 52 Foro Buonaparte, 20121 Milano (Italy). Tel. 803319.

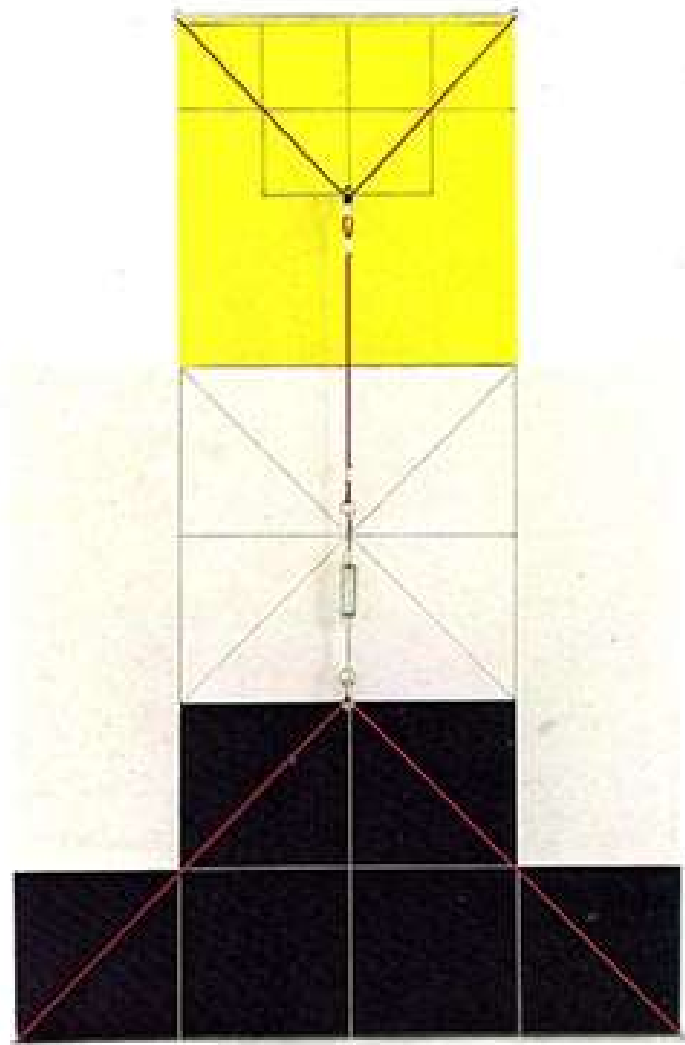
Sommario

- 20 GILBERT & GEORGE, GLI SCULTORI UMANI/
Tommaso Trini
- 28 ENVIRONMENTAL ART MUSEUM/Giuseppe
Panza di Biumo
- 34 PROJEKT '74, COLONIA
- 36 HANS HAACKE, MANET-PROJEKT '74
- 38 JAMES COLEMAN
- 40 LA SCUOLA SUPERIORE LIBERA di JOSEPH
BEUYS/intervista di Werner Krueger
- 45 IL CORPO COME MASSAGGIO E COME
MESSAGGIO/Daniela Palazzoli
- 50 PARLIAMO DELLA BODY ART.../
intervista a Lea Vergine di Daniela Palazzoli
- 56 IL CORPO, L'UMANISMO, L'ARTE/Gianni Tibaldi
- 60 IL CORPO VIENNESE/Luciano Inga-Pin
- 64 GIUSEPPE PENONE, SVOLGERE LA PROPRIA
PELLE
- 66 I NUOVI ADAMI/Mario Serenellini
- 78 VITO ACCONCI
- 81 CIONI CARPI, TRANSFIGURAZIONE
- 86 BRIAN ENO alias One Brain, Bari Neon, The Iron
Bean, Professor Beranoni
- 89 DONNA, IN NOME DEL CORPO/Maria Vittoria
Carloni
- 94 KETTI LA ROCCA: TORNARE A PARLARE
CON LE MANI/Daniela Palazzoli
- 96 ANTONIO PARADISO/A.C.
- 98 C'ERA UNA VOLTA UN BAMBINO.../Anna
Maria Cattaneo
- 104 ENRICO JOB
- 106 CHRIS BURDEN
- 110 FROM THE OPEN «CAGE» TO THE CLOSED
DOORS OF THE PERCEPTION/Gianni-Emilio
Simonetti
- 112 LIBRI

DATA

Primo e secondo anno art.
Autunno 1974 - Anno IV B, 18
Primo e secondo anno art.
Fall 1974 - Volume IV B, 18
L. 2.000

Musica e danza in USA
Michelangelo Pistoletto
Giuseppe Chiari
Gianfranco Pirelli



Pratica e teoria delle arti
Autunno 1974 - Anno IV N. 13
Trimestrale

Practice and theory of art
Fall 1974 - Volume IV No. 13
Quarterly

DATA

Editore / Publisher
Direttore Responsabile / Editor
Direttore numeri monografici / Editor special issues
Assistente / Editorial Assistant
Traduttori / Translators

Ciacia Nicastro
Tommaso Trini
Daniela Palazzoli
Marina Le Noci
Eve Rockert
Rod Stringer

Collaboratori di questo numero / Contributors: Mirella Bandini, Francesco Bartoli, Gianni Contessi, Antonio Del Guercio, Joan La Barbara, Barbara Radice, Vittorio Rubiu, Luca Venturi, Marisa Volpi Orlandini.

Direzione, Redazione, Pubblicità:
Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 803.319

Composizione - Argilla, Brughiero
Fotolito - Zip, Milano
Stampa - Arti Grafiche La Monzese, Cologno

Abbonamenti, Vendite, Distribuzione
I.T.F. Interfindings, S.p.A.
Via Borgogna 2 - 20122 MILANO
Telefoni: 702.332 - 781.428 - 781.657

Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500
Foreign: Fr. fr. 25 - DM 14 - Fr. sv. 15 - Fr. b. 200 - £ 2 - \$ 5 (air mail postage \$ 2).
Abbonamenti Subscriptions: Italia (4 numeri) L. 8.500 - (8 numeri) L. 16.500.
Foreign: Fr. fr. 90 - DM 48 - Fr. sv. 55 - £ 8 - Fr. b. 750 - \$ 18 (air mail postage \$ 8).
Le copie arretrate eventualmente richieste verranno spedite in contrassegno. Le richieste di abbonamento verranno evase al ricevimento dell'importo.
All rates include worldwide postage (not airmail). Subscriptions must be prepaid. Pay by international money order or foreign check.

Associato all'



DATA ARTE s.a.s. Autunno 1974. Pubblicazione trimestrale.
Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile: Tommaso Trini.
Autorizzazione del Tribunale di Milano N. 320 del 22-8-73.
Spedizione in abbonamento postale gruppo IV.
Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografici) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

DATA, © 1973 by DATA ARTE s.a.s., all rights reserved.
Published quarterly. Editorial offices at 52 Foro Buonaparte,
20121 Milano (Italy) - Tel. 803319.

In copertina/Cover: Gianfranco Pardi, Architettura, 1974, acrilico su tela e funi di nylon, cm. 50 x 75. Foto Mario Carrieri. Courtesy Studio Marconi, Milano.

4^a di copertina / Mario Nigro:
3 - Ripetizione e differenziazione, 1973
serigrafia su plexiglass
cm. 60 x 60 x 10
tiratura 50 esemplari numerati e firmati
2 - Ricordo di una domenica, 1974
serigrafia su tela
cm. 100 x 100
tiratura 75 esemplari numerati e firmati
1 - Variazione sulla penultima asta della penultima linea, 1974
cm. 100 x 70
tiratura 75 esemplari numerati e firmati

Sommario

- 26 MUSICA E DANZA IN USA / Fabio Sargentini intervistato da Vittorio Rubiu
- 36 PHILIP GLASS E STEVE REICH - TWO FROM THE STEADY STATE SCHOOL / Joan La Barbara
- 42 MICHELANGELO PISTOLETTO / Tommaso Trini
- 46 GIANFRANCO PARDI / Tommaso Trini
- 50 GIUSEPPE CHIARI, MUSICA E INSEGNAMENTO / Tommaso Trini
- 57 ALAN CHARLTON - Quadri della collezione Panza di Biumo
- 61 NUOVO MANIERISMO / Gianni Contessi
- 67 L'AUTOAMPUTATORE E L'ASSASSINO (Van Gogh, l'orecchio ombelicale) / Francesco Bartoli
- 70 LUIGI ONTANI
- 74 MARCIA HAFIF / Marisa Volpi Orlandini
- 77 DENNIS OPPENHEIM / intervista di Luca Venturi
- 80 IOLE DE FREITAS: DALL'ALTRA PARTE DELLO SPECCHIO / Barbara Radice
- 83 INTORNO AD UN SAGGIO DI ISIDORE ISOU: DE L'IMPRESSIONISME AU LETTRISME / Mirella Bandini
- 88 PIERRE KLOSSOWSKI / Antonio Del Guercio
- 90 G.A. CAVELLINI
- 92 LIBRI E MOSTRE

DATA

Pratica e teoria delle arti
Inverno 1974 - Anno IV - N. 14
Practice and theory of art
Winter 1974 - Volume IV - No. 14



Pratica e teoria delle arti
Inverno 1974 - Anno IV - N. 14
Trimestrale

Practice and theory of art
Winter 1974 - Volume IV - N. 14
Quarterly

DATA

Editore / Publisher Ciacia Nicastro
Direttore Responsabile / Editor Tommaso Trini
Assistente / Editorial assistant Barbara Radice

Collaboratori di questo numero/Contributors: Flavio Caroli, Silvia Danesi, Paolo Fossati, Catherine Millet, Franco Quadri, Luca M. Venturi, Marisa Volpi Orlandini.

Direzione, Redazione, Pubblicità:
Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano
Tel. 803.319

Composizione - Grafica Milano
Fotolito - Zip
Stampa - Arti Grafiche La Monzese

Abbonamenti, Vendite, Distribuzione:
I.T.F. Interfindings s.p.a.
Via Borgogna 2 - 20122 Milano - Tel. 702.332 - 781.428
- 781.657

Singola copia L. 2.500. Copie arretrate L. 2.500. Foreign: Fr.fr. 25 - DM 14 - Fr.sv. 15 - Fr.b. 200 - £. 2.50 - \$ 5.50 (air mail postage \$ 2).

Abbonamenti/Subscriptions: Italia (4 numeri) L. 8.500 (8 numeri) L. 16.500 - Foreign: Fr.fr. 90 - DM 48 - Fr.sv. 55 - Fr.b. 750 - £. 8.50 - \$ 19 (air mail postage \$ 8).

Le copie arretrate eventualmente richieste verranno spedite in contrassegno. Le richieste di abbonamento verranno evase al ricevimento dell'importo. All rates include worldwide postage (not air mail). Subscriptions must be prepaid. Pay by international money order or foreign check.

Associato all'



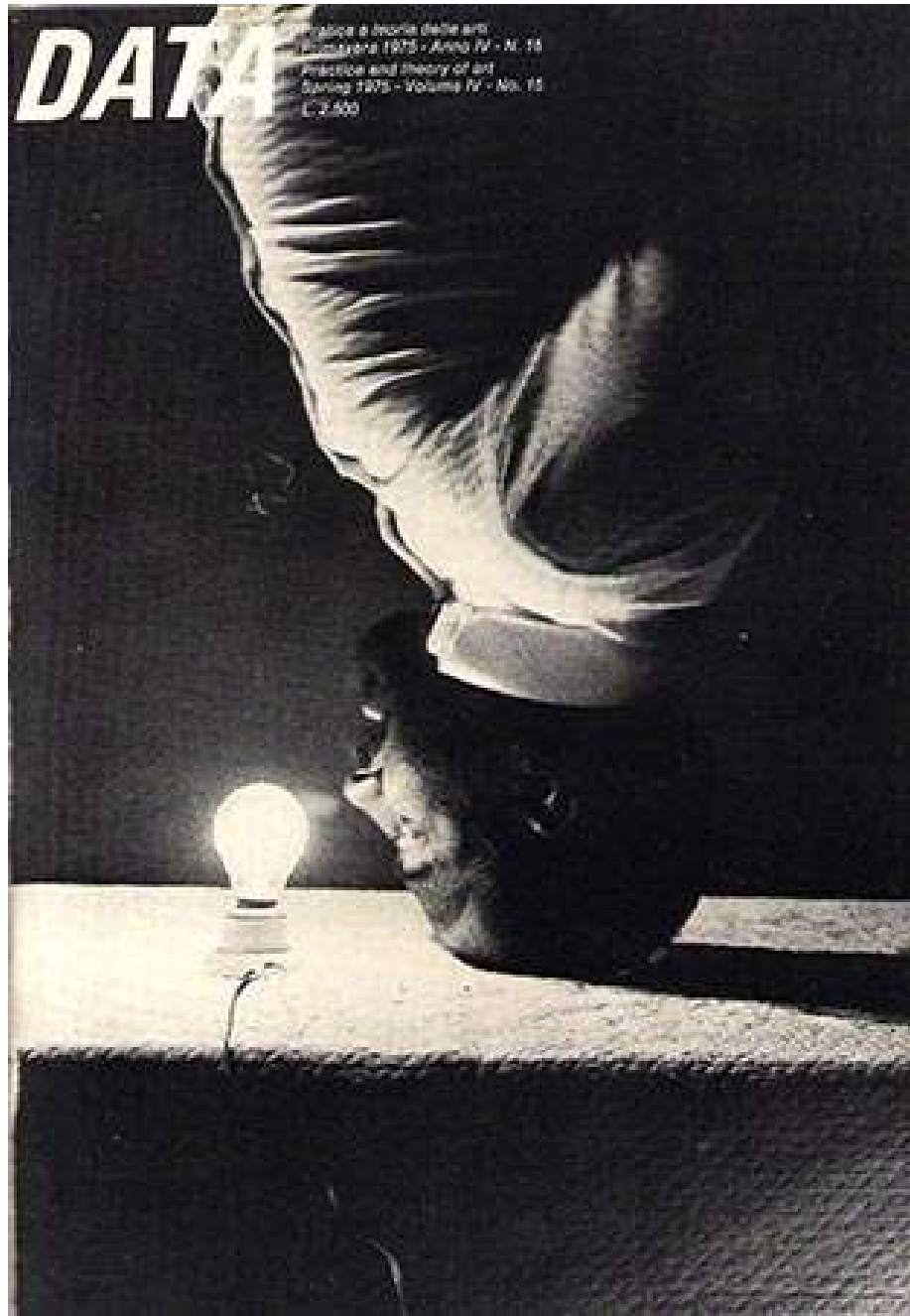
DATA ARTE s.a.s. Inverno 1974. Pubblicazione trimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore Responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

DATA. © 1973 by DATA ARTE s.a.s., all rights reserved. Published quarterly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano (Italy), Tel. 803.319.

Copertina / Cover: Gianfranco Baruchello, *Arcipelago Arturo*, 1974, tecnica mista su alluminio, cm. 100 x 100. Courtesy Galleria Schwarz, Milano.

Sommario

- 24 INTRODUZIONE A GIANFRANCO BARUCHELLO / Tommaso Trini
- 32 BIENNALE 74: TEATRO / Franco Quadri
- 36 BRACO DIMITRIJEVIC: ALL'INIZIO DELL'ALFABETO DELL'ARTE
- 39 PIERO SADUN / Marisa Volpi Orlandini
- 42 FRANCIS PICABIA: LE HASARD EST LOGIQUE
Silvia Danesi
- 50 MARTIN BARRE' / intervista di Catherine Millet
- 54 PROVA DI TRASCRIZIONE PER BEPPE DEVALLE / Paolo Fossati
- 56 GIANFRANCO ZAPPETTINI
- 58 ALAN SONFIST
- 60 CARMENGLORIA MORALES
- 62 GIORGIO CIAM
- 64 RENATO MAESTRI
- 66 BLYTHE BOHNEN
- 68 NUOVI ARTISTI / Luca M. Venturi
- 80 VALENTINO VAGO / Flavio Caroli
- 83 VISIBILIA / Mostre, avvenimenti, notizie, ecc.



Pratica e teoria delle arti
Primavera 1975 - Anno IV - N. 15
Trimestrale

Practice and theory of art
Spring 1975 - Volume IV - No. 15
Quarterly

DATA

Editore/Publisher Ciacia Nicastro
Direttore responsabile/Editor Tommaso Trini
Redazione/Assistant Editor Barbara Radice
Collaboratori/Contributors di questo numero: Renato Barilli, Bruno Corà, Jole De Sanna, Ester Carla De Miro, Gabriella Drudi, Barbara Radice, Mario Serenellini, Tommaso Trini, Luca M. Venturi.

Direzione, Redazione, Pubblicità:
Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano
Tel. 803.319

Composizione - Grafica Milano

Fotolito - Zip

Stampa - Arti Grafiche La Monzese

Abbonamenti, Vendite, Distribuzione:
I.T.F. INTERFINDINGS S.P.A.
CORSO MATTEOTTI 12 - 20122 MILANO - Telefoni: 702.332 - 781.428 - 781.657.

Singola copia L. 2.500. Copie arretrate L. 2.500. Foreign: Fr.fr. 25 - DM 14 - Fr.sv. 15 - Fr.b. 200 - £. 2.50 - \$ 5.50 (air mail postage \$ 2).

Abbonamenti/Subscriptions: Italia (4 numeri) L. 8.500 (8 numeri) L. 16.500 - Foreign: Fr.fr. 90 - DM 48 - Fr.sv. 55 - Fr.b. 750 - £. 8.50 - \$ 19 (air mail postage \$ 8).

Le copie arretrate eventualmente richieste verranno spedite in contrassegno. Le richieste di abbonamento verranno evase al ricevimento dell'importo. All rates include worldwide postage (not air mail). Subscriptions must be prepaid. Pay by international money order or foreign check.

Associato all'



DATA ARTE s.a.s. Inverno 1974. Pubblicazione trimestrale. Tutti i diritti riservati, Direttore Responsabile: Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti. Le opinioni emesse dagli autori impegnano soltanto la loro responsabilità.

DATA, © 1973 by DATA ARTE s.a.s., all rights reserved. Published quarterly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano (Italy), Tel. 803.319.



Copertina, Cover: Michele Zaza, Mimesi, 1974. Courtesy Marielena Bonomo, Bari. Foto De Pinto.

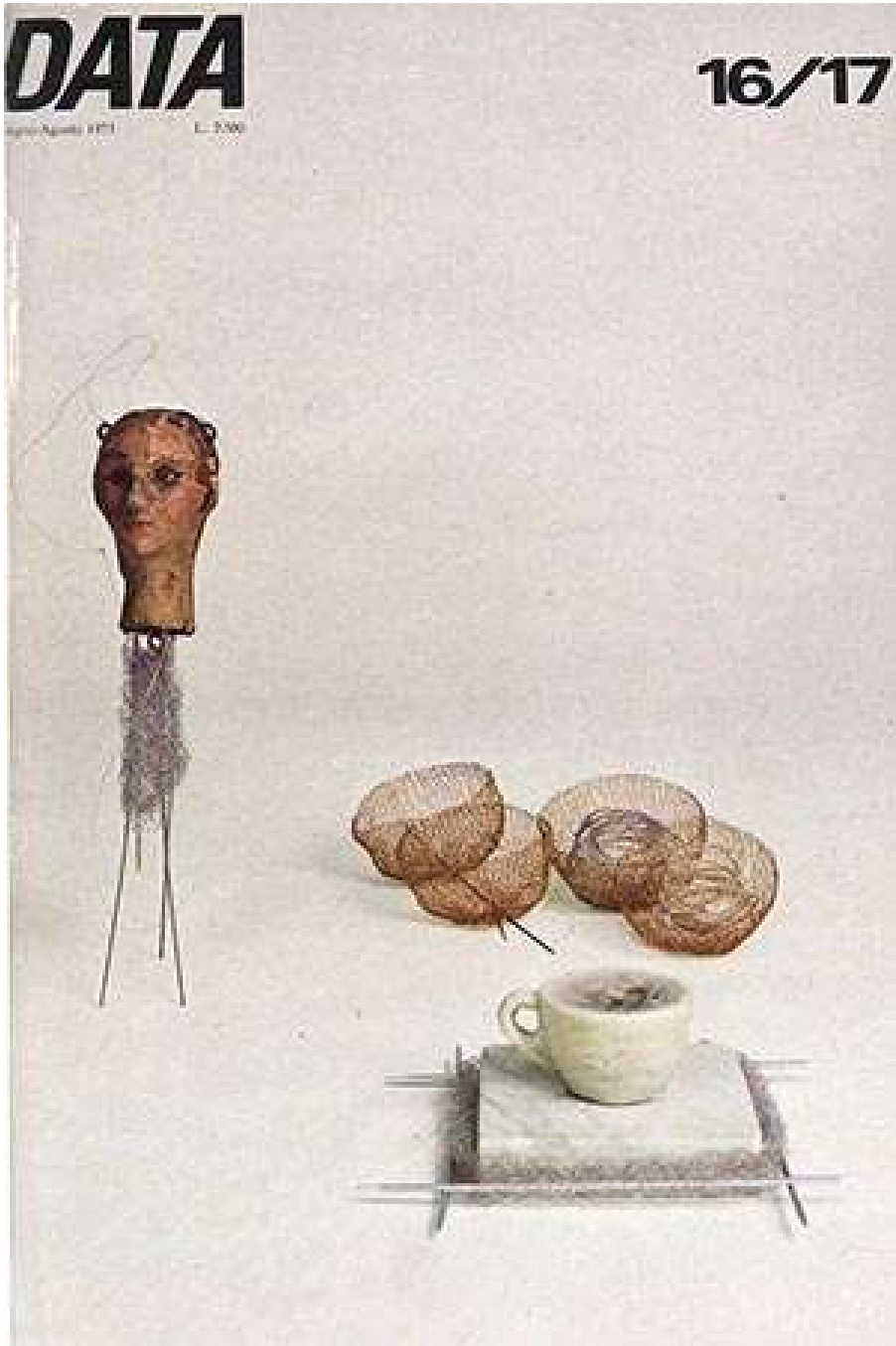
4^a di copertina, Back Cover: Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta, *Miracolo a Milano*.

SOMMARIO

- 3 VISIBILIA / Mostre, avvenimenti, notizie, ecc.
- 16 FAUSTO MELOTTI / Gabriella Drudi
- 25 NUOVA SCRITTURA: IL RISCATTO DEL SIGNIFICANTE / Renato Barilli
- 50 MICHELE ZAZA / Tommaso Trini
- 56 ARTE - DIALETTICA: ARCELLI & COMINI - FRANCESCO MATARRESE
- 40 LIBRI
- 42 VIDEO
- 44 CONTROSPETTACOLO / Mario Serenellini
- 70 SPECIALE DATA
FABRO, NAGASAWA, TONELLO, TROTTA: I PUNTI IN COMUNE

DATA
Aprile-Agiosto 1971 L. 2.500

16/17



DATA

Giugno-Agosto 1975
L. 2.500

Editore/Publisher Ciacia Nicastro
Direttore Responsabile/Editor Tommaso Trini
Redazione/Assistant Editor Barbara Radice

Collaboratori di questo numero/Contributors to this issue:
Mirella Bandini, Anne Marie Boetti, Ugo Castagnotto, Bruno Corà, Gillo Dorfles, Les Levine, Barbara Radice, Silvana Sinisi, Luca M. Venturi.

Traduzioni/Translations: Rodney Stringer

Direzione, Redazione, Pubblicità: Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 80.33.19 (segreteria telefonica).

Composizione - Grafica Milano
Fotolito - Zip s.r.l. - Milano
Stampa - Arti Grafiche La Monzese
Rilegatura - Beretta - Cologno Monzese

Abbonamenti, Vendite, Distribuzione: I.T.F. Interfindings S.p.A., Corso Matteotti 12 - 20122 Milano - Tel. 702.332/781.428/781.657

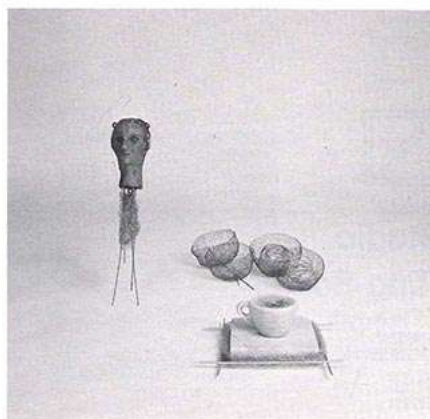
Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500. Foreign:
Fr.fr. 25 - DM. 14 - Fr.sv. 15 - Fr.b. 200 - £. 2.50 - USA \$ 5.50 (air mail postage USA \$ 2.50).

Abbonamenti/Subscriptions: Italia (5 numeri) £. 11.000 - Fr.fr. 110 - DM. 61 - Fr.sv. 65 - £. 11 - Fr.b. 920 - USA \$ 26.

Associato all'USPI

Data Arte s.a.s. Giugno 1975. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.75. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione della redazione.

DATA © 1975 by Data Arte s.a.s., all rights reserved. Published bi-monthly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano - Italy - Tel. 803.319 (telephone answer service).

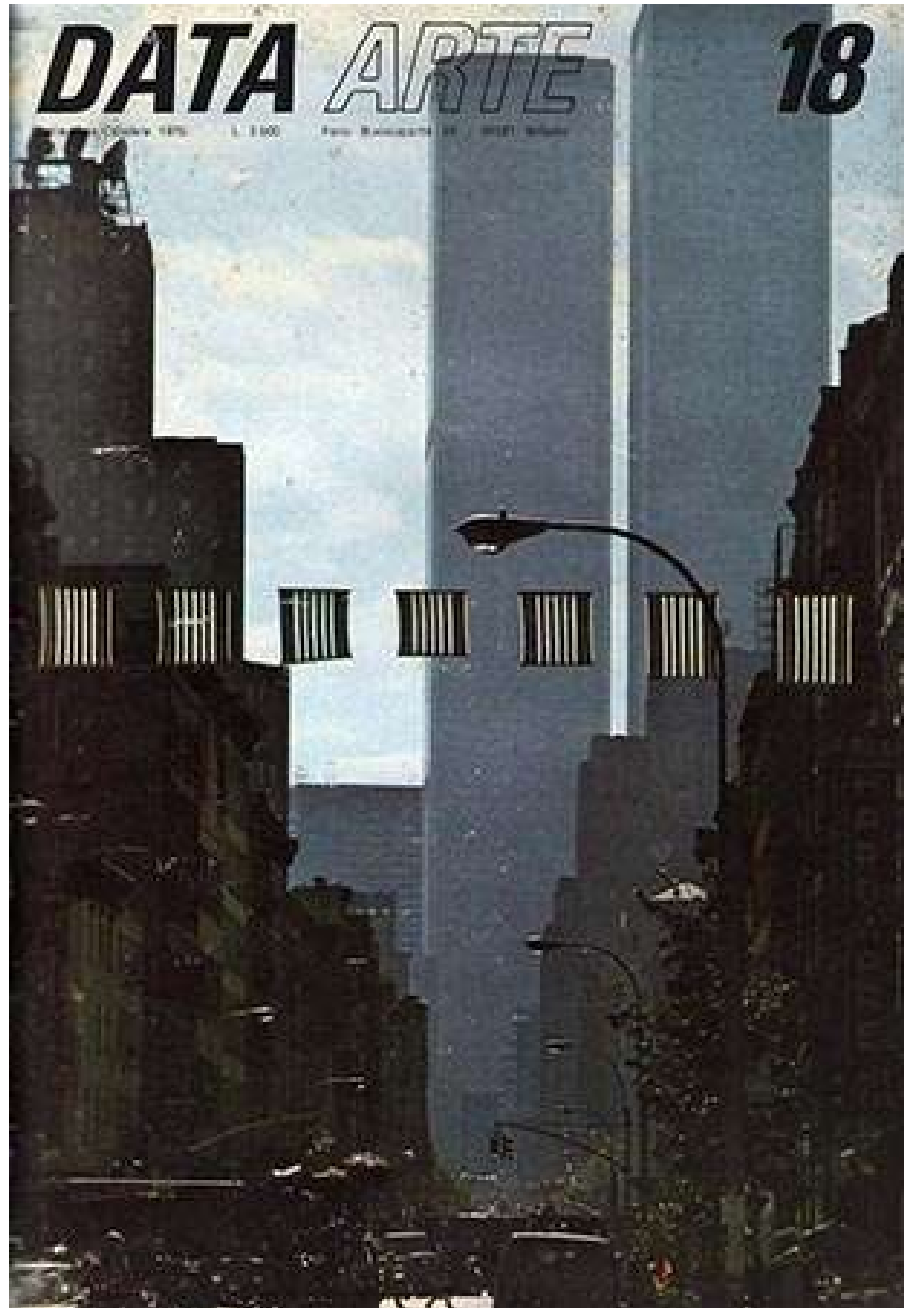


Copertina/Cover: Marisa Merz, *Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti.*

Speciale copertina/Back cover: Jean Le Gac, *Image bavarde* n. 33, 1973.

SOMMARIO

- 30-31 VIDEO: RITRATTO DI ANNA CANEPA / Les Levine
32-41 VISIBILIA / Mostre, avvenimenti, notizie
49-53 MARISA MERZ / Tommaso Trini
54-59 L'ALTRA CREATIVITA' - Appunti femministi / Anne Marie Boetti
42-48 NUOVAYORKESE / Bruno Corà
60-67 ALLAN KAPROW / Mirella Bandini
70-75 MAURO STACCIOLI / Gillo Dorfles
74-75 BERTY SKUBER
76-79 MARC DEVADE
68-69 KETTY LA ROCCA
80 GIORGIO COLOMBO
81-109 SPECIALE DATA: STORY ART
UNA LETTURA NON STRUTTURALE / Barbara Radice
LINGUAGGI PARALLELI / Silvana Sinisi



ABBONATEVI ALLA TERRA

Con questo numero, Data sposa la parola Arte anche nel titolo e passa dall'irregolare celibato trimestrale alla fedeltà bimestrale. In attesa di uscire tutti i santi mesi. Non pretendiamo di seguire il calendario delle lune, oppure... Per intanto, ecco le altre novità di oggi.

Senza finanziamento che non sia il nostro lavoro, Data può sfuggire alle regole economiche che nell'attuale depressione hanno sancito la chiusura di alcune fra le migliori riviste internazionali, e affrontare la crisi d'identità delle pubblicazioni d'arte.

Non ci basta essere sopravvissuti, vogliamo crescere. Nata nel settembre 1971, la nostra rivista ha vissuto quattro anni di lavoro in progresso che l'ha obbligata a lavorare con pena il proprio terreno. Una rivista d'arte, quali che siano i suoi metodi e le sue tendenze, sarà una rivista contadina e non contribuirà all'arte. Contadini poveri, e infatti non viviamo di questo pane, noi lavoriamo a ridosso dei quattro lati senza angoli dell'arte, conosciamo direttamente tutto quanto trattiamo, artisti ed opere, ci fidiamo solo degli scrittori a contatto con il pensiero e le germinazioni dell'arte, senza troppo distinguere tra artista e critico, purché creativi, e con minimo di mediazioni. Più che gli attentati alla libertà di stampa, è la logica del profitto che uccide le riviste d'arte, e il suo mercato contadino. Data vive di plateali pagine pubblicitarie, delle sue vendite, di rarissime uova fresche, in opere d'arte, che i compositori le portano. I lettori, non li attira col palloncino regalato se comprano il detersivo. Non ha profitti, ha la terra: abbonatevi alla terra.

Circolavamo male. Adesso abbiamo riordinato, mediante i servizi computerizzati di un'agenzia specializzata, i maledetti intoppi nella distribuzione e gestione degli abbonamenti. Vediamo se anche nei circuiti elettronici ci sono le strozzature della grande distribuzione.

Erovamo troppo settentrionali. Adesso c'è la redazione a Roma, diretta da Bruno Corà, e decentriamo a collaboratori sul luogo l'informazione di tutto il Meridione e le Isole, centri sempre più vivaci di elaborazione germinale di idee e fatti.

Perché anche negli Stati Uniti e in Canada sappiano bene quel che facciamo in Europa, e non solo più viceversa, Data apre una sede (piccola) a New York, una sede amministrativa, con redazione volante, artisti e critici scelti da noi, possiamo disporre dei migliori, poiché è la migliore arte internazionale che abbiamo sempre apprezzato, e loro pure ci stimano. Circoliamo anche in Australia, in Giappone, e in tutti i continenti, ma ovviamente parlando le sole lingue della ricerca.

Fin dall'inizio abbiamo tentato un discorso metodologico, teorico, di cui nessuna fondazione o università ci pagherà mai le spese, e finalmente lo imposteremo col prossimo numero, mediante una sezione di pratica teorica aperta a varie discipline, discussa da un comitato di artisti ed altri esperti.

Anche per questo, abbonatevi alla terra.

DATA

Settembre/Ottobre 1975 L. 2.500

COPERTINA/COVER: Daniel Buren, «Within and Beyond the Frame», John Weber Gallery, New York, ottobre 1973. Parte B sottovento, vista da Nord. Sullo sfondo le due torri del World Trade Center.

Visibilità della parte B del lavoro che attraversa la strada. Foto Daniel Buren.

Speciale copertina/back cover: Giuseppe Chiari, *Gesto sul piano*, 1965.

SOMMARIO

- 20 VISIBILIA
- 35 DANIEL BUREN / Tommaso Trini
- 43 GIORGIO COLOMBO
- 44 IL FUTURISMO:
AVANGUARDIA IN CAMICIA NERA? / Guido Armellini
- 50 LO SPECCHIO ARDENTE / Anne Marie Boetti
- 56 ETTORRE SPALLETTI / T.T.
- 58 MARCO BALZARRO / Gabriella Drudi
- 61 CHRISTIAN BOLTANSKI / Silvana Sinisi
- 64 MAX NEUHAUS / Intervista di Lucio Pozzi
- 66 ALBERTO FAIETTI / Intervista di Bruno Corà
- 68 CHRIS BURDEN / Intervista di Barbara Radice
- 71 ALBERTO MORETTI / Ermanno Migliorini
- 74 MARINA ABRAMOVIC / Biljana Tomić
- 76 9a BIENNALE DI PARIGI
con interventi di Wolfgang Becker e Jean Marc Poisnot
- SPECIALE DATA: FLUXUS
- 80 TEMPO ZERO / Ildrich Chalupecky
- 88 I. GIUSEPPE CHIARI

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV

Editore/Publisher Clacia Nicastro
Direttore/Editor Tommaso Trini
Caporedattore/Associate Editor
Barbara Radice

Corrispondenti/Corresponding Editors

Roma: Bruno Corà

Torino: Ugo Castagnotto

Libri/Books: Gianni Contessi

Collaboratori a questo numero/Contributors to this issue: Guido Armellini, Anne Marie Boetti, Jindrich Chalupsky, Flavio Carali, Giuseppe Chiari, Bruno Corà, Gabriella Drudi, Ermanno Migliorini, Italo Mussa, Lucio Pozzi, Barbara Radice, Silvana Sinisi, Biljana Tomić, Angelo Trimarco, Tommaso Trini, Luca M. Venturi.

Traduzioni/Translations:

Rodney Stringer

Abbonamenti/Subscriptions:

Gianni Arisi

Direzione, Redazione, Pubblicità: Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 80.33.19 (segreteria telefonica/telephone answering-service).

Abbonamenti, Distribuzione/Subscriptions, Circulation: Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 80.33.19. Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate

L. 2.500 - Foreign: Fr.fr. 15 - DM. 9 - Fr.sv. 10 - £. 1,50 - Fr.b. 130 - U.S.A. \$ 3,50. Abbonamenti/Subscriptions: 6 numeri/6 issues - Italia L. 13.000 - Foreign: Fr.fr. 80 - DM. 50 - Fr.sv. 65 - £. 8,50 - Fr.b. 700 - U.S.A. \$ 34 (air mail).

Versamenti sul c/c postale N. 3/36082, intestato a Data Arte s.a.s. di Mariagrazia Nicastro, Foro Buonaparte 52, 20121 Milano.

Associato all'USPI
Data Arte s.a.s. Settembre 1975. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione della redazione. È vietata la riproduzione anche parziale di testi pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

DATA © 1975 by Data Arte s.a.s., all rights reserved. Published bi-monthly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano - Italy - Tel. 803319



AVVISO AGLI ABBONATI

Abbiamo ripreso noi direttamente la gestione degli abbonamenti e della diffusione affidata fino al n° 17 alla ITF. Vi preghiamo quindi di scrivere onde evitare disguidi e ritardi per i rinnovi e le variazioni degli indirizzi direttamente a DATA tramite le cedole allegate

DATA

Novembre/Dicembre 1975 L. 2.500

COPERTINA/COVER: Roman Opalka nel suo studio a Varsavia.

Speciale copertina/back cover: © foto Giorgio Colombo.

SOMMARIO

- 20 VISIBILIA
- 33 CELIBE NON E' STERILE / Tommaso Trini
- 34 LIBRI / Gianni Contessi
- 36 FIERA DI COLONIA / Barbara Radice
- 38 PARIGI / Jean-Marc Poinot
- 40 ROMAN OPALKA / Intervista di Mirella Bandini
Lavoro come dettaglio / Achille Bonito Oliva
- 47 GIORGIO COLOMBO
- 48 DARIO VILLALBA
- 50 VALERIO ADAMI / Henry Martin
- 54 CERIMONIALI DELLA MODERNITA' / Alberto Boatto
- 57 GENERARE PITTURA / incontro di Giovanni Joppolo con Jean-Pierre Faye
- 60 MARCO DEL RE
- 62 ELIO MARCHEGIANI
- 64 (I) ALCUNI MANIFESTI POLITICI
(II) ALCUNE QUESTIONI DA ESSI SOLLEVATE INTORNO ALL'ARTE
E ALLA POLITICA / Lucy Lippard
- 70 ANTONIO PARADISO
- 72 SUSANNA TANGER
- 74 AUSTRALIA / Noel Sheridan
- 81 GIANFRANCO BARUCHELLO
- 82 SPECIALE DATA: POLITICA
L'ARTE DELLE ISTITUZIONI / Inchiesta a cura di Ugo Castagnotto, Bruno Corà, Italo Mussa, Barbara Radice, Tommaso Trini
- ENGLISH TEXTS

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV

Editore/Publisher Ciacia Nicastrò
Direttore/Editor Tommaso Trini
Caporedattore/Associate Editor Barbara Radice
Corrispondenti/Corresponding Editors
Roma: Bruno Corà
Torino: Ugo Castagnotto
Libri/Books: Gianni Contessi
Parigi: Jean-Marc Poinot.

Collaboratori a questo numero/Contributors to this issue: Mirella Bandini, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Ugo Castagnotto, Gianni Contessi, Bruno Corà, Giovanni Joppolo, Lucy Lippard, Henry Martin, Italo Mussa, Jean-Marc Poinot, Barbara Radice, Noel Sheridan, Tommaso Trini.

Abbonamenti/Subscriptions:

Gianni Arisi
Direzione, Redazione, Pubblicità: Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 80.33.19 (segreteria telefonica/telephone answering-service).

Abbonamenti, Distribuzione/Subscriptions, Circulation: Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Tel. 80.33.19. Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate

L. 2.500 - Foreign: Fr.fr. 15 - DM. 9 - Fr.sv. 10 - £. 1,50 - Fr.b. 130 - U.S.A. \$ 3,50. Abbonamenti/Subscriptions: 6 numeri/6 issues - Italia L. 13.000 - Foreign: Fr.fr. 80 - DM. 50 - Fr.sv. 65 - £. 8,50 - Fr.b. 700 - U.S.A. \$ 34 (air mail).

Versamenti sul c/c postale N. 3/36082, intestato a Data Arte s.a.s. di Mariagrazia Nicastrò, Foro Buonaparte 52, 20121 Milano. Associato all'USPI

Data Arte s.a.s. Settembre 1975. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione della redazione. E' vietata la riproduzione anche parziale di testi pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

DATA © 1975 by Data Arte s.a.s., all rights reserved. Published bi-monthly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano - Italy - Tel. 803.319

DATA

1988

1988

20

Arte
Carlo Accardi
Les Levine
Guallo Paolini
Salvo

Musica
George Brecht

Geografia
USA e Weston

Arte
Glen Bectagne
dalla A alla Z
A Parigi il museo
Bourbony/Pompidou

Lettere
microscope
in New York
in California



AVVISO AGLI ABBONATI

Abbiamo ripreso noi direttamente la gestione degli abbonamenti e della diffusione

Vi preghiamo quindi di scrivere onde evitare disguidi e ritardi per i rinnovi e le variazioni degli indirizzi direttamente a DATA tramite le cedole allegate

DATA

Marzo/Aprile 1976

L. 2500

COPERTINA/COVER: Giulio Paolini, *Kaleidoscope*, 1976, gesso e acciaio inox, h. cm. 95. Courtesy Studio Marconi. Foto Mario Carrieri.

SPECIALE COPERTINA/BACK COVER: George Brecht, *Drip Music, Chapter IV*, 1966, assemblage, cm. 61x15x21. Collezione Framart, Napoli. Foto Mimmo Jodice.

SOMMARIO

- 53 ARTE INGLESE OGGI _____ Lynda Morris
60 SULLA SCULTURA INGLESE _____ Gianni Contessi
62 SALVO _____ Werner Lippert
66 LES LEVINE _____ Mulberry Baxter
70 MANIERISMO E RIFORMISMO _____ Lea Vergine
72 CARLA ACCARDI _____ Annemarie Boetti
75 LA CONTRORIVOLUZIONE FOTOGRAFICA _____ A.C. Quintavalle
88 GIULIO PAOLINI _____ Tommaso Trini
92 SPECIALE FLUXUS: GEORGE BRECHT
21 VISIBILIA

Editore/Publisher: Ciocla Nicastro
Direttore/Editor: Tommaso Trini
Caporedattore/Associate Editor: Barbara Radice
Corrispondenti/Corresponding Editors: Bruno Corà (Roma) - Ugo Castagnotto (Torino) - Gianni Contessi (libri) - Jean-Marc Poinssot (Parigi).
Direzione/Redazione/Pubblicità: Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Telefono 80.33.19 (segreteria telefonica/telephone answering service).

Associato all'



Abbonamenti, Distribuzione/Subscriptions, Circulation: Gianni Ariel, Data Arte s.a.s. Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Telefono 80.33.19.

Composizione: Grafica Milano
Fotolito: Zip
Fotoincisioni: Chiodo
Stampa: Arti Grafiche La Manzese
Rilegatura: Padovani

Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500 - Foreign: Fr.fr. 15 - DM. 9 - Fr. sv. 10 - £. 1,50 - USA \$ 3,50 - Abbonamenti/Subscriptions: 6 numeri/six issues - Italia L. 13.000 - Foreign: Fr.fr. 80 - DM. 50 - Fr.sv. 65 - £. 8,50 - Fr.b. 700 - USA \$ 34 (air mail).
Versamenti sul c/c postale n. 3/36082 intestato a Data Arte s.a.s. di Mariagrazia Nicastro - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano

Data Arte s.a.s. Marzo-Aprile. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 520 del 22.8.75. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione della redazione. È vietata la riproduzione anche parziale di testi pubblicati senza la autorizzazione scritta dell'editore. DATA © 1975 by Data Arte s.a.s., all rights reserved. Published bi-monthly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano Italy. Tel. 80.33.19.

DATA

settimanale di cultura, politica, sport

21

Arte

Bill Beckley
Mario Merz

Critica

Achille Bonito Oliva
Maurizio Calvesi

Musica

Charlène Félouze

Speciale

Parrocchie vuote in Francia

Documenti

James Colson
Sandro De Alexander
Gianni Modola
Sandro Martin



Ruth Iskin, Lucy Lippard, Arlene Raven ci hanno scritto per richiedere, o chi si considero femminista, di usare una pagina del formato cm. 21,59 x 27,94 per dire la propria idea su cosa è o potrebbe essere l'arte femminista. Si può usare il formato indicato come si vuole, senza piegarlo. Sperano di inserire le risposte di ciascuna nel formato originale. E' un progetto di ricerca che pensano di pubblicare in futuro. L'invito è rivolto a femministe che svolgono la loro attività nel campo dell'arte. L'indirizzo a cui inviare il proprio contributo è: **The Center For Feminist Art Historical Studies, Research Project, 1101 Bay Street A, Santa Monica, Ca. 90405.**

Un collettivo editoriale femminista "Edizioni delle Donne" è nato a Roma su iniziativa di Annemarie Boetti, Maria Caronia, Manuela Fraire, Elisabetta Rasy. La sede è in Via Paoia 46. Programma: «Il collettivo non rappresenta il movimento femminista ma è una delle sue espressioni. A differenza dell'editoria maschile (tradizionale o alternativa) il collettivo non propone una delle tante collane sulle donne, ma testi che nascono realmente dalle donne. Non propone dei "monumenti", ma una pratica che si traduce in sintesi parziali. Vogliamo testimoniare delle incongruenze laceranti attraverso le quali le donne stanno costruendo la loro storia consapevole e la valenza femminile della cultura.

Contro la **separatezza**, secolare che ha escluso la donna dagli ambienti creativi, rivendichiamo la **separazione**, scelta come unico spazio possibile della creatività femminile.

La riappropriazione creativa della parola è fatta, cioè capacità di modificare il reale.

Non a caso uno dei nostri primi libri sul tema della violenza specifica di cui sono vittime le donne quotidianamente ha per autrice una pittrice Stephanie Ousler (il libro si chiama *Happy New Year*). L'artista non si pone nella finta parte di chi denuncia o nella finta obiettività di chi studia ma affonda invece nella realtà delle vite negate dalla violenza e dalla cronaca per ricreare l'identità infinita, infinitamente offesa».

11 donne artiste e non hanno aperto a Roma, l'8 aprile, una cooperativa, in Via Beato Angelico. L'attività della cooperativa, che è aperta tutti i pomeriggi, è iniziata con l'esposizione di un'opera di Artemisia Gentileschi e di una raccolta di dati biografici e bibliografici sulla pittrice a cura di Eva Menzio. La cooperativa si propone di studiare e presentare lavori di artiste del passato e del presente e di costituire a poco a poco un archivio. Esporranno successivamente Susanna Santoro e Carlo Accardi. Il giornale su Artemisia Gentileschi è in vendita a Milano alla Libreria delle Donne, Via Dogana e da Feltrinelli. A Roma alla cooperativa e alla Maddalena libri.

DATA

Maggio Giugno 1976 L. 2.500 \$ 3.50

COPERTINA/COVER: Bill Beckley, *Hot and Cold Faucets with Drain*, 1975, foto. cm. 100x220. Particolare.

SPECIALE COPERTINA/BACK COVER: Claude Viollat, *Toile*, 1974, cm. 270x180. Tela di lino, impronte policrome. Coll. Mr. & Mme Wehrlin, Paris. Foto Jacqueline Hyde.


SOMMARIO

- 29 VISIBILIA _____
- 41 LIBRI _____ Gianni Contessi
- 45 ENGLISH TRANSLATIONS AND ORIGINAL TEXTS
- 53 LE AVANGUARDIE DALL'ALTRA PARTE _____ Lea Vergine
- 54 MARIO MERZ _____ Marlis Grüterich, Bruno Corà
- 62 BILL BECKLEY: LA STRUTTURA DELL'ACAUSALE Barbara Radice
- 68 PER UNA POLITICA DELLA RIPRODUZIONE _____ Maurizio Calvesi
- 70 IDEOLOGIA DEL TRADITORE. ARTE, MANIERA, MANIERISMO _____ Achille Bonito Oliva
- 73 NOI NON SIAMO L'AMERICA _____ Tommaso Trini
- 74 CHARLEMAGNE PALESTINE: LA CHIMICA DEL TONO _____ intervista di Tommaso Trini
- 78 DE ALEXANDRIS/PROGETTARE PER CONOSCERE _____ Paolo Fossati
- 80 GIANNI MADELLA
- 82 JAMES COLEMAN
- 84 SANDRO MARTINI
- 86 PITTURA E TEORIA IN FRANCIA _____ Jean-Marc Poinot
- 96 GIORGIO COLOMBO

Editore/Publisher: Ciccio Nicastro
Direttore/Editor: Tommaso Trini
Caporedattore/Associate Editor: Barbara Radice

Correspondenti/Corresponding Editors: Bruno Corà (Roma) - Ugo Castagnotto - Sandro Reberschak (Torino) - Gianni Contessi (libri) - Jean-Marc Poinot (Parigi)

Distributori per gli U.S. e Canada/U.S. and Canadian newstand distribution: Eastern News Distributors, 111 Eighth Avenue, New York, N.Y. 10011, U.S.A. Application to mail at second-class postage is pending at New York, N.Y.

Associato all' 

Abbonamenti, Distribuzione/Subscriptions, Circulation: Gianni Arisi, Data Arte s.a.s. Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano - Telefono 80.33.19.

Composizione: Grafico Milano
Fotolito: Zip
Fotoincisioni: Chicco
Stampa: Arti Grafiche La Monzese
Rilegatura: Padovani

Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500 - Foreign: Fr.fr. 15 - DM. 9 - Fr. sv. 10 - £. 1,50 - USA \$ 3,50 - Abbonamenti/Subscriptions: 6 numeri/six issues - Italia L. 13.000 - Foreign: Fr.fr. 80 - DM. 50 - Fr.sv. 65 - £. 8,50 - Fr.b. 700 - USA \$ 34 (air mail).

Versamenti sul c/c postale n. 3/26082 intestato a Data Arte s.a.s. di Mariagrazia Nicastro - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano

Data Arte s.a.s. Marzo-Aprile. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione della redazione. E' vietata la riproduzione anche parziale di testi pubblicati senza la autorizzazione scritta dell'editore.

DATA © 1973 by Data Arte s.a.s., all rights reserved. Published bi-monthly. Editorial offices at 52, Foro Buonaparte, 20121 Milano Italy, Tel. 80.33.19.

DATA

22

1000 lire - 1000 lire - 1000 lire

Arte

Carlo Battaglia
Dadaismo
Salvador Dalí

Biennale di Venezia

Finanziare il lavoro d'arte

Poltronisti e Arte

Teatro

Bob Wilson

Speciale

Michelangelo Pistoletta

Documenti

Carórama
Kazumichi Fujiwara
Laura Gris
Enrico Job
Mario Merz
Claudio Parmiggiani
Susanna Scacco

DATA

Dal prossimo numero
Ottobre/Novembre 1976
sarà distribuita in
Europa e in Australia
dalla



Idea Books distribution

Amsterdam
London
Milano
Paris
Sydney

Tutte le richieste e prenotazioni dovranno d'ora in poi essere inoltrate ai suddetti indirizzi della Idea Books distribution.

Italia: 21, Via Cappuccio -
20123 Milano - tel. 02/
860154

France: 46/48 Rue de Mont-
treuil - 75011 Paris - tel.
01/6287585

Britain: 49/51 Endell Street
- London WC2 - tel. 01/
8368266

Australia: 104/108 Sussex
Street - Sydney 2000 - tel.
296537

Benelux & Germania: Nieuwe
Hierengracht 35, Amsterdam
- tel. 226154



La gestione degli abbonamenti rimane invariata. Le richieste, le variazioni e i rinnovi dovranno essere inoltrati direttamente ai nostri uffici: Data, ufficio abbonamenti - all'attenzione del Sig. Gianni Arisi - Foro Bonaparte, 52 - 20121 Milano - telefono 02/803319.

DATA

Luglio/Agosto/Settembre 1976 L. 2500 \$ 3.50

COPERTINA/COVER: Carlo Battaglia, matite colorate, 1976.

Errata corrige. Nell'impaginare l'articolo di Poinot, « Pittura e teoria in Francia », nel numero scorso (Data 21), la didascalia relativa a Marc Devade è finita sotto la riproduzione dell'opera di Louis Cane, e viceversa. Nonostante la nostra atten-

zione, il montaggista è incorso in questo spiacevole scambio, di cui ci scusiamo con gli artisti. Si veda dunque che l'opera riprodotto a pag. 91 è di Cane mentre quella riprodotta a pag. 93 è di Devade.

SOMMARIO

VISIBILIA: 20 BIENNALE DI VENEZIA	Sandra Furlotti Tommaso Trini
31 LIBRI E NOTIZIE	Gianni Contessi RosaMaria Rinaldi
28 LETTERE	
46 FIERA DI BOLOGNA	Barbara Radice
26 PARIGI	Jean Marc Poinot
38 DALLA CULLA ALLA BARCA	Anne Marie Sauzeau Boetti
40 DADAMAINO	Tommaso Trini
47 ENGLISH TRANSLATIONS	Rodney Stringer
53 BOB WILSON	Fabrizio Caleffi
56 CLAUDIO PARMIGGIANI	
60 SALVADOR DALI	Maurizio Fagiolo
64 MARIO MERZ	
66 « IL QUADRO » DI CARLO BATTAGLIA	Vittorio Fagone
69 LAURA GRISI	
72 KAZUMICHI FUJIWARA	
74 CAROLRAMA	Giancarlo Salzano
76 ENRICO JOB	
78 PSICOANALISI E ARTE	Mauro Mancia
81 SPECIALE DATA: MICHELANGELO PISTOLETTO	Tommaso Trini

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV/70

Claudio Nicastro Editore/Publisher
Tommaso Trini Direttore/Editor
Barbara Radice Caporedattore/Ass. Editor
RosaMaria Rinaldi Redazione/Editorial Ass.
Gianni Arisi Abbonamenti,
Distribuzione/
Subscription, Circulation

Redazione, Amministrazione
Data Arte s.o.s. Foro Bonaparte, 52 20121
Milano tel. 02/803319 (segreteria telefonica)

Distributori per gli U.S. e Canada/U.S. and
Canadian newstand distribution: Eastern
News Distributors, 111 Eighth Avenue, New
York, N.Y. 10011, USA. Application to mail
at second-class postage is pending at New
York, N.Y.

Composizione: Grafica Milano
Fotolito: Zip
Fotoincisioni: Chiodo
Stampe: Arti Grafiche La Monzese
Rilegatura: Padovani

Luglio-Agosto-Settembre 1976

Singola copia L. 2500. Copie arretrate L.
2500. Foreign: Fr.fr. 15 - DM 9 - Fr.sv. 10 -
£1.50 - Fr.b. 130 - USA \$ 3.50 - Abbonamenti/
Subscriptions: 6 numeri/six issues - Italia
L. 13.000 - Foreign: Fr.fr. 80 - DM 50 - Fr.sv.
65 - £ 6.50 - Fr.b. 700 - USA \$ 34 (air mail).
Versamenti sul c/c postale n. 3/30082 inte-
stato a Data Arte s.o.s. di Maria Grazia Ni-
castro. Foro Bonaparte 52 - 20121 Milano.
Data Arte s.o.s. Pubblicazione Bimestrale.
Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile
Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale
di Milano n. 320 del 22.8.73. Data non è re-
sponsabile dei documenti (manoscritti e fo-
tografie) non richiesti anche se pubblicati.
Le opinioni degli autori impegnano soltanto
la loro responsabilità. La pubblicazione di
tutti i manoscritti è subordinata all'accetta-
zione della redazione. E' vietata la riprodu-
zione anche parziale di testi pubblicati sen-
za l'autorizzazione scritta dell'editore.
DATA © 1973 by Data Arte s.o.s., all rights
reserved. Published by monthly. Editorial of-
fices at 52, Foro Bonaparte, 20121 Milano,
Italy. Tel. 02/80.33.19.

DATA

Giugno/Novembre 1979 L. 2.000 € 1.000

23



Argan sindaco di Roma

LA NUOVA BRECCIA

Molto ci siamo rallegrati per la elezione di Giulio Carlo Argan alla carica di primo cittadino della capitale. Sull'importanza politica oltre che amministrativa dell'evento poggiano molte speranze proprie di una battaglia delle idee. Le autorizzano la figura stessa di Argan, uno storico attivo sempre rivolto a dare sostanza politica alla scienza di cui è maestro, un marxista per realismo scientifico, e ora un tecnico di quella libertà del pensiero che è l'essenza del suo insegnamento. In che cosa il non lieve incarico affidatogli dal Pci e dalla nuova giunta democratica di Roma oltrepassa l'ambito pur primario dell'amministrazione per investire la cultura, ossia la politica? Appunto, nel porre una battaglia laica.

Noi gli auguriamo di potere aprire questa nuova breccia. Non solo a Roma ma in tutto il paese si è solidati con il nuovo sindaco laico di Roma che opera oggi per portare la voce della cultura al governo, e portarla, ciò che più conta, perché la cultura contribuisca a cambiare la qualità del governo. Argan ha detto questo chiaramente.

Così risaliamo a una visione politica nazionale che ha in Roma — sede di due poteri — la funzione di unire e di sciogliere i nodi storici del nostro paese. È la storia di questi anni. La strategia delle lotte unitarie ha definitivamente sancito le responsabilità nazionali della classe operaia. Con essa molti muri sono stati abbattuti tra le masse socialiste e le masse cattoliche. La logica dello scontro frontale all'interno delle masse è stata sconfitta. È stata battuta l'egemonia democristiana che aveva identificato la Dc con lo stato. Tutto ciò è noto e si tratta ora di proseguire questa avanzata democratica.

Come? Per proseguire una linea che è stata vincente occorre un certo punto che se ne faccia un cerchio. Nell'emergenza

attuale del nostro paese la convergenza di lotta tra le masse socialiste e quelle cattoliche è questo cerchio, l'intesa tra maggioranza e opposizione al contrario non lo è. Le forze laiche e di sinistra hanno fatto precipitare numerose contraddizioni nella Dc, ridimensionandola; evidentemente bisogna spingere i nodi contraddittori dell'interclassismo democristiano e ora « eurocomunista » nei luoghi di potere e nelle gerarchie di valori che ancora dividono le masse, e accerchiarli.

Che sulle premesse delle conquiste politiche sia urgente innescare nuove battaglie culturali lo leggiamo lungo tutte le intenzioni espresse dal sindaco laico di Roma. A taluni, nel mondo della cultura e in particolare dell'arte, sembra che interessino soprattutto migliori nei musei e nella salvaguardia dei beni culturali. Ci sono altre priorità: le istituzioni, come le salmerie, seguono sempre. Non è l'arte al potere che vogliamo, giacché l'arte al potere se ne muore, ma un risanamento culturale di fondo.

Argan ha realisticamente premesso che Roma, che è insieme la capitale della Repubblica italiana e il centro dell'ecumenismo cattolico, cioè la sede del Vaticano, non può essere governata senza l'apporto della Dc. Ma ha aggiunto che Roma deve rassegnarsi a essere « civitas » invece che « urbs », ha specificato che deve darsi una realtà e moderna cultura urbana. Così ha riaperto il divario con l'egemonia trentennale della Dc e promesso, nel seno stesso della storia, la battaglia ideale contro i valori secolari al di là della Dc. Oggi le breccie si aprono, non facendo rotolare qualche pietra, ma facendo implodere nella coscienza delle masse — fosse pure attraverso la semplice conquista del decentramento amministrativo per circoscrizioni che Roma si appresta ad affrontare — la concreta energia di tutte le sue libertà.

Articolo di Tommaso Trini apparso su Domus, novembre 1967

ARGANVILLE

Sul fenomeno della città si svolge, nel settembre 1966, l'intero corso di alta cultura promosso dalla Fondazione Cini a Venezia. La relazione di Giulio Carlo Argan è svolta sul tema specifico dello « spazio visivo della città ». Argan sottolinea tra l'altro l'importanza del libro di Kevin Lynch, « The Image of the City », ove l'esperienza della città è considerata a partire dall'esperienza individuale e dalla personale attribuzione di valori ai dati visivi. Per lui, questo libro « è probabilmente destinato a mutare radicalmente delle tendenze, la metodologia degli studi urbanistici ». Si tratta di un'indagine che non può essere sviluppata nell'ambito di quel vasto confronto di idee che è il corso veneziano. Bisognerebbe dedicare ad essa un'indagine e una discussione più approfondita. Ed è infatti il tema che il professor

Argan sarà il sindaco di Roma? L'argomento è stato discusso in un convegno di architettura a Roma, il 10 settembre 1967. Il convegno è stato presieduto da Argan. Il convegno è stato organizzato dalla Fondazione Cini. Il convegno è stato organizzato dalla Fondazione Cini.

DATA

Ottobre/Novembre 1976 L. 2.500 \$ 3.50

Copertina/Cover: Vettor Pisani, Roma, Piazza del Campidoglio, 1970. Foto Massimo Piersanti.

SOMMARIO

14	Aptico, Il senso della scultura	Lea Vergine
16	Libri	Gianni Contessi
18	Parigi	Jean Marc Poinso
20	Vettor Pisani	Tommaso Trini
26	Luca Patella	Vittorio Fagone
29	Musei in crisi?	Intervista a Thomas Messer
30	Un incarico pubblico?	Intervista a Giorgio Marconi
32	Pierpaolo Calzolari	
37	English texts	
44	Nicola De Maria	Mirella Bandini
46	Arnaldo Pomodoro	Jean Louis Schefer
50	Alberto Burri	Mirella Bandini
52	Antonio Dias	Gabriele Usberti
56	Paragrafi	Corinna Ferrari
68	Ettore Sottsass	Barbara Radice
72	Architettura disegnata	Andrea Branzi
74	Note sull'architettura dipinta	Gianni Contessi

Claudio Nicastro
Tommaso Trini
Barbara Radice
Rosamaria Rinaldi
Gianni Arisi

Editore
Direttore
Caporedattore
Redazione
Abbonamenti

Redazione, Amministrazione: Foro Buonaparte 52, 20121 Milano, tel. (02)80.33.19 (segreteria telefonica).

Distribuzione, Italia, Europa e Australia: Ideo Books, Via Cappuccio 21A - 20123 Milano - tel. (02) 860.154.

U.S. and Canadian newstand distributors: Eastern News Distributors, 111 Eighth Avenue, New York, N.Y. 10011 (USA). Application to mail at second-class postage is pending at New York, N.Y.

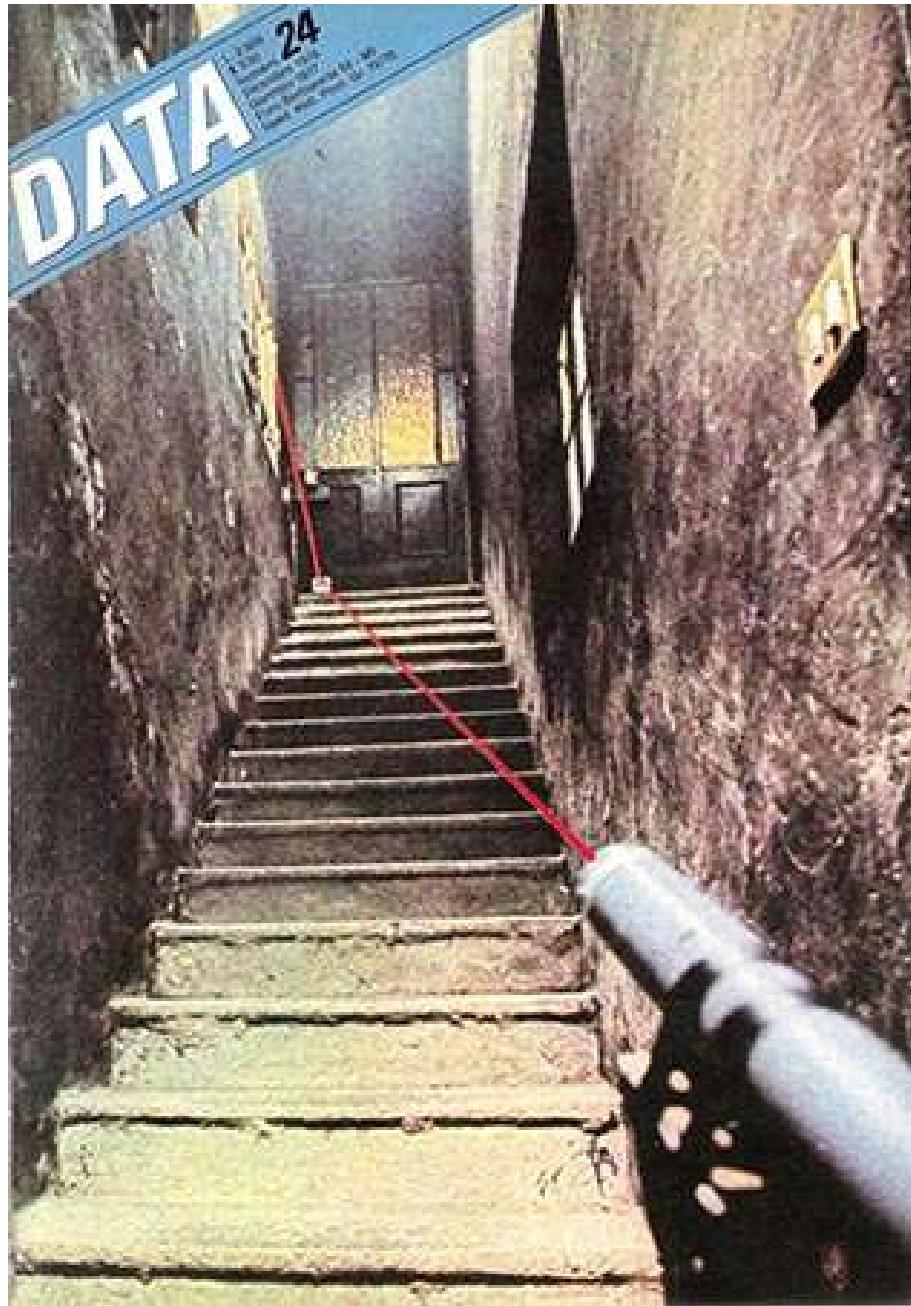
Singola Copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500 (n. 1 esaurito).

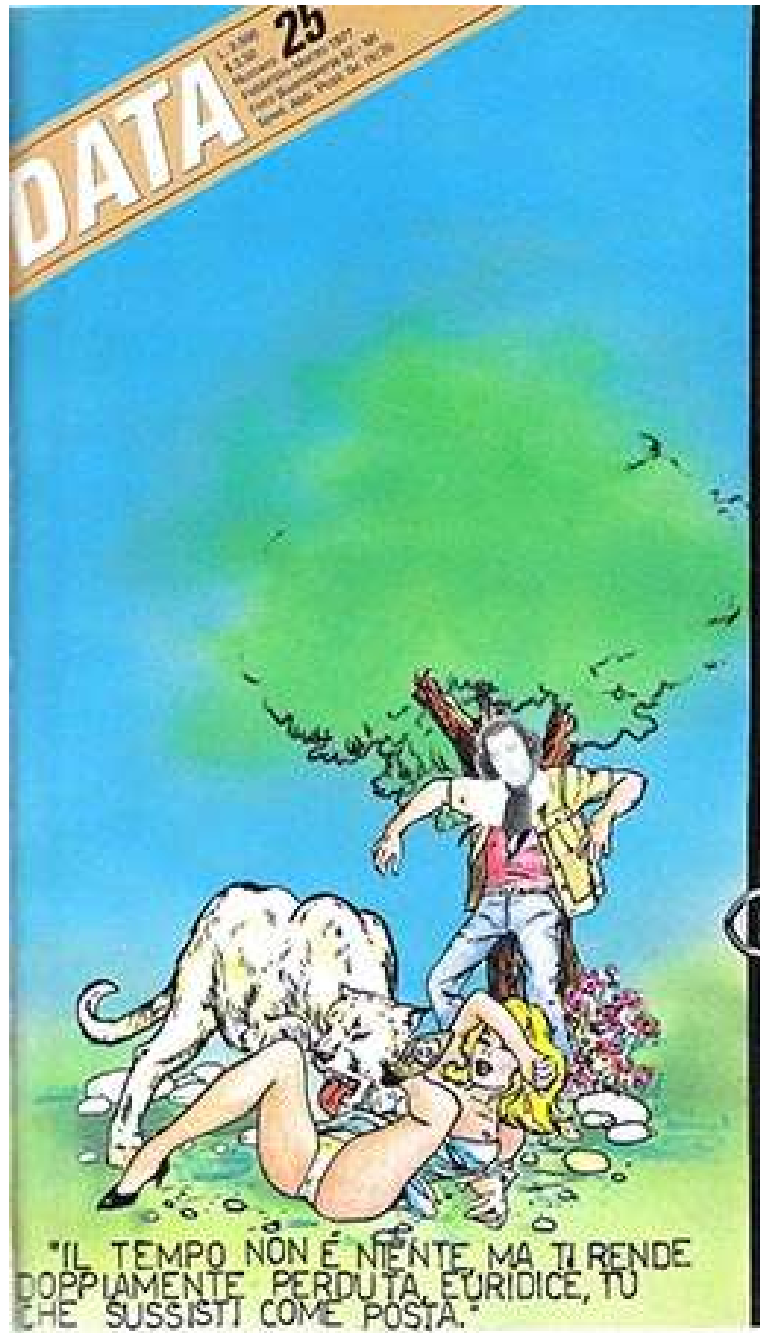
Abbonamenti/Subscriptions: 6 numeri - Italia L. 13.000 Foreign L. 14.000 (Surface). Versamenti sul c/c postale n. 3/36082 intestato a Data Arte s.o.s., Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70
Ottobre/Novembre 1976

Data Arte s.o.s. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore Responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione del direttore. È vietata la riproduzione anche parziale di testi pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Composizione: Grafica Milano
Fotolitografia: Zipp
Fotoincisioni: Chiodo
Stampa: Arti Grafiche La Monzese
Rilegatura: Padovani





Single Copy L. 1.000 - Copia arretrata
L. 2.000 IVA inclusa.

Abbonamenti / Subscriptions: a numero
L. 12.000 (Stadler) L. 10.000 (Europa
Italia) L. 15.000 (Mc Millan) Eu-
rope L. 15.000 (America) L. 20.000 (Asia)
L. 22.000 (Africa) L. 10.000 (Australia)
L. 20.000.

I pagamenti degli abbonamenti devono
essere inviati anticipatamente alla mi-
nima rate mensile, come avviene periodicam-
ente in L. 100000 e vengono inviati insieme a
Data. Anzi s.p.a. Euro Eurospazio 52 -
20121 Milano. Ogni richiesta di abbona-
mento viene trattata con il più alto grado di
riservatezza. In genere gli abbonamenti
sono di periodo di durata dell'abbonamento
quante ne vengono fatti. Il servizio di
assistenza, in ogni caso per non aver
una risposta dell'ufficio della rivista, si
può avere molto velocemente per l'ufficio
del pagamento e di qualche giorno, se
necessario, per informazioni sulla
voce richiesta di pubblicazione a tempo,
speciale, ecc. ed istruzioni pubbliche.

Subscription must be prepaid. Payment
may be made through international ac-
count transfer (credit account n. 1000000)
or check to Data. Anzi s.p.a. Euro Eurospazio
52 - 20121 Milano. All payments to
subscription will be made with after
payment has been received. We kindly
request our subscribers to name their
subscriptions when they receive the en-
velope with an ad to their subscription in
the mailing of the magazine. The envelope
form should be a payment to arrive in
15 days. Service will upon request and
available in bookshops, agencies, and
public institutions.

Distribuzione Italia/Europe: Data Anzi,
Via Cassanese 21/A - 20121 Milano -
Tel. 02/86114401/801.

**U.S. and Canadian Newsstand Distribu-
tion:** Eastern News Distribution, 111
South Avenue, New York, N.Y. 10011
02441. Application to mail as second-class
postage is pending at New York,
N.Y.

Spedizione in abbonamento postale grup-
po 0700, Edizione Mensile 1977.

Data Anzi s.p.a. Pubblicazioni. Direzione:
Via I. d'Alba 10000. Direzione re-
gionale: Via I. d'Alba 10000. Direzione
del Tribunale di Milano n. 126 del
22.1.77. Data Anzi è responsabile del di-
scorso contenuto e fotografico non ri-
feriti nelle sue pubblicazioni. Le opinioni
degli autori non impegnano né sono
responsabilità. La pubblicazione di tutti
i materiali è subordinata all'accetta-
zione dell'editore. È vietata la riprodu-
zione anche parziale di testi e fotografie
pubblicate senza l'autorizzazione scritta
dell'editore.

Composizione Grafica Milano:
Pirelli Grafica,
Via S. Felice 10, 20121 Milano.
Stampa: Arti Grafiche La Maresca
Milano, Padova.

L. 2000
\$ 3.00
Edizione
Pubblicazione Mensile
P.O. Box 100000
New York 10010-0000

DATA



Esperienze/Conoscenza: Grandi Espedizioni,
Nove anni, 1977. L'azione ha portato nel
1974 nel campo delle arti e della cultura
del gruppo. Questo libro è stato il più
grande successo. In un'occasione di tempo
di tempo e da allora con la rivista, ogni
di volta d'una. L'editore ha lavorato
in ogni del modo. 14 operazioni della
vita di un'esperienza in questi termini
sono state del secondo capitolo.

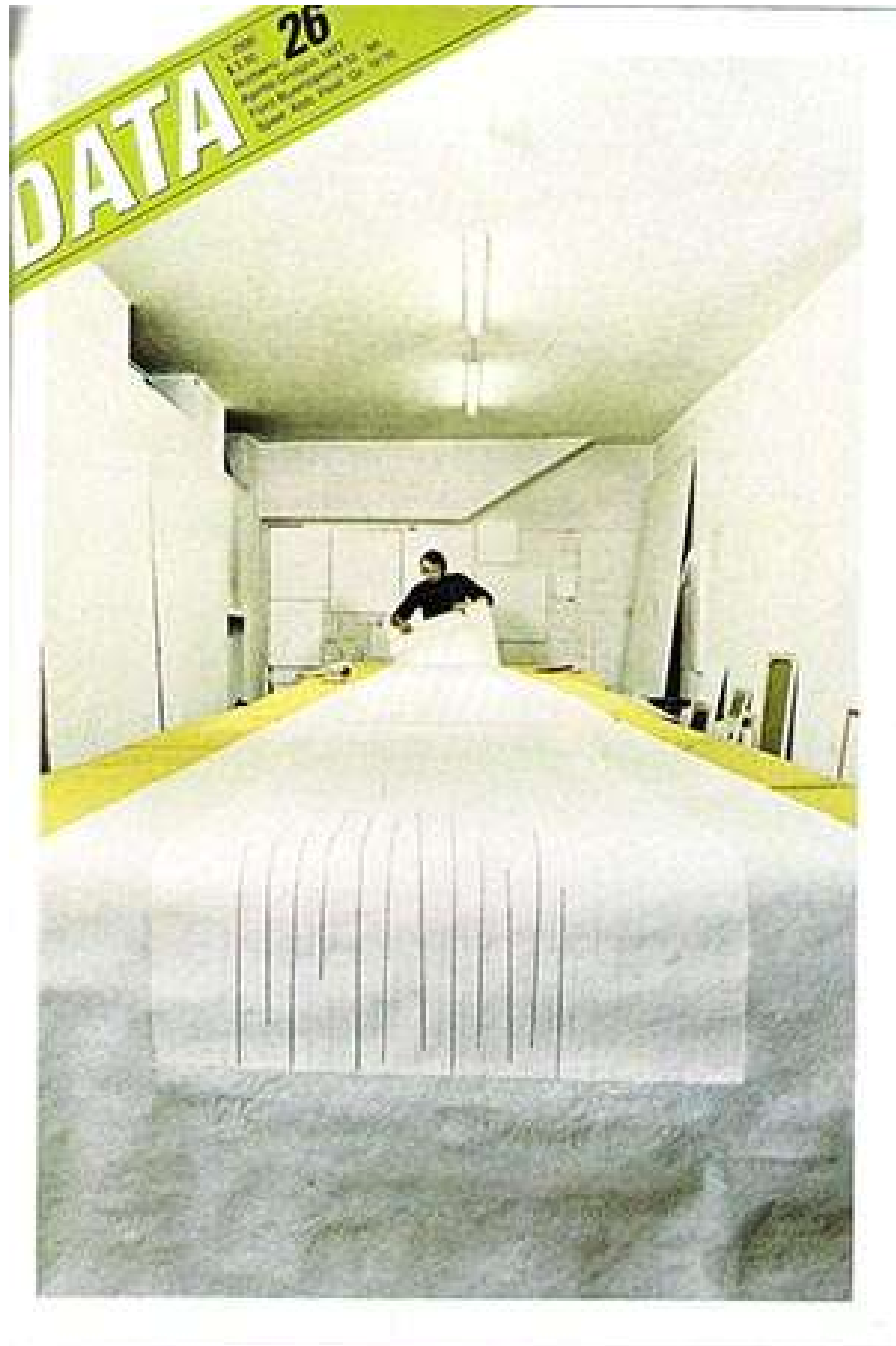
SOMMARIO

- 1 Original Text and Translation
- 11 Viabilità
Economico
Tecnico
- 19 Arte dell'Edizione elettronica
Instituto di Economia Ediz. 8
- 21 Libri
di Gianni Corbelli
- 24 Lettere nella quotidianità
di Carlo Rossini
- 29 Bologna, il centro conservativo / Paolo Volpelli / Gino Pini
di Raffaello Altieri, Tommaso Forni, Leo Virgilio
- 35 Bachini, il Museo Romano
di Gianfranco Pizzi
- 40 Un paese fatto nel cielo
di Barbara Radice
- 45 La compagnia del Camoscio
di Franco Quadri
- 48 Il mestiere e le sue (Storie)
di Maria Giannini
- 52 Olografia della pittura
di Tommaso Tosi
- 55 La questione della scala
di Gianni Lenti Simoni
- 60 Composizione Moderna
- 67 Filippo Arella e Giovanni Battisti
- 69 Roberto Schuber
- 69 J+I Colonna
- 70 Area Nord
- 72 Christian Kubick e Fabrizio Plessi
- 75 Art & Language Usa/Ita

Editorial Board:
Tommaso Forni
Barbara Radice
Rosario Pizzi
Gino Pini
Gino T. Corbelli

Editorial Board:
Domenico Lotti
Giovanna
Eduardo
Adriano
Cristiano Lotti

Editorial Administration: Euro Eurospazio 52, 20121 Milano.
Telefono: 02/86114401 (sempre aperto) - Telex: 3200000000000000



Singola Copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 2.500 (n. 1 esaurito).

Abbonamenti / Subscriptions: 6 numeri L. 15.000 (Studenti L. 10.000). **Foreign** (Surface Mail) L. 15.000 / **Air Mail:** Europe L. 17.000 / America L. 24.000 / Asia L. 22.000 / Africa L. 21.000 / Australia L. 30.000.

I pagamenti degli abbonamenti dovranno essere inviati **anticipatamente** alla nostra sede tramite conto corrente postale (n. 3/36082) o assegni bancari intestati a Data Arte s.a.s. Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano. Ogni richiesta di abbonamento verrà inoltrata solo dopo il ricevimento del pagamento. Si pregano gli abbonati di provvedere al rinnovo dell'abbonamento quando ne ricevono l'avviso di scadenza, in tempo utile per non causare sospensioni dell'invio della rivista. Il tempo medio occorrente per l'arrivo del pagamento è di quindici giorni. Si emettono fatture per abbonamento **solo** su richiesta ed esclusivamente a librerie, agenzie, enti ed istituzioni pubbliche.

Subscriptions must be **prepaid**. Payments may be made through international money orders (postal account n. 3/36082) or checks to Data Arte s.a.s. Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano. All entrance to subscriptions will be made only after payment has been received. We kindly require our subscribers to renew their subscriptions when they receive the expiry note as not to cause interruptions in the mailing of the magazine. The average time needed for a payment to arrive is 15 days. Invoices **only** upon request and exclusively to bookshops, agencies, and public institutions.

Distribuzione: Italia-Europa: Idea Books, Via Cappuccio 21 A - 20125 Milano - Tel. (02) 860.154-807.997.

U.S. and Canadian Newsstand Distribution: Eastern News Distributors, 111 Eighth Avenue, New York, N.Y. 10011 (USA). Application to mail at second-class postage is pending at New York, N.Y.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70. Aprile-Giugno 1977.

Data Arte s.a.s. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.75. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione del direttore. E vietata la riproduzione anche parziale di testi e fotografie pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Composizione: Grafica Milano.
Fotolito: Forlano.
Fotoincisione: G. O.
Stampa: Arti Grafiche La Monzese.
Rilegatura: Padovani.



Con questo numero l'editore Ciacia Nicastro assume l'incarico di direttore della rivista. Tommaso Trini resta il responsabile della pubblicazione. Ciacia Nicastro, co-founder and publisher of *Data*, is the new Editor of our art magazine, while Tommaso Trini remains our Senior Editor.

SOMMARIO

- 1 Original Texts and Translations
- 16 **La grazia è il piacevole secondo ragione**
di Italo Mussa
- 19 **Il cinema dei mostri**
di Mario Serenellini
- 22 **Punto e linea, la storia cambia**
di Tommaso Trini
- 26 **L'estetica del gioco**
di Jindrich Chaloupecky
- 30 **Il linguaggio dell'incompiuto**
di Gillo Dorfles
- 34 **Dal nome al corpo profondo**
intervista con Gianni Madella
- 37 **Domani l'Australia**
di Tommaso Trini
- 46 **Peter Kennedy**
- 48 **Mike Parr**
- 52 **Maria Nordman**
- 54 **Paolo Patelli**
- 55 **Grazia Varisco**
- 56 **Pino Pedano**
- 57 **Valeria Borsari**
- 58 **Alberto Garutti**
- 60 **Claudio Costa**
- 61 **Gigliola Carretti**
- 62 **Mimmo Paladino**
- 65 **Visibilia**
Recensioni
Notizie

Ciacia Nicastro
Tommaso Trini
Barbara Radice
Rosamaria Rinaldi
Gianni Arisi
Clino T. Castelli

Direttore/Editor
Direttore responsabile
Caporedattore
Redazione
Abbonamenti
Consulente Editoriale

Redazione/Amministrazione: Foro Buonaparte 52, 20121 Milano, Italy
telefono (02) 80.33.19 (segreteria telefonica - Telephone answering service)



Single Copia L. 1.500 - Copia arretrata L. 2.000 (esclusiva)

Abbonamenti/Subscription: 6 numeri L. 10.000 (esclusiva) L. 10.000. **Foreign Surface Mail:** L. 11.000 / **Air Mail:** L. 12.000 / **Domestic:** L. 10.000 / **Abroad:** L. 12.000 / **Annual:** L. 50.000.

I pagamenti degli abbonamenti devono essere inviati anticipatamente alle nostre caselle tramite banca postale o postale, o tramite carta di credito o carta di credito. Ogni richiesta di abbonamento verrà inclusa solo dopo il ricevimento del pagamento. Si prega di includere la previsione di rinnovo l'anno successivo quando si desidera l'abbonamento. Inviare gli ordini con una copia dell'indirizzo dell'abbonato al giornale per l'invio del giornale e di controllo postale. Si desidera l'abbonamento solo in relazione ad abbonamenti a lungo termine, per un periodo di tempo, o per un periodo di tempo.

Subscription must be prepaid. Payment must be made through international money order, postal order, or check to Data Arts s.p.a. Foro Buonaparte 12 - 20121 Milano. All requests for subscription will be made only after payment has been received. We kindly request our subscribers to include their subscription when they receive the copy here so we can reconfirm it in the mailing of the magazine. The magazine code needed for a payment to arrive is 11 0000. Enclose only your request and payment to subscriptions, agencies, and public institutions.

Distributors: Inter-Edizioni, Via Broletto, Via Cappuccini 21/A - 20123 Milano - Tel. 02/26417400/1997.

L. B. and Elizabeth Newman Distribution: Eastern News Distribution, 111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10011 (USA). Application to mail is accepted class postage is pending at New York, N.Y.

Iniziativa in abbonamento postale gruppo 70/90 (agosto/dicembre 1977).

Data Arts s.p.a. Pubblicazioni Scientifiche: Foro Buonaparte 12, Milano. Direzione responsabile: Francesco Tosi. Abbonamento al 100 Tribunale di Milano n. 102 del 12.8.71. Data non è responsabile dei contenuti (testi, foto e fotografie) non in linea con le pubblicazioni. Le opinioni degli autori esprimono soltanto le loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i materiali è subordinata all'assenza di obiezioni. È vietata la riproduzione anche parziale di testi e fotografie pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Completamento: Centro Milano, Via Broletto, 21/A. **Postmaster:** C. O. **Stamper:** Art Grafica La Maresca, Edizione Padova.



DATA

Capriccio/Contra: **Algebra Data, 1977.** L'ultima produzione dell'editore è legata alla sua esperienza nazionale, dove con la collaborazione degli artigiani e operai del luogo, le mani e piedi hanno lavorato e sono al servizio per fabbricare, riprodotto, modificare i gruppi e altri.

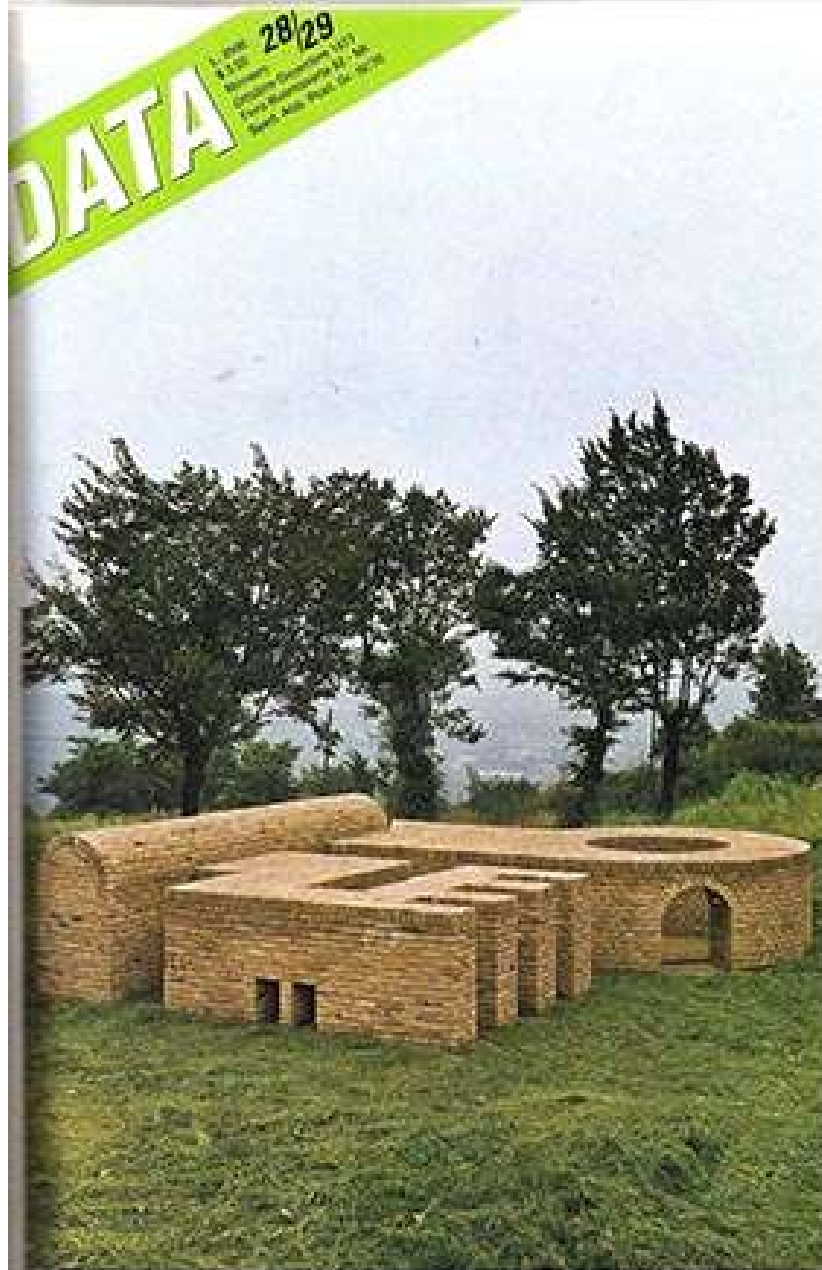
SOMMARIO

- 1 Original Text and Translation
- 12 L'Algebra del sogno di Corrado Farnesi
- 22 Produzione in caso di lavoro di Francesco Tosi
- 26 Tra la luce e il calore Intervista di Massimo Mucchetti
- 29 L'idea del sogno di Ernesto Cavallari di Enrico Tassi
- 34 La Scienza senza la luce di Alessandro Ricci
- 38 L'evoluzione postuma di Leo Varpio
- 40 La situazione ingegneristica di Leo Varpio
- 44 Filosofia e altri di Roberto S. e Andrea Saverio
- 51 California Oggi di Lynn Hurdman, Judith Van Buren, Carl Loeffler
- 57 Stephen Schwartz
- 58 Opa Giacomini
- 59 Narciso Nardone
- 60 David Taylor
- 61 Saverio Ricci
- 62 Lynn Hurdman
- 64 Barry Blom e Tom Sattler
- 65 Lowell Darling e Ross Sogahara
- 66 Tom Marini
- 67 Eric Taylor
- 68 Enrico March
- 69 Alex Kofler
- 69 Rado Duganovic
- 70 Alex Maffei
- 71 Giacobbe Fagnola
- 72 Piero Pirelli
- 73 Vichela

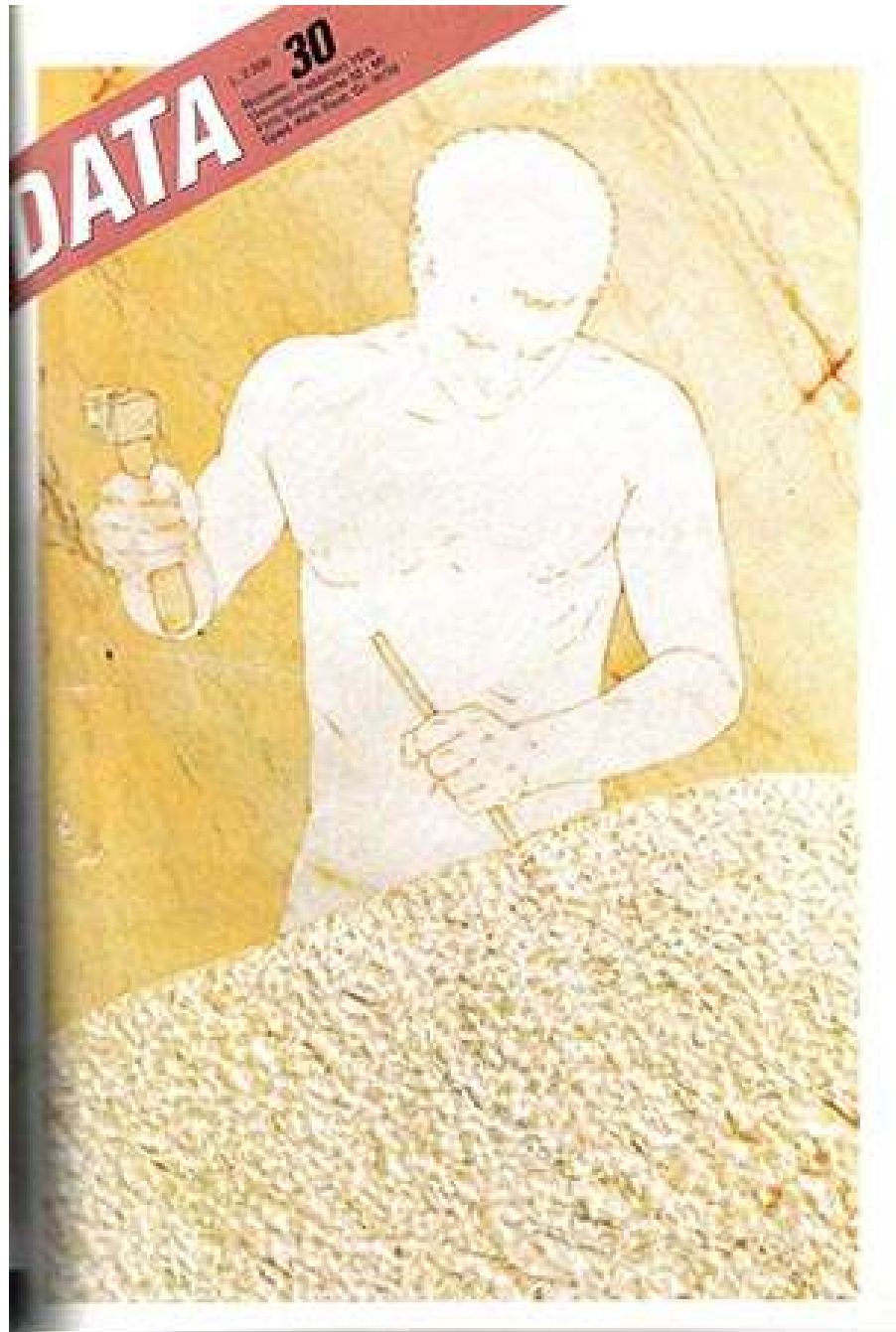
Corrado Farnesi	Direttore Editoriale
Francesco Tosi	Direttore responsabile
Roberto Saverio	Caporedattore
Ernesto Cavallari	Redattore
Gianni Ricci	Abbonamenti
Clara T. Cavallari	Consulente Editoriale

Edizione/Annunci: Foro Buonaparte 12, 20121 Milano, Italy telefono 02/2641740 (servizio telefonico) - Telephone answering service

DATA 28/29
L'arte
e la
cultura
della
architettura
contemporanea
in
Italia
e
all'estero
con
la
collaborazione
di
Luca
Veroni
e
Giancarlo
Piretti



L'ETÀ MODERNA È FINITA O È MILLENNARIA? inchiesta nell'arte e nell'architettura





Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 5.000 (n. 1 esaurito. Disponibile in fotocopia a L. 4.000). Riduzione del 20% per ordinazioni superiori a 5 numeri arretrati.

Single copy L. 2.500 - Every back issue L. 5.000 (No. 1 out of print. Available xerox-copy L. 4.000). 20% discount is granted on orders for more than 5 back issues.

Abbonamenti / Subscriptions: 6 numeri L. 13.000 (Studenti L. 10.000). Foreign (Surface Mail) L. 15.000. Air Mail: Europe L. 17.000 / America L. 24.000 / Asia L. 22.000 / Africa L. 21.000 / Australia L. 30.000.

I pagamenti degli abbonamenti dovranno essere inviati **anticipatamente** alla nostra sede tramite conto corrente postale (n. 50034206) o assegni bancari intestati a Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano. Ogni richiesta di abbonamento verrà inoltrata solo dopo il ricevimento del pagamento. Si pregano gli abbonati di provvedere al rinnovo dell'abbonamento quando ne ricevono l'avviso di scadenza, in tempo utile per non causare sospensioni nell'invio della rivista. Il tempo medio occorrente per l'arrivo del pagamento è di quindici giorni. Si smettono fatture per abbonamento solo su richiesta ed esclusivamente a librerie, agenzie, enti ed istituzioni pubbliche.

Subscriptions must be prepaid. Payments may be made through international money order (postal account No. 50034206) or checks to Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano, Italy. All entrance to subscriptions will be made only after payment has been received. We kindly require our subscribers to renew their subscriptions when they receive the expiry note as not to cause interruptions in the mailing of the magazine. The average time needed for a payment to arrive is 15 days. Invoices only upon request and exclusively to bookshops, agencies and public institutions.

Distribuzione: Italia-Europa: Idea Books, Via Cappuccio 21/A - 20123 Milano - Tel. (02) 860.154-807.997.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70. Marzo-Maggio 1978. Data Arte s.a.s. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.73. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione del direttore. È vietata la riproduzione anche parziale di testi e fotografie pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Composizione: Grafica Milano
Fotolito: Linea
Stampa: Arti Grafiche La Monzese
Rilegatura: Padovani



Hanno scritto su Data: Vincenzo Agnetti, Pierbruno Alicardi, Giulio Carlo Argan, Guido Armellini, Massimo Anagni, Mirella Bandini, Reyner Banham, Renato Barilli, Francesco Bartoli, Mulberry Baxter, Wolfgang Becker, Alberto Boatto, Anne Marie Boetti, Bruce Boice, Achille Bonito Oliva, Vanes Bramante, Andrea Branzi, Daniel Buren, Fabrizio Caleffi, Maurizio Calvesi, Louis Cane, Maria Vittoria Carloni, Flavio Caroli, Ugo Castagnotto, Anna Maria Cattaneo, Germano Celant, Jindrich Chaloupecky, Giuseppe Chiari, Michel Claura, Gianni Contessi, Bruno Corà, Douglas Crimp, Alberto Cuomo, Silvia Danesi, Costantino Dardi, Renato De Fusco, Antonio Del Guercio, Jole De Sanna, Jesa Denegri, René Denzot, Gianni Drago, Gabriel Drudi, Gillo Dolles, Maurizio Fagiolo, Vittorio Fagnone, Corinna Ferrari, Paolo Fossati, Sandra Furlotti, Gilles Gheerbrant, Benedetto Gravagnuolo, Vittorio Gregotti, Marlis Gräterich, Giulio Guberti, Alanna Heiss, Lynn Hersman, Carlo Huber, Klaus Honnelf, Luciano Inga-Pin, Arcangelo Izzo, Giovanni Ioppolo, Asger Jorn, Joseph Kosuth, Werner Krüger, Joan La Barbara, Lucy Lippard, Werner Lippert, Carl Loeffler, Emilio Malara, Mauro Mancina, Henry Martin, Francesco Matarrese, Alessandro Mendini, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Catherine Millet, Lynda Morris, Italo Mussa, Natalia L.L., Richard Nonas, Daniela Palazzoli, Roberta Pancoast Smith, Giuseppe Panza di Biumo, Giulio Paolini, Giuseppe Pinot-Gallizio, Michelangelo Pistoletto, Marcelin Pleynet, Jean Marc Poinot, Lucio Pozzi, Franco Quadri, Arturo Carlo Quintavalle, Barbara Radice, Barbara Reise, Rosamaria Rinaldi, Carlo Romano, David Ross, Vittorio Rubiu, Giancarlo Salzano, Jean Louis Schefer, Arturo Schwarz, Quartiero Schoenenberger, Mario Serenellini, Paola Serra Zanetti, Noel Sheridan, Seth Siegel, Gianni Emilio Simonetti, Silvana Simisi, Naomi Spector, Charles Spencer, Zdzislaw Sosnowski, Emilio Tadini, Gianni Tibaldi, Biljana Tomić, Tommaso Trini, Gabriele Usberti, Judith Van Baron, Jan van der Marck, Luca Maria Venturi, Lea Vergine, Marisa Volpi, Orlandini, Antje von Graevenitz, Marianne Wienert.

DATA

Copertina/Cover: Mimmo Paladino. Silenzioso, 1977. cm. 50x70, olio su tela. Il quadro fa parte della personale dell'artista, inaugurata il 3 maggio scorso allo studio Persano di Torino. Il dipinto è stato collocato nella prima stanza della galleria, le cui pareti sono state precedentemente « affrescate » da Paladino.

SOMMARIO

- 8 **Desideria e gli esserini**
di Rosamaria Rinaldi
- 12 **I diagrammi del colore**
di Clino Castelli
- 18 **L'età del rame**
di Corinna Ferrari
- 24 **L'arte riflette sulla condizione umana**
di Peter Smith
- 26 **Dov'è la musica?**
di Carlo Cella
- 32 **Lo specchio si è spezzato**
appunti su Michelangelo Pistoletto
- 36 **Fare arte è un fatto politico**
di Lucio Pozzi
- 40 **Rizoma e struttura**
di Lino Centi
- 44 **E tempo di architettura**
interventi di Lapo Binazzi e Manfredro Tafuri
- 50 **La moschea della perla.**
Volevo possedere quello spazio
- 51 **Il nodo, l'ordito e la matassa**
- 52 **Fotoromanzi fatti a pezzi**
- 54 **Il calco e la fotografia**
- 56 **Dal pigmento alla tela colorata**
- 57 **Storia di un matrimonio**
- 58 **Il pittore e la falsa rovina.**
Il pittore e la medicina
- 61 **Visibilità**

Claia Nicastro	Direttore/Editor
Tommaso Trini	Direttore responsabile
Rosamaria Rinaldi	Redazione
Clino T. Castelli	Consulente Editoriale
Virginia Bettonica	Produzione pubblicità

Redazione/Amministrazione: Foro Buonaparte 52, 20121 Milano, Italy
telefono (02) 80.33.19 (Segreteria telefonica - Telephone answering service).



Singola copia L. 2.500 - Copie arretrate L. 3.000 (n. 1 esaurito. Disponibile in fotocopia a L. 4.000). Riduzione del 20% per ordinazioni superiori a 5 numeri arretrati.

Single copy L. 2.500 - Every back issue L. 3.000 (No. 1 out of print. Available xerox-copy L. 4.000). 20% discount is granted on orders for more than 5 back issues.

Abbonamenti / Subscriptions: 6 numeri L. 13.000 (Studenti L. 10.000). **Foreign** (Surface Mail) L. 15.000. **Air Mail:** Europe L. 17.000 / America L. 24.000 / Asia L. 22.000 / Africa L. 21.000 / Australia L. 30.000.

I pagamenti degli abbonamenti dovranno essere inviati anticipatamente alla nostra sede tramite conto corrente postale (n. 50034206) o assegni bancari intestati a Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano. Ogni richiesta di abbonamento verrà inoltrata solo dopo il ricevimento del pagamento. Si pregano gli abbonati di provvedere al rinnovo dell'abbonamento quando ne ricevono l'avviso di scadenza, in tempo utile per non causare sospensioni nell'invio della rivista. Il tempo medio occorrente per l'arrivo del pagamento è di quindici giorni. Si emettono fatture per abbonamento solo su richiesta ed esclusivamente a librerie, agenzie, enti ed istituzioni pubbliche.

Subscriptions must be prepaid. Payments may be made through international money order (postal account No. 50034206) or checks to Data Arte s.a.s. - Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano, Italy. All entrance to subscriptions will be made only after payment has been received. We kindly require our subscribers to renew their subscriptions when they receive the expiry note as not to cause interruptions in the mailing of the magazine. The average time needed for a payment to arrive is 15 days. Invoices only upon request and exclusively to bookshops, agencies and public institutions.

Distribuzione: Italia-Europa: Idea Books, Via Cappuccio 21/A - 20123 Milano - Tel. (02) 860.154-807.997.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70. Estate 1978. Data Arte s.a.s. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trini. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 320 del 22.8.75. Data non è responsabile dei documenti (manoscritti e fotografie) non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto la loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione del direttore. È vietata la riproduzione anche parziale di testi e fotografie pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Composizione: Grafica Milano
Fotolito: Linea
Stampa: Arti Grafiche Torri



Hanno scritto su Data: Vincenzo Agnetti, Pierbruno Aicardi, Giulio Carlo Argan, Guido Armellini, Massimo Asnagli, Mirrella Bandini, Reyner Banham, Renato Barilli, Francesco Bartoli, Mulberry Baxter, Wolfgang Becker, Alberto Boatto, Anne Marie Boetti, Bruce Boice, Achille Bonito Oliva, Vanni Bramante, Andrea Branzi, Daniel Buren, Fabrizio Caleffi, Maurizio Calvesi, Louis Cane, Maria Vittoria Carlotti, Flavio Caroli, Ugo Castagnotto, Anna Maria Cattaneo, Germano Celant, Jindrich Chaloupecky, Giuseppe Chiari, Michel Claura, Gianni Contessi, Bruno Corà, Douglas Crimp, Alberto Cuomo, Silvia Danesi, Costantino Dardi, Renato De Fusco, Antonio Del Guercio, Jole De Sanna, Jesa Denegri, René Denizot, Gianni Drago, Gabriella Drudi, Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo, Vittorio Fagone, Corinna Ferrari, Paolo Fossati, Sandra Furlotti, Gilles Gheerbrant, Benedetto Gravagnuolo, Vittorio Gregotti, Marlis Grüterich, Giulio Guberti, Alanna Heiss, Lynn Herschman, Carlo Huber, Klaus Hommel, Luciano Inga-Pin, Arcangelo Izzo, Giovanni Joppolo, Asger Jorn, Joseph Kosuth, Werner Krüger, Joan La Barbara, Lucy Lippard, Werner Lippert, Carl Loeffler, Empio Malara, Mauro Mancina, Henry Martin, Francesco Matarrese, Alessandro Mendini, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Catherine Millet, Lynda Morris, Italo Mussa, Natalia L.L., Richard Nonas, Daniela Palazzoli, Roberta Pancoast Smith, Giuseppe Panza di Biumo, Giulio Paolini, Giuseppe Pinot-Gallizio, Michelangelo Pistoletto, Marcelin Pleynet, Jean Marc Poinot, Lucio Pozzi, Franco Quadri, Arturo Carlo Quintavalle, Barbara Radice, Barbara Reise, Rosamaria Rinaldi, Carlo Romano, David Ross, Vittorio Rubiu, Giancarlo Salzano, Jean Louis Schefer, Arturo Schwarz, Guartiero Schoenenberger, Mario Serenellini, Paola Serra Zanetti, Noel Sheridan, Seth Siegelau, Gianni Emilio Simonetti, Silvana Sinisi, Naomi Spector, Charles Spencer, Zdzislaw Sosnowski, Emilio Tadini, Gianni Tibaldi, Biljana Tomic, Tommaso Trini, Gabriele Usberti, Judith Van Baran, Jan van der Marck, Luca Maria Venturi, Lea Verging, Marisa Volpi Orlandini, Antje von Graevenitz, Marianne Wienert.

DATA

Copertina/Cover: Emilio Tadini, « L'occhio della pittura », particolare, 1978, acrilici su tela, cm. 260x800. Courtesy Studio Giorgio Marconi, Milano. Foto Mario Carrieri.

SOMMARIO

- 6 **Se la pittura vede**
interventi di Emilio Tadini e di Tommaso Trini
- 10 **Arcimboldo, l'inventore di grilli e di chimere**
di Corinna Ferrari
- 16 **Burri... l'infinito intrattenimento**
di Arcangelo Izzo
- 18 **Quando la natura fioriva**
a cura di Rosamaria Rinaldi
- 58 **Visibilità**

Ciacia Nicastro Direttore/Editor
Tommaso Trini Direttore responsabile
Rosamaria Rinaldi Redazione
Clino T. Castelli Consulente Editoriale
Virginia Bettonica Produzione pubblicità

Redazione/Amministrazione: Foro Buonaparte 52, 20121 Milano, Italy
telefono (02) 80.33.19 (Segreteria telefonica Telephone answering service).

Attività didattica di Tommaso Trini

Tommaso Trini Castelli ha cominciato a insegnare all'Accademia di Belle Arti di Urbino il 25 marzo 1980. Quindi ha ottenuto il trasferimento all'Accademia di Brera a Milano dal 1 ottobre 1983 nell'anno accademico 1983-84. È andato in pensione il 31 ottobre 2007. Ha continuato tuttavia a svolgere all'Accademia di Brera un corso semestrale di "Storia di arte contemporanea / Performance" con un contratto di collaborazione coordinata continuativa (160 ore o 75 ore) per l'insegnamento nel Corso di Diploma Accademico di secondo livello in Teoria e pratica della Terapeutica Artistica sino al febbraio 2014.

Elenco dei corsi tenuti all'Accademia di Brera (1983-2014)

Anno accademico **1983-1984**

***Storia dell'arte moderna* (assistente prof. Pietro Quaglino)
"L'arte e la transe. Surrealismo e stati alterati della coscienza."**

A Sessant'anni dal primo manifesto di Breton, storia e ideologia del Surrealismo, opere e poetiche degli artisti surrealisti, influenze del surrealismo sulle avanguardie americane. Alla luce degli sviluppi successivi sulle teorie

dell'inconscio e nella pratica freudiana, sulla scorta degli studi antropologici sulla transe 'primitività' e delle ricerche neurofisiologiche sugli Asc e l'estasi con un aggiornamento sul linguaggio surrealeggiante delle più recenti pratiche artistiche dal video ai graffiti e alla computer grafica.

Anno accademico **1984-1985**

Storia dell'arte moderna (assistente prof. Pietro Quaglino)
"L'arte del villaggio globale. Modernismo e Primitivismo."

Modernismo e 'primitivismo', influenza delle culture e degli oggetti tribali, non che delle fonti popolari, su alcuni capisaldi delle avanguardie di questo secolo. Prima parte: da Gauguin a Pollock (un corso di oceanografia degli scambi sommersi).

Anno accademico **1985-1986**

Storia dell'arte moderna (assistente prof. Pietro Quaglino)

Anno accademico **1986-1987**

Storia dell'arte moderna (assistente prof. Pietro Quaglino)

Anno accademico **1987-1988**

Storia dell'arte moderna (assistente prof. Pietro Quaglino)

Anno accademico **1988-1989**

Storia dell'arte moderna (assistente prof. Flaminio Gualdoni)

"Invenzione e revival della mitologia. Film e videoarte";

"Introduzione all'arte greca" (prof. Flaminio Gualdoni)

Anno accademico **1989-1990**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. **Flaminio Gualdoni**)

"Origini costruttiviste del disastro di questa notte. Costruttivismo, Neocostruttivismo."

Un nuovo orientamento costruttivo, critico verso la società e le istituzioni culturali, rinnova oggi le forme analitiche, minimaliste, ambientali e multimediali dell'arte di questi ultimi decenni. Tra le diverse origini storiche, un'avventura traumatica risulta rimossa da molti anni, quella dei Costruttivisti. Più di altre coinvolta nelle utopie estetiche riformatrici di tempi di guerra, rivoluzioni e dittature, la sua storia risente ancora di ideologie avanguardiste oggi inattuali, e di fallimenti. Nondimeno, le posizioni e le opere del Costruttivismo sono modelli che tornano, ciclicamente, nei momenti di crisi dell'arte.

Il corso a Brera muove dal nucleo originario del Costruttivismo russo (Mosca, 1920), dai primi rilievi di Tatlin (1915) alle costruzioni oggettuali di Gabo e Pevsner, ai rapporti con l'architettura e le vicende della rivoluzione bolscevica, per estendersi alla nascita dell'astrattismo pittorico, al Suprematismo di Malevic (1915) e al Neoplasticismo (Leiden, 1917) di Mondrian e Van Doesburg.

La lettura del lavoro collettivo, utilitarista, produttivista, didattico, degli artisti russi, vittime dello stalinismo (intorno al 1930) o esuli in Europa e in America, si affianca poi alle esperienze del celebre Bauhaus (Weimar, 1919) di Gropius, Itten, Klee, ecc., sino alla sua ultima fase di scuola di

architettura, poi chiusa dai nazisti.

Al quadro del razionalismo che impregna tali esperienze nell'unità di arti visive, arti minori, procedure industriali, teorie urbanistiche e architettoniche, rientrano per accenni i gruppi "La section d'or" (1912), "Cercle et Carré" e "Abstraction-Création" (1930), il Concretismo europeo e il Primo astrattismo italiano (Milano, 1934) e le evoluzioni costruttiviste (1950).

Anno accademico **1990-1991**

***Storia dell'arte contemporanea* (assistente prof. Flaminio Gualdoni)**

"Arte Minimal, Scultura Ambiente, 1960-1980".

- 23 gennaio. Introduzione al Minimalismo americano anni '60/70. Pittura e "Shaped Canvas" di Frank Stella. Scultura di Carl Andre, Richard Serra. Le lezioni di Jasper Johns. Gli inizi di Morris, Judd, LeWitt, Walter De Maria.
- 30 gennaio. Ascendenze storiche. 'Suprematismo' di Malevic, 'Costruttivismo' di Tatlin, la scultura purista di Brancusi, i 'ready made' di Duchamp. Scultura di Don Judd e Robert Morris. Danza, musica e 'multimedia'. Rauschenberg.
- 6 febbraio. Sulle istanze filosofiche, sociologiche e metodologiche. Reazioni all'Espressionismo astratto, la scena di New York. Monumentalismo e media tecnologici. Scultura di Dan Flavin. Tony Smith. Larry Bell. Bruce Nauman.
- 13 febbraio. Sviluppi dell'"Environment'. Criticismo di Andre, Judd e Serra. Sui fattori percettivi, topologici e costruttivi. Sulle accuse di 'letteralità' e di 'antropomorfismo' alla minimal art. Opere post-minimal. Joel Shapiro.

- 20 febbraio. Sistema, insieme, strutture primarie. Gli "oggetti specifici" di Judd. La forma organica di Eva Hesse. La "Process art" di Morris. Arte povera. Esperienze di una collezione esemplare, la collezione Panza di Varese.
- 27 febbraio. La 'conceptual art' di Sol LeWitt. Lineamenti del Concettualismo americano. Esperienze a Los Angeles. Robert Irwin, James Turrell. Differenze e similarità del Minimalismo americano con l'Arte povera italiana.
- 6 Marzo. 'Land art' americana, Robert Smithson Michael Heizer, Walter De Maria. L'opera "in situ" europea, Daniel Buren. Arte come critica delle istituzioni artistiche, museo, mercato, collezionismo, critica.
- 13 Marzo. Le variabili 'minimaliste' della pittura. L'hard-edge e Barnett Newman. Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Richard Tuttle. Mario Nigro.
- 20 Marzo. (Lezione del prof. Gualdoni). Neocostruttivismo e linea analitica in Italia. Francesco Lo Savio, Enrico Castellani, Giuseppe Uncini, Nicola Carrino.
- 27 Marzo. Ricapitolazione degli effetti del Minimalismo americano anni '60/70. Confronto con le tesi Postmodern e le attuali correnti NeoGeo, Simulacri, ecc.

Anno accademico **1991-1992**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. **Flaminio Gualdoni**)

"Joseph Beuys e Andy Warhol, artisti del terzo millennio"

Anno accademico **1992-1993**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. **Flaminio**

Gualdoni)

"Vecchia erotica per nuove mandibole. Dada e Surrealismo."

Anno accademico **1993-1994**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. Flaminio Gualdoni)

"Automati e prefigurazione. Interazioni tra uomo e macchina."

Anno accademico **1994-1995**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. Flaminio Gualdoni)

"Corporalità altra. Da Fontana all'Arte povera e alla Body art."

Anno accademico **1995-1996**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. Flaminio Gualdoni)

"Introduzione al simulacro. Cézanne e Warhol."

Anno accademico **1996-1997**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. Flaminio Gualdoni)

Anno accademico **1997-1998**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. Flaminio Gualdoni)

"Arte e scienza, forme del caos. Astrattismo."

Anno accademico **1998-1999**

Storia dell'arte contemporanea (assistente prof. **Flaminio Gualdoni**)

"Arte e scienza, geometria frattale. Cubismo."

Anno accademico **1999-2000**

Storia dell'arte contemporanea

"Arte e scienza, il caso e la regola. Dada e Costruttivismo."

Il corso, che quest'anno si apre sul Duemila, ripercorre i confini tra due dei più importanti e radicali movimenti, estetici e ideologici, che hanno percorso quasi per intero il XX secolo; ne pone a confronto le opposizioni irriducibili, come pure talune sorprendenti convergenze, a partire dalle relazioni dialettiche che intercorrono tra "il caso e la regola"; e si estende agli sviluppi e ai protagonisti più recenti, diversamente esemplari, di quel tema e quelle scuole.

- Storia del Dadaismo, dal Carabet Voltaire a New York, da Duchamp a Schwitters.
- Storia del Costruttivismo, da Tatlin e Malevic a Gabo, dal Bauhaus all'Arte concreta
- Maestri di Neodada, Arte cinetica, Minimal, Arte povera, Conceptual art a seguire.

Anche quest'anno, come in passato, le opere e le linee teoriche delle avanguardie prese in esame sono confrontate con la griglia delle tesi basilari delle coeve rivoluzioni scientifiche (relatività, meccanica quantistica) e, in modo più particolareggiato, sia con lo sfondo delle geometrie euclidee,

sia con i nuovi elementi delle teorie del caos e della geometria frattale.

Anno accademico **2000-2001**

Storia dell'arte contemporanea

"Nascita e sviluppi dell'arte immateriale. Duchamp, Fontana, Flavin."

Anno accademico **2001-2002**

Storia dell'arte contemporanea

"Einstein vs Picasso. Spaziotempo nelle avanguardie storiche."

Dispensa edita per il corso Einstein vs Picasso tenuto a Brera nel 2001-2002. Con traduzione di larghi brani del saggio "Einstein and Cubism: Science and Art" di Meyer Schapiro, tratti dal suo libro *The Unity of Picasso's Art*, edito da George Braziller, New York 2000. Questo saggio sviluppa una conferenza tenuta nel 1979 da M. Schapiro all'Università Ebraica di Gerusalemme durante le commemorazioni per il centenario della nascita di Albert Einstein. Professore Emerito alla Columbia University, dove studiò e insegnò per cinquant'anni, Meyer Schapiro (1904-1996) fu uno dei maggiori storici americani dell'arte, autorevole esperto dell'arte medievale e moderna e profondo studioso delle teorie dell'arte. Alla traduzione dei testi inglesi ha contribuito Stefania Sottis. La dispensa è corredata da sinossi sulla Storia del Cubismo e la Teoria della Relatività. *Dispensa fuori commercio edita in proprio.

Anno accademico **2002-2003**

Storia dell'arte contemporanea

"Corpi in movimento. Teatro futurista e dada".

Anno accademico **2003-2004**

Storia dell'arte contemporanea

"Arte vivente e libera fluttuazione. Performance 1950-2000." Avanguardie del '900 e teoria delle relatività

Bibliografia generale

La bibliografia è divisa in ordine di Articoli, Cataloghi, Saggi e Monografie, Volumi di carattere generale e Riviste. Ogni divisione segue un ordine cronologico crescente e un ordine alfabetico dei nomi d'autore.

Articoli

Argan Giulio Carlo, *Materia, tecnica e storia dell'Informale*, in "La Biennale di Venezia", n. 35, 1959, pp. 3-7.

Calvesi Maurizio, *Pino Pascali*, in "Marcatrè", nn. 26-29, Genova, dicembre 1966.

Lippard Lucy, *XXXIII Biennale. Gli Stati Uniti*, in "D'Ars Agency", a. VII, nn. 1-2, 1966, pp.8-13.

Lippard Lucy, *Eccentric Abstraction*, in "Art International", vol. X, n. 6, , 20 ottobre 1966, pp. 108-115.

Lonzi Carla, *Intervista a Luciano Fabro*, in "Marcatrè", nn.19-22, aprile 1966.

Restany Pierre, *1966: La Germania al secondo anno zero*, in "Doums", n. 437, 1966.

Rubiu Vittorio Brandi, *I falsi giocattoli di Pascali*, in "Collage", n. 6, settembre 1966, pp.83-86.

Sottsass Ettore jr., Breve sondaggio in Germania, in "Doums", n. 437, aprile 1966, pp. 18-38.

Argan Giulio Carlo, *Sesta Biennale d'arte Repubblica di San Marino, Discorso d'apertura*, in "D'Ars Agency", a. VIII, nn. 36-37, 1967, pp. 22-27.

Barilli Renato, *Puri e impuri alla XXXIII Biennale*, in "Il Verri", n. 23, 1967, pp. 95-105.

Barth Roland, *The Death of the Author*, in "Aspen Magazine", n. 5/6, 1967; in francese, *La mort de l'auteur*, in "Mantéia", n. 5, 1968; in italiano, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988.

Battisti Eugenio, *Radiografia di una situazione*, in "Bit", a. I, n. 1, marzo 1967, pp. 12-15.

Bartolucci Giuseppe, *L'ambiguità "costante" di Grotowski*, in "Sipario", n. 255, 1967, pp. 35-36, 64.

Boetti Alighiero, *Alighiero Boetti*, in "Bit", n. I, n. 4, luglio 1967, pp.9-10.

Celant Germano, *Prima della "pittura", Giulio Paolini*, in "Marcatrè", nn. 30-33, luglio 1967, pp. 268-269.

Celant Germano, *Nuove tecniche d'immagine. Arte ricca e arte povera*, in "Casabella", n. 319, ottobre 1967, pp. 60-62.

Celant Germano, *Arte Povera, Appunti per una guerriglia*, in "flash", n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 3.

Diacono Mario, *Con temp l'azione*, in "Bit", a. I, n. 1, 1967, pp. 6-10.

Grotowski Jerzy, *Verso un teatro povero*, in "Teatro", a. I, n. 1, primavera-estate 1967, pp. 59-69.

Lonzi Carla, *Confronto. Cinque Pittori torinesi*, in "Collage", n. 7, Palermo, maggio 1967, pp. 43-48.

Martin Henry, *Piero Gilardi o l'arcadia tecnologica*, in "flash", n. I, n. 1, giugno 1967, p. 3.

Pagliarani Elio, *Grotowski il crudele polacco*, in "Quindici", n. 3, agosto 1967, p. IV.

Palazzoli Daniela, *Dan Flavin (galleria Sperone, Milano)*, in "Bit", a. I, n. 1, marzo 1967, p. 25.

Volpi Marisa, *Strutture primarie e Minimal Art*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 4, novembre 1967, pp. 29-35.

AA.VV., *Milano XIV Triennale*, in "Domus", settembre 1968.

Bandini Mirella, *Torino. Sperone Pistoletto*, in "flash art", a. II, n. 6, gennaio-febbraio 1968, p. 9.

Bandini Mirella, *Sperone Anselmo*, in "flash art", a. II, n. 7, marzo-aprile 1968, p. 11.

Brandi Cesare, *Le pure fantasie di Pascali*, in "Le Arti", n. 5, giugno 1968.

Boatto Alberto, *Pistoletto: dissipazione come procedimento*, in "cartabianca", a. I, n. 1, marzo 1968, pp. 9-12.

Bonito Oliva Achile, *Per nuove grammatiche: il Teatro delle Mostre*, in "Marcatrè", nn. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 204-207.

Boatto Alberto, *Contestazione estetica e azione politica – editoriale*, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968.

Boatto Alberto, *Evento come avventura*, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 2-8.

Bonito Oliva Achile, *Intransitivo critico*, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 8-14.

Calvesi Maurizio, *Arte come processo*, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 13-14.

Celant Germano, *Critica come evento*, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 14-16.

Diacono Mario, *La struttura negativa di Robert Morris*, in "Collage", n. 8, dicembre 1968, pp.34-39.

Dorfless Gillo, *Guggenheim International 1967*, in "Metro", n. 13, febbraio 1968, pp. 105-113.

Kaprow Allan, *The Shape of the Art Environment. How antiform is 'Anti Form'*, in "Artforum", vol. VI, n. 10, estate 1968, pp. 32-33.

Lippard Lucy, Chandler John, *The dematerialization of art*, in "Art International", febbraio 1968.

Buzzati Dino, *Incubi e speranze delle folle alla XIV Triennale*, in "Corriere della Sera", 31 maggio 1968.

Guenzi Carlo, *La Triennale occupata*, in "Casabella", luglio 1968.

Lonzi Carla, *Biennale di Venezia e contestazione*, in "L'Approdo Letterario", a. XIV, n. 44, ottobre-dicembre 1968, pp. 66-85; ora in Carla Lonzi, *Scritti sull'arte*, Et al edizioni, Milano, 2012, pp. 558-560.

Lonzi Carla, Trini Tommaso, Volpi Orlandi Marisa, *Tecniche e materiali*, in "Marcatrè", nn. 37-40, maggio 1968, pp. 66-85.

Menna Filiberto, *L'ideologia estetica*, in "cartabianca", a. I, n. 3, Roma, novembre 1968, pp. 16-18.

Menna Filiberto, *Il ciclo come processo*, in "cartabianca", a. I, n. 3, novembre 1968, pp. 28-29.

Politi Giancarlo, *Cristi delle istituzioni* in "Flash Art", a. II, n. 7, marzo-aprile 1968, p. 1.

Restany Pierre, *La Biennale dei Giovani a Parigi*, in "Domus", n. 458, gennaio 1968, pp. 23-30.

Vercelloni Virgilio, *In morte della Triennale*, in "Confronto", giugno 1968.

Vergine Lea, *Torino '68: nevrosi e sublimazione*, in "Metro", n. 14, giugno 1968, pp. 129-142.

Volpi Marisa, *I testimoni di Kounellis*, in "flash art", a. II, n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 3.

Argan Giulio Carlo, *Arte come contestazione*, in "Senzamargine", a. I, n. 1, 1969, pp. 8-11.

- Bandini Mirella, *Al di là della pittura*, in "Nac", n. 21, settembre 1969, pp. 8-10.
- Bonito Oliva Achile, *Fare e pensare*, in "Marcatrè", nn. 50-55, febbraio-luglio, 1969, pp. 338-340.
- Bonito Oliva Achile, *Immagine e sconfinamento*, in "Nuova Corrente", n. 48, 1969, pp. 93-104.
- Celant Germano, *L'Adottarci del nostro territorio*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 18-21.
- Celant Germano, *Per una critica acritica*, in "Casabella", n. 348, settembre 1969, pp. 42-44. (successivamente pubblicato in "Nac", n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30).
- Corbi Vitalino, *La poetica dell'arte povera*, in "Op. Cit.", n. 14, Napoli, 1969, pp. 27-35.
- Dorfless Gillo, *Arte Concettuale o Arte Povera?*, in "Art International", vol. XIII, n. 3, marzo 1969, pp. 35-38.
- Kosuth Joseph, *Art after Philosophy*, in "Studio International", ottobre 1969 (tr. it. Guercio Gabriele, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte*, Costa & Nolan, Genova, 2000).
- Lippard Lucy, *Nuovi spazi nell'arte nord Americana*, in "D'Ars Agency", marzo-luglio 1969, pp. 32-41.
- Martin Henry, *Pistoletto*, in "Art International", vol XIII, n. 2, febbraio 1969, pp. 29-32.
- Menna Filiberto, *VIII Biennale di Sn Benedetto del Tronto*, in "D'Ars Agency", luglio-novembre 1969, pp. 46-47.
- Menna Filiberto, *I riti ctoni di Kounellis*, in "Made in", n. 4, dicembre 1969.
- Celant Germano, *Arte Povera*, in "Le Arti", n. 1/2, 1970, pp. 38-40.
- Bertini Gianni, *Poesia visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato*, in "Lotta Poetica", n. 5, 1971, pp. 16-19.
- Nochilin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in "Artnews", vol. 69, n. 9, gennaio 1971.
- Vergine Lea, *Arte povera e land-art*, in "Nac", n. 10, ottobre 1973, pp. 23-26.
- Lippard Lucy, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*, in "Art in America", New York, vol. 64, n. 3, maggio-giugno 1976, pp. 74-81.
- Eco Umberto, *Semiotics of Theatrical Performance*, in "The Drama Review",

n. 21, March 1977, pp. 107-117.

Pistoletto Michelangelo, *Il progresso*, in "Data", nn. 28-29, ottobre 1977.

Denegri Jesa, Art in the Past Decade, in *The New Art Practice in Yugoslavia: 1968-1978*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1978.

Tickner Lisa, *The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970*, in "Art History", giugno 1978, vol. 1, n. 2.

Pavis Patrice, *Reception of Text and Performance, Languages of the Stage*, Performing Arts Journal Publications, 1982, pp. 67-130.

Haraway Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in "Socialist Review", 1985 (tr. it. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995).

Trini Castelli Clino, *Le forme dell'evento*, in "Interni", ottobre 1996, pp. 170-173.

Jones Amelia, "Presence" in absentia, *Experiencing Performance as Documentation*, in "Art Journal" vol. 56, no. 4, Inverno 1997, pp. 11-18.

Amore Carmelo, *Le "Verifiche" di Ugo Mulas (1970-72). Discorsi fotografici sulla fotografia*, in "Parol on line, quaderni d'arte e di epistemologia", 1998.

Butler Judith, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in "Theatre Journal", vol. 40, n. 4, December 1998, pp. 519-531.

Joseph Miranda, *The Performance of Production and Consumption*, in "Social Text" n. 54, 1998, pp. 25-61.

Peretta Gabriele, *L'arte, gli artisti e il '68*, in "Flash Art", a. XXI, n. 147, 1988, pp. 66-73.

Bandini Mirella, *Quegli Anni Settanta a Torino*, in "Flash Art", vol. XXX, n. 2, ottobre 1991, pp. 87-92.

Di Pietroantonio Giacinto, *Alighiero Boetti. L'universo è un quadrato senza angoli*, in "Flash Art", a. XXV, n. 167, aprile-maggio 1992, pp. 63-68.

Criticos Corinna, *La Galerie Gian Enzo Sperone: notes pour une historique*, in "Ligeia", nn. 25-28, ottobre 1998-giugno 1999, pp.147-160.

Krauss Rosalind, *Reinventing the Medium*, in "Critical Inquiry", vol. 25, issue 2, Winter 1999 (inserito in edizione it. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2005).

Salvatore Nicola, *La riforma. Intervista a Tommaso Trini* in "Artefatti", 1999.

Lumley Robert, *Tra Pop Art e Arte Povera. L'influenza americana sulle arti visive in Italia negli anni Sessanta*, in "Agalma" rivista di studi culturali e di estetica, n. 2, Maltemi editore, Roma, 2000

Grant Catherine, *Private Performance: editing Performance Photography*, in "Performance Research", vol. 7, 2002, pp. 34-44.

Barclay-Morgan Anne, *Buddhism and Contemporary Sculpture: The Manifestation of Awareness*, in "Sculpture", settembre 2004, pp. 47-51.

Lachaud Jean-Marc, Lahuerta Claire, *De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain*, n. 41, Presses Universitaires de France, gennaio 2007, pp 84-98.

Chiodi Stefano, *Politica dell'arte povera*, in "Flash Art", n. 275, Milano, aprile-maggio 2009.

Benichou Anne, *Images de performance, performances des images*, in "CV 86", autunno 2010, pp. 40-57.

Di Raddo Elena, *Milano e l'Arte Povera*, in "Titolo", rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea, Quaderni n. 1, Inverno 2010/2011, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2010, pp.25-27.

Illeris Helene, *Il corpo nell'incontro didattico con l'arte contemporanea. Processi di formazione estetica come atti performativi*, in "Humana.Mente", Issue 14, luglio 2010.

Jones Caroline A., *Staged Presence, on Performances and Publics*, in "Artforum", I maggio 2010.

Zerbib David, *La performance est-elle performative?*, in "Art Press", settembre-ottobre, 2010.

Celant Germano, *Arte Povera. Il manifesto dell'arte povera da Flash art n° 5, 1967*, in "Flash Art" n. 296, ottobre 2011.

Charans Eleonora, *Oltre il muro: l'aspetto partecipativo nell'opera di Michelangelo Pistoletto*, in "Ricerche di S/Confine", Vol. II, n. 1, 2011, pp. 89-104.

Corà Bruno, *Arte povera*, in "Flash Art" n. 296, ottobre 2011.

Giuliano Sergio, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in "Palinsesti", vol. 1, n. 1. 2011.

Bernardi Ilaria, *Dal caldo al freddo. Il Teatro delle mostre all'interno del*

percorso di Mario Ceroli, fra tradizione e modernità, in "Palinsesti", vol. 1, n. 2. 2011.

Charans Eleonora, *Has Arte Povera Ever Existed? Sulla costruzione problematica di un movimento artistico*, in "Tecla" Rivista di temi e di letteratura artistica, n. 5, Palermo, 3 luglio 2012, pp. 74-87.

Gallo Francesco, *Qui arte contemporanea: il presente nel solco della modernità*, in "Tecla", Rivista di temi e di letteratura artistica, n. 5, Palermo, 3 luglio 2012.

Charans Eleonora, *Gino De Dominicis, 2° Soluzione di immortalità (l'universo è immortale)*, Scalpendi, Milano, 2012.

Paderni Marinella, *Il corpo come Ready Made*, in "Exibart", Milano, settembre-ottobre 2012.

Jasci Alessandro, *Milano - Capitale dell'arte in Europa 1969-1973*, in "Flash Art Italia", n. 305, ottobre 2012.

Poli Francesco, *Gli artisti dell'Arte Povera nella collezione Peruzzi*, in *La grafica e i multipli dell'Arte Povera*, Vittorio Peruzzi, Milano, 2012.

Scappini Alessandra, *Identità mutanti*, in "Arte e Dossier" n. 289, giugno 2012.

Hagelstei Maud, *La non performativité de la performance*, Université de Liege, in "Kleis-Revue philosophique" n. 28, 2013.

Bombelli Giulia, *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo. Tre progetti non realizzati per Milano*, in "Palinsesti" 3, 2013.

Charans Eleonora, *L'esposizione pubblica di una collezione privata. Nota introduttiva ad un testo inedito di Tommaso Trini*, in "Palinsesti" 3, 2013.

Messina Maria Grazia, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, in "Palinsesti" 4, 2014.

Cataloghi

Dragone Angelo (a cura di), *Arte nuova: esposizione internazionale di pittura e scultura*, Circolo degli artisti e Associazione arti figurative, Palazzo Granieri, Torino, 5 maggio-15 giugno 1959.

Carluccio Luigi (a cura di), *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, galleria La Galatea, Torino, 27 aprile - 14 maggio 1963.

Jouffroy Alain, Sonnabend Michael, Trini Tommaso, *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Galerie Sonnabend, Paris, marzo 1964.

Giulio Paolini, catalogo della mostra, con testo di Carla Lonzi, Galleria Notizie, Torino, 1965.

Giulio Paolini, catalogo della mostra, con testo di Carla Lonzi, Galleria dell'Ariete, Milano, 1966.

AA.VV., *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo generale della mostra, Stamperia di Venezia, Venezia, 18 giugno – 16 ottobre 1966.

Calvesi Maurizio, *Pascali*, presentazione della mostra personale, Galleria L'Attico, Roma, 1966.

Calvesi Maurizio, Rubiu Vittorio Brandi, *Pascali*, presentazione della mostra personale, Galleria Sperone, Torino, 1966.

Celant Germano (a cura di), *Gianni Piacentino*, catalogo della mostra, Galleria Sperone, Torino, 1966.

Gilardi Piero, Sonnabend Michael, *Gilardi*, catalogo della mostra, Galleria Sperone, Torino, 1966.

Boatto Alberto, Menna Filiberto, *L'impatto percettivo*, catalogo della mostra, Centro Studi Colautti, Salerno, 1967.

Boatto Alberto, *Lo spazio dello spettacolo*, in *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, catalogo della mostra, Galleria L'Attico, Roma, 8 giugno 1967.

Calvesi Maurizio, *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, catalogo mostra, Galleria L'Attico, Roma, 8 giugno 1967.

Celant Germano, *Arte Povera Im-Spazio*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria La Bertesca-Masnata, Genova, 26 settembre – 20 ottobre 1967.

Palazzoli Daniela, *Con temp l'azione*, catalogo della mostra, Gallerie Christian Stein, Il punto, Sperone, Sperone editore, Torino, 1967.

Solmi Franco (a cura di), *Il tempo dell'immagine*, catalogo della Biennale Internazionale della giovane pittura, Alfa Data, Bologna, 18 giugno-30 settembre 1967.

Boetti Alighiero, *Alighiero Boetti*, libro d'artista realizzato in occasione della seconda mostra personale di Boetti (dicembre 1967) con testi critici di Germano Celant, Henry Martin, Tommaso Trini, Edizioni Galleria La Bertesca, Genova, 1967.

GAM (Galleria civica d'arte moderna e contemporanea Torino), *Museo sperimentale d'arte contemporanea: Torino, Galleria civica d'arte moderna*, catalogo della mostra, Impronta editore, Torino, 27 aprile 1967.

AA.VV. *XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, catalogo

della mostra (Venezia, 22 giugno-20 ottobre 1968), Alfieri Edizioni d'Arte-Centro Di, Venezia-Firenze, 1968.

AA.VV. *Documenta*, catalogo della mostra (27 giugno-6 ottobre 1968), 2 voll., Documenta, Kassel, 1968.

Alfieri Bruno, Argan Giulio Carlo, Celant Germano, Dorfles Gillo, *Proposte per la Biennale. Tavola rotonda. Un progetto*, in "Metro", Milano, settembre-ottobre 1968, pp. 39-71.

Argan Giulio Carlo, *Pino Pascali*, presentazione della mostra personale, Galerie Jolas, Parigi, 1968.

Calvesi Maurizio, Plinio De Martiis (a cura di), *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Marca Libri - Lerici, Roma, maggio 1968.

Celant Germano, Fagiolo dell'Arco Maurizio (a cura di), *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, Galleria Sperone, Torino, 1968.

Celant Germano (a cura di), *Arte povera più Azioni povere*, catalogo della mostra, Centro Studi Colautti, Salerno, 1968.

Celant Germano (a cura di), *Arte Povera*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria de' Foscherari, Bologna, 24 febbraio-15 marzo 1968.

Kirby Michael (a cura di), *Happening*, De Donato, Bari, 1968.

Redazione Domus, *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, catalogo della mostra (Palazzo dell'arte al Parco, Milano, 30 maggio-28 luglio 1968), Milano, 1968.

Restany Pierre, *Les nouveaux Realistes*, Planete, Paris, 1968.

Celant Germano (a cura di), *Arte povera*, Gabriele Mazzotta, Milano, 1969.

Celant Germano (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, con testi di Celant, Accame, Bartolucci, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Gilardi, Martin, Menna, Palazzoli, Pozzati, Trimarco, Trini, Rumma editore, Salerno, 1969.

Szeeman Harald (a cura di), *When Attitudes Become Form*, catalogo della mostra (Bern, 22 marzo-27 aprile 1969), Institute of Contemporary Art, Berna, 1969.

Ammann Jean Christophe, Celant Germano (a cura di), *Processi di pensiero visualizzati, Junge italienische avantgarde*, catalogo della mostra, Kunstmuseum di Lucerna, Lucerna, 1970.

Barilli Renato, Calvesi Maurizio, Trini Tommaso (a cura di), *III Biennale della giovane pittura, Gennaio 70 - Comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Museo Civico di Bologna), Edizioni Alfa, Bologna, 1970.

Bonito Oliva Achille (a cura di), *Vitalità del negativo dell'arte italiana, 1960/70*, catalogo della mostra al Palazzo delle esposizioni (Roma, novembre 1970-gennaio 1971), Centro Di Edizioni, Firenze, 1970.

Celant Germano (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'arte moderna, Torino, giugno-luglio 1970.

Guido Ballo, *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Palazzo Reale Comune di Milano, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1972.

Celant Germano (a cura di), *Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, Palazzo Grassi(Venezia, 16 giugno-31 luglio 1976), Electa, Milano, 1976.

Celant Germano (a cura di), *Ambiente/Arte: Dal Futurismo alla Body Art*, catalogo della Biennale di Venezia, 1977.

Barilli Renato (a cura di), *La Performance oggi: Settimana Internazionale della Performance*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1977), La Nuova Foglio, Macerata, 1978.

Vergine Lea, *L'altra metà dell'avanguardia: 1910/1940, Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano, 1980 (ristampa, Saggiatore, Milano, 2005).

Celant Germano (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Centro Di Edizioni, Firenze, 1981.

Krauss Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1981 (ed. it., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998).

LeWitt Sol, *Venti forme derivate da un cubo*, Galleria Ugo Ferranti, Roma, 1982.

Barilli Renato, Calvesi Maurizio, Trini Tommaso (a cura di), *Zorio*, catalogo della mostra, La Logetta Lombardesca (Ravenna, 11 dicembre 1982 – 31 gennaio 1983), Denys Zaccharopoulos, Essegi, Ravenna, 1983.

Celant Germano (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra a Musei Comunali (Rimini, 16 luglio – 30 settembre 1983) Mazzotta, Milano,

1983.

Celant Germano (a cura di), *Mario Merz*, catalogo della mostra, Palazzo Congressi ed Esposizioni, Repubblica di San Marino, Mazzotta, Milano, 1983.

Celant Germano (a cura di), *Pistoletto*, catalogo della mostra, Forte Belvedere (Firenze, 24 marzo – 27 maggio 1984), Electa, Milano, 1984.

Pane Gina, *Partitions, Opera Multimedia, 1984-85*, Mazzotta, Milano, 1985.

Agnetti Vincenzo, *Dimentica: Opere 1967-1980*, catalogo della mostra, Martano, Torino, 1987.

Lewisson Jeremy, *Sol Lewitt: Prints 1970-86*, The Tate Gallery Pub, London, 1987.

Baker Kenneth, *Minimalismo: Andre, Beuys, Caro, De Maria, Flavin, Heizer, Judd, LeWitt, Morris, Nauman, Serra, Shapiro, Simth, Simthson, Stella*, Jaca Book, Milano, 1989.

Haskell Barbara, Judd Donald, *Donald Judd*, catalogo della mostra, Whitney Museum of Art, New York, 1989.

Meneguzzo Maro, Siligato Rossella (a cura di), *Verso l'arte povera*, catalogo della mostra, Padiglione d'Arte Contemporanea (Milano, 20 gennaio – 27 marzo 1989), Electa, Milano, 1989.

Boccia Maria Luisa, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano, 1990.

Bonito Oliva Achille, *Ubi Fluxus ibi motus*, catalogo della mostra (Venezia, 26 maggio-30 settembre 1990), Mazzotta, Milano, 1990.

Calvesi Maurizio, Siligato Rossella (a cura di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, catalogo della mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990.

Celant Germano, Fossati Paolo, Gianelli Ida (a cura di), *Un'avventura internazionale: Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli (Torino, 5 febbraio– 25 aprile 1993), Charta, Milano, 1993.

Cora Bruno (a cura di), *Fabroinopera – Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Palazzo Fabroni (Pistoia, 17 dicembre – 11 febbraio 1995), Charta, Milano, 1994.

LeWitt Sol, *Testi critici*, I libri di A.E.I.O.U., Roma, 1994.

Smithson Robert, *Une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973*, catalogo della mostra, Musée de Marseille, RMN, Marsiglia, 1994.

Ammann Jean-Christophe, Roberto Maria Teresa, Sauzeau Anne Marie (a

cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna (Torino, 10 maggio – 1 settembre 1996), Mazzotta, Milano, 1996.

Caramel Luciano, Di Raddo Elena, Lombardi Ada (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70 – Verso i Settanta (1968-70)*, catalogo della mostra, La Salerniana, ex convento di San Carlo (Erice, 10 agosto – 31 ottobre 1996), Charta, Milano, 1996.

Trini Tommaso, Gualdoni Flaminio, Campiglio Paolo, *Consistenza della Pittura, premio Michetti*, catalogo della mostra, Francavilla al Mare, Charta, Milano, 1996.

Dan Flavin, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano, 1997.

Baudson Michel, Debò Valerio (a cura di), *Gina Pane*, catalogo della mostra, Chiostrì di San Domenico (Reggio Emilia, 30 ottobre 1998 - 17 gennaio 1999), Charta, Milano, 1998.

Celant Germano (a cura di), *Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano, 1998.

Crispolti Enrico (a cura di), Centenario di Lucio Fontana, catalogo delle mostre, PAC, Triennale, Museo Diocesano, Accademia di Brera, Museo Teatrale alla Scala (Milano, 23 aprile -30 giugno 1999), Charta, Milano, 1999.

Pistoletto Michelangelo, *Michelangelo Pistoletto. Azioni materiali*, catalogo della mostra, Galerie Taxispalais (Innsbruck, 11 agosto – 10 ottobre 1999), Verlag De Buchhandlung Walter König, Colonia, 1999.

Ammann Jean-Christophe, Trini Tommaso (a cura di), *Arte povera in collezione: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Calzolari...*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli (Torino, 6 dicembre 2000-25 marzo 2001 - prorogata al 30 dicembre 2001), Charta, Milano, 2000.

Minola Anna, Mundici Maria Cristina, Poli Francesco, Roberto Maria Teresa (a cura di), *Gian Enzo Sperone: Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, vol. I, II, catalogo della mostra, Palazzo Cavour (Torino, 6 ottobre 2000 – 14 gennaio 2001), Hopefulmonster editore, Torino, 2000.

Morris Francis, Flood Richard (a cura di), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra, Tate Modern Gallery (London, 31 maggio – 19 agosto 2001); Walker Art Center (Minneapolis, 13 ottobre

2001 – 13 gennaio 2002), Walker Art Center, Minneapolis, 2001.

Solimano Sandra (a cura di), *The Fluxus Constellation*, catalogo della mostra a Villa Croce (Genova, 15 febbraio-16 gennaio 2002), Neos, Genova, 2002.

AA.VV., *Pittura degli anni '50 in Italia*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna (Torino, 29 maggio-5 settembre 2003), GAM, Torino, 2003.

Lumley Robert, *Arte Povera: movements in modern art*, Tate Publishing, London, 2004.

Lumley Robert, *Arte Povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito d'Arte Presente*, in *Marcello Levi: ritratto di un collezionista dal Futurismo all'arte povera*, catalogo della mostra (London, 14 settembre-18 dicembre 2005), Hopefulmonster, Torino, 2005.

Maraniello Gianfranco, Vilianni Andrea (a cura di), *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna (Bologna, 26 maggio – 27 agosto 2006), Hopefulmonster, Torino, 2007.

Bonami Francesco, *Italics: Arte italiana fra tradizione e innovazione 1968-2008*, catalogo della mostra (Venezia, 27 settembre 2008 – 22 marzo 2009), Electa, Milano, 2008.

Ammann Jean-Christophe (a cura di), *Alighiero Boetti, catalogo generale*, tomo I, II, Electa, Milano, 2009.

AA.VV., *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, catalogo, Electa, Milano, 2010.

Basualdo Carlos (a cura di), *Michelangelo Pistoletto: Da uno a molti, 1956-1974*, catalogo della mostra, MAXXI (Roma, 4 marzo-15 agosto 2011), Mondadori Electa, Milano, 2010.

Schor Gabriele (a cura di), *Donna e avanguardia femminista negli anni '70*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma, febbraio-maggio 2010), Electa, Milano, 2010.

Ammann Jean-Christophe (a cura di), *Alighiero Boetti, catalogo generale*: tomo I (1961-71); tomo II (1972-79), Electa, Milano, 2012.

Barbero Luca Massimo (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo ragionato dell'opera su carta, Skira, Milano, 2013.

Belli Gabriella, Barisoni Elisabetta (a cura di), *Giuseppe Panza di Biumo: dialoghi americani*, catalogo della mostra (Venezia, 1 febbraio-4 maggio 2014), Marsilio, Venezia, 2014.

Saggi e monografie

- Tapié Michel, *Un art autre*, Gabriel Giraud, Paris, 1952.
- Giani Giampiero, *Spazialismo: origini e sviluppi di una tendenza artistica*, Edizioni Conchiglia, Milano, 1956.
- Schwarz Arturo, Sauvage Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz, Milano, 1957.
- Brandi Cesare, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
- Bucarelli Palma (a cura di), *Jean Fautrier: pittura e materia*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
- Eco Umberto, *Opera aperta*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sozegno, Etas S.p.A., Milano, 1962.
- Calvesi Maurizio, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Lerici Editori, Milano, 1966 (la ristampa, Laterza, Bari, 1971).
- Crispoliti Enrico, *La Pop Art*, Fabbri Editori, Milano, 1966.
- Fagiolo Dell'Arco Maurizio, *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Bulzoni, Roma, 1966.
- Lippard Lucy, *Pop art*, Thames and Hudson, London, 1967 (tr. it. Sanesi Roberto, Rusconi Libri, Milano, 1989).
- Sontag Susan, *Against Interpretation*, University of California, Los Angeles, 1966 (tr. it. Ettore Capriolo, *Contro l'interpretazione*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1967).
- Palazzoli Daniela (a cura di), *Con temp l'azione: Getulio Alviani*, gallerie Christian Stein, Il Punto, Sperone, Torino, 1967.
- Rosenberg Harold, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano, 1967.
- Bonfiglioli Pietro (a cura di), *La povertà dell'arte*, Quaderni De' Foscherari Bologna, n. 1, con testi di Celant, Bonfiglioli, Barilli, Boarini, Calvesi, Arcangeli, De Marchis, Apollonio, Fagiolo, Guttuso, Del Guercio, Pignotti, Bonito Oliva, De' Foscherari, Bologna, 1968 (ristampa anastatica, 2011).
- Menna Filiberto, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura*, Lerici Editore, Roma, 1968.
- Boatto Alberto, *Pistoletto dentro/fuori lo specchio*, Fantini editrice, Roma, 1969.
- Lonzi Carla, *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari, 1969.
- Ballo Guido, *Fontana: idea per un ritratto*, ILTE, Torino, 1970.
- Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

Martano Giuliano, *Yves Klein: Il msitero ostentato*, Martano Editore, Torino, 1970.

Schilder Paul, *The Image and Appearance of the Human Body*, International Universities Press, Inc., New York, 1970.

Bonito Oliva Achille, *Il territorio magico: comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze, 1971.

Crispolti Enrico, *L'informale. Storia e poetica*, Carucci, Assisi-Roma, 1971.

Honnef Klaus, *Concept Art*, Phaidon Verlag, Berlin, 1971.

Kultermann Udo, *Art and Life*, Praeger Publishers, New York, 1971.

Rosenberg Harold, *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York, 1972 (edizione italiana: *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1975).

Migliorini Ermanno, *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze, 1972.

Lippard Lucy, *Six Years: The Dematerialization of Art Object*, Praeger Publisher, New York, 1973.

Mulas Ugo, *La Fotografia*, Einaudi, Torino, 1973.

Barilli Renato, *Tra presenza e assenza: Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano, 1974.

Irigaray Luce, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1974 (ed. it., *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano, 1975).

Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel: la donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta Femminile, Milano, 1974.

Vergine Lea, *Body Art e storie simili, il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 1974.

Barilli Renato, Dorfles Gillo, Menna Filiberto, *Arte povera, comportamento, body art, concettualismo, informale*, Fabbri Editori, Milano, 1975.

Bonito Oliva Achille, *Arte e sistema dell'arte. Opera pubblico critica mercato*, Ed. Galleria Lucreza De Domizio, Pescara, 1975.

Eliade Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Rusconi, Milano, 1975.

Judd Donald, *Complete Writings 1959-1975*, New York University Press, New York, 1975.

Celant Germano, *Preconistoria 1966-1969: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale, nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976.

Dorfles Gillo, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino, 1976.

- Vergine Lea (a cura di), *Attraverso l'arte. Pratica politica. Pagare il '68*, Arcana editrice, Roma, 1976.
- Weller Simona, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, La Nuova Foglia, Pollenza (MC), 1976.
- Accame Vincenzo, *Il segno poetico: riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Munt Press, Samedan, 1977.
- Barilli Renato, *La performance oggi*, La Nuova Foglio, Macerata, 1977.
- Calvesi Maurizio, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- Fabro Luciano, *Attaccapanni*, Einaudi, Torino, 1978.
- Pansera Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milano, 1978.
- Barilli Renato, *Informale, oggetto, comportamento*, vol. 1, vol. 2, Feltrinelli, Milano, 1979.
- Bonito Oliva Achille (a cura di), *Paolo Mussat Sartor Fotografo 1968-1978: Arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino, 1979.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 1979.
- Migliorini Ermanno, *Conceptual Art*, Il fiorino, Firenze, 1979.
- Danto Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981 (ed. it., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008).
- Bonito Oliva Achille, *Manuale di volo. Dal mito greco all'arte moderna dalle avanguardie storiche alla transavanguardia*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- Di Martino Enzo, Rizzi Paoli, *Storia della Biennale. 1895-1982*, Electa, Milano, 1982.
- De Sanna Jole, *Fabro*, Essegi, Ravenna, 1983.
- Millet Catherine, *Yves Klein*, Art Press / Flammarion, Paris, 1983.
- Roth Moira (a cura di), *The Amazing Decade – Women and Performance Art in America 1970-1980*, Astro Artz, Los Angeles, 1983.
- Vergine Lea, *Dall'informale alla Body Art, Dieci voci dell'arte contemporanea*, Forma, Torino, 1983.
- AA.VV., *The Art of Performance, A critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1984.
- Argan Carlo Giulio, *Arte e critica d'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1984.

- Bachelard Gaston, *La Poetica dello Spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1984 (1957).
- Barilli Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- Battcock Gregory, Nickas Robert (a cura di), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York/Toronto, 1984.
- Boatto Alberto, *Alighiero & Boetti*, Essegi, Ravenna, 1984.
- Eibl-Eibesfeldt Irenäus, *Grundriß der Humanethologie*, Monaco, 1984 (ed. it. *Etologia umana*, Brizzi Rossana e Scapini Felicità (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 1993).
- Valentini Valentina (a cura di), *La teoria della performance, 1970-1983*, Bulzoni, Roma, 1984.
- Bandini Mirella, Maggio Serra Rosanna, *Il museo sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria civica d'arte moderna*, catalogo della mostra al Castello di Rivoli (Torino, dicembre 1985 - febbraio 1986), Fabbri editore, Milano, 1985.
- Calbrò Anna Rita, Grasso Laura, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Franco Angeli, Milano, 1985.
- Celant Germano, *Arte povera, storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985.
- Cerritelli Claudio, *Iconografia della critica*, Riccitelli Editore, Pescara, 1985.
- Cerritelli Claudio, *Il corpo della pittura: critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*, Martano, Torino, 1985.
- Lombardo Mario, Pignatelli Fabrizio, *La stampa periodica in Italia: mezzo secolo di riviste illustrate*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- Scarry Elaine, *The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York & Oxford, 1985.
- Calani Enzo, *In memoriam di Joseph Beuys. Necrologi, articoli, discorsi*, Inter Nationes, Bonn, 1986.
- Corà Bruno, Montanari Danilo, Piazza Fausto, *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Essegi, Ravenna, 1986.
- Del Bo Boffino Anna (a cura di), *I nostri anni '70, Come le giornaliste hanno raccontato il femminismo*, Editrice Cooperativa Libera Stampa di Noi Donne, Roma, 1986.
- Fedi Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi*

- 1968-1985, Edizioni Endas, Milano, 1986.
- Turner Victor Witter, *The Anthropology of Performance*, "PAJ" Publications, New York, 1987 (tr. it., *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna, 2003).
- Bonito Oliva Achille, *Il tallone di Achille. Sull'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- Celant Germano, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- Celant Germano, *Inespressionismo: l'arte oltre il contemporaneo*, Costa & Nolan, Genova, 1988.
- Cerritelli Claudio, *Memorie d'avanguardia*, Eugenio Riccitelli, Pescara, 1988.
- De Micheli Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1988.
- Diamond Irene, Quinby Lee (a cura di), *Femmnism and Foucault – Reflections on Resistance*, Northeastern University Press, Boston, 1988.
- Dolan Jill, *The Feminist Spectator as a Critic*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1988.
- Mulas Ugo, *Ugo e gli scultori. Fotografie di Ugo Mulas dal 1960 al 1970*, L'Isola, Roma, 1988.
- Nochlin Ninda, *Woman, Art, Power and other Essays*, Westview Press, New York, 1988.
- Trini Tommaso, *Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Mondadori, Milano, 1988.
- Baker Kenneth, *Minimalismo: Andre, Beuys, Caro, De Maria, Flavin, Heizer, Judd, Le Witt, Morris, Nauman, Serra, Shapiro, Simthson, Stella*, Jaca book, Milano, 1989.
- Baldini Mirella, Parisot Adriano (a cura di), *"I 4 soli" 1954-1969: una rassegna d'arte attuale*, Fabbri Editori, Milano, 1989.
- Pistoletto Michelangelo, *Un artista in meno*, hopefulmonster, Torino, 1989.
- Sayre Henri, *The Object of Performance*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- Politi Giancarlo (a cura di), *Flash Art. XXI anni, Due decenni di Storia*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990.
- Butler Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.
- Di Capua Marco, *Intervista a Tommaso Trini*, in *Roma anni '60: al d là*

delle pittura, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni (Roma, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991), Maurizio Calvesi, Rossella Sigilato (a cura di), Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 376-379.

Lumley Robert, *States of Emergency, Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978*, Verso, 1990 (tr. It., Davide Panzieri, *Dal '68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana*, Giunti Editore, Milano, 1998).

Poli Francesco, *Giulio Paolini*, Fabbri editori, Milano, 1990.

Tisdall Caroline, Wijers Louwrien, Kamphof Ike (a cura di), *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy*, SDU, The Hague, 1990.

Verzotti Giorgio, Inannacci Anthony (a cura di), *Italiana '60. Temi e tecniche*, Studio Marconi, Milano, 1990.

Bonito Oliva Achille, *Così: lo stato dell'arte*, Leonardo-De Luca editori, Roma 1991.

Faludi Susan, *Backlash: the undeclared war against American woman*, New York, Crown, 1991 (tr. it. Muzzarelli Mara, *Contrattacco. La guerra non dichiarata contro le donne*, Baldini & Castoldi, Milano, 1992).

Celant Germano (a cura di), *Pistoletto*, Fabbri editori, Milano, 1992.

Butler Judith, *Bodies the Matter*, Routledge, London-New York, 1993 (tr.it., *I corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1997).

Carr Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Hannover & London, 1993.

De Sanna Jole, *Lucio Fontana. Materia, spazio, concetto*, Mursia, Milano, 1993.

Dolan Jill, *Presence and Desire Essays on Gender, Sexuality, Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.

Krauss Rosalind, *The optical unconscious*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1993 (ed. it., *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano, 2008).

Pehelan Peggy, *Unmarked, The Politics of Performance*, Routledge, London-New York, 1993.

Broude Norma, Garrard Mary D. (a cura di), *The Power of Feminist Art: the American Movement of the 1970s, History and Impact*, Harry N. Abrams, Inc, New York, 1994.

Hart Lynda, Phelan Peggy, *Acting Out: Feminist Performances*, The Michigan University Press, Ann Arbor, 1994.

- Kaye Nick, *Postmodernism and Performance*, St.Martin's Press, New York, 1994.
- McEvelley Thomas, *Ulay: der erste Akt - The First Act*, Ostfildern, Cantz, 1994.
- Nochlin Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London, 1994.
- Rayner Alice, *To Do, To Act, To Perform*, The Michigan University Press, Ann Arbor, 1994.
- Russo Mary, *The Female Grotesque - Risk, Excess and Modernity*, Routledge, London-New York, 1994.
- Virilio Paul, *Lo schermo e l'oblio*, Anabasi, Milano, 1994.
- AA.VV., *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, Milano, Fabbri editore, 1995.
- Baidotti Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma, 1995.
- Barilli Renato, *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Il Mulino, Milano, 1995.
- Bonito Oliva Achille, *Lezioni di Anatomia, Il Corpo dell'Arte*, Edizioni Kappa, Roma, 1995.
- Di Martino Enzo, *La Biennale di Venezia 1985-1995*, Mondadori, Milano, 1995.
- Mininni Massimo, *Arte in scena: la performance in Italia, 1965-1980*, Danilo Montanari, Ravenna, 1995.
- Parker Andrew, Sedgwick Eve (a cura di), *Performativity and Performance*, Routledge, New York-London, 1995.
- Poli Francesco (a cura di), *Le nuove tendenze dell'arte, ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1995.
- Poli Francesco, *Minimalismo, Arte Povera e Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
- Sandford Mariellen R. (a cura di), *Happenings and Other Acts*, Routledge, London-New York, 1995.
- AA.VV., *Omaggio a Leo Castelli. Da Rauschenberg a Warhol*, Skira, Milano, 1996.
- Bandini Mirella (a cura di), *Arrigo Lora Totino. Il teatro della parola*, Lindau, Torino, 1996.

- Caronia Antonio, *Il corpo virtuale*, Muzzio Editore, Padova, 1996.
- Gatens Moira, *Imaginary Bodies – Ethics, Power and Corporeality*, Routledge, New York-London, 1996.
- Goldoni Flaminio, Campiglio Paolo, *Lucio Fontana e Milano*, Mondadori Electa, Milano, 1996.
- Pellegrini Ann, *Performance Anxieties - Staging Psychoanalysis*, Staging Race, Routledge, New York-London, 1996.
- Vergine Lea, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano, 1996.
- Alfano Miglietti Francesca, *Identità Mutanti, Dalla Piegia alla Piaga: Esseri delle Contaminazioni Contemporanee*, Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1997.
- Auslander Toni, *From Acting to Performance*, Routledge, London-New York, 1997.
- Bond Anthony, *Body*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1997.
- Castelli Guidi Anna, *La <Documenta di Kassel>*, Costa e Nolan, Milano, 1997.
- Del Puppo Alessandro, Viva Denis, *Il videotape e gli artisti: art/tapes/22*, in Cosetta Saba (a cura di), *Arte in videotape*, Silvana Editoriale, Milano, 2007, pp. 139-143.
- Danto Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997 (ed. It., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008).
- Macri Teresa, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova, 1997.
- Murray Timothy, *Drama, Trauma: Specters of Race and Sexuality in Performance Video and Art*, Routledge, London-New York, 1997.
- Novakov Anna (a cura di), *Veiled Histories: The Body, Place and Public Art*, San Francisco Art Institute, Critical Press, New York, 1997.
- Russel Mark (a cura di), *Out of Character: Rants, Raves and Monologues from Today's Top Performance Artists*, Bantam Books, New York, 1997.
- Schneider Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London-New York, 1997.
- Zanini Piero, *I significati del Confine, Limiti Naturali, Storici, Mentali*,

Mondadori, Milano, 1997.

Colombo Fausto (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano, 1998.

De Sanna Jole, *Forma. L'idea degli artisti 1943-1997*, Costa & Nolan, Milano, 1998.

Goldberg, RoseLee, *Performance, Live Art Since 1960*, Harry N. Abrams, New York, 1998.

Jones Amelia, *Body Art, performing the subject*, Minnesota University Press, Minneapolis-London, 1998.

Kulturmann Udo, *Modern Masterpieces-The Best of Art, Architecture, Photography and Design since 1945*, Visible Ink Press, Plymouth, MI, 1998.

Mangano Attilio, *Le riviste degli anni Settanta. Gruppi, movimenti e conflitti sociali*, Massari Editore, Pistoia, 1998.

O'Dell Kathy, *Contact with the Skin*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

Schimmel Paul, *Un salto nel vuoto: la performance e l'oggetto*, in *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Paul Schimmel (a cura di), Thames and Hudson, New York, 1998.

Stiles Kristine, *Un corrupted Joy: International Art Actions*, in *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Paul Schimmel (a cura di), Thames and Hudson, New York, 1998.

Alberro Alexander, Stimson Blake (a cura di), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999.

Barbero Luca Massimo, *Milano anni Sessanta. Il laboratorio delle arti come avanguardia*, Skira, Milano, 1999.

Christov-Bakargiev Carolyn (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, Londra, 1999.

Cole Ian, Hopper Robert, *Michelangelo Pistoletto: Shifting Perspective (I Am the Other)*, Museum of Modern Art, Oxford, 1999.

Costa Mario, *L'estetica dei media, Avanguardie e tecnologia*, Castelvechi, Roma, 1999.

Di Raddo Elena, *Arte "privata". L'attività delle gallerie italiane all'inizio degli anni Settanta*, in Luciano Caramel (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Kappa, Roma, 1999, pp. 173-186.

Luciano Caramel (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Kappa, Roma, 1999.

Montano Linda M., *Performance Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, Oakland, 1999.

Poli Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza. Bari, 1999.

Savoca Giuseppe, *Arte estrema, dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Castelvechchi, Roma, 1999.

Tranfaglia Nicola (a cura di), *Gli anni della Repubblica*, in *Storia di Torino*, vol. 9 (1946-1998), Einaudi, Torino, 1999.

Riout Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Gallimard, Paris, 2000 (tr.it., Sergio Arecco, *L'arte del ventesimo secolo*, Einaudi, Torino, 2002).

Fadini Ubaldo, *Sviluppo tecnologico e identità personale*, Dedalo, Bari, 2000.

Gualdoni Flaminio, *Arte in Italia. 1943-1999*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000

Kosuth Joseph, Fabbri Paolo, Baudrillard Jean, *Thinking art. The game of rules, Pensare l'arte. Il gioco delle regole*, A & M Booksore, Milano, 2000.

Montano Linda (a cura di), *Performing Artists Talking in the Eighties*, University of California Press, Oakland, 2000.

O'Doherty Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of th Gallery Space*, University of California, Oakland California, 2000 (tr. it., Inserra Irene, Mancini Marcella, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza, 2012).

Perniola Mario, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000.

Shapiro Meyer, *The Unity of Picasso's Art, Einstein and Cubism: Science and art*, George Braziller New York, 2000 (tr. it. Georgia Cadenazzi, Tommaso Trini (a cura di), *Tra Einstein e Picasso, Spazio-tempo, Cubismo, Futurismo*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2003).

Vergine Lea, *Body Art and Performance*, Skira, Milano, 2000.

Vergine Lea, *Body Art e storie simili, Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000

Warr Tracy, Jones Amelia, *The Artist's Body*, Phaidon Press, London, 2000.

Alberro Alexander, Norvell Patricia (a cura di), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, Lewitt, Morris,*

Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner, University of California Press, Oakland, 2001.

Alfano Miglietti Francesca, *Nessun tempo, nessun corpo*, Skira, Milano, 2001.

Ardenne Paul, *L'Image du Corps: Figure de l'human dans l'art du XXe siècle*, Editions du Regard, Paris, 2001.

Flately Jonathan, Lee Pamela (a cura di), *Sol Lewitt: incomplete Open Cubes*, MIT press, Cambridge Massachussetts, 2001.

Gilman Claire, *Arte Povera. Selections from the Sonnabend Collection*, Wallach Art Gallery – Columbia University Press, New York, 2001.

Jonas Joan, *John Jonas: Performance Video Installations 1968-2000*, Hatje Canz, Ostfildern, 2001.

Sacca Lucilla (a cura di), *Omaggio a Ketty La Rocca – Appunti di arte toscana del Novecento*, Pacini Editore, Pisa, 2001.

Sauzeau Anne Marie, *Alighiero Boetti: Shaman/Shoman*, Allemandi, Torino, 2001.

Morris Frances e Flood Richard (a cura di), *Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, Walker Art Center – Tate Modern, Minneapolis, 2001.

Trasforini Maria Antonietta, *Decostruzioniste ante litteram. Artiste in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, in Iamurri Laura, Spinazzè Sabrina (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma, 2001.

Trini Tommaso, Guidi Chiara (a cura di), *Giuseppe Chiari "Musica madre"*, Prearo, Milano, 2001.

Bandini Mirella, *1972. Arte povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002.

Calbarez Omar, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 2002.

Fraire Manuela (a cura di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Franco Angeli, Milano, 2002.

Gilloch Graham, *Critical Constellations*, Polity Press, Cambridge-Oxford, 2002.

Osborne Peter, *Conceptual Art*, Phaidon, Londra, 2002.

Pola Francesca, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

Restiano Franco, Cavarero Adriana, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino, 2002.

- Testoni Ines, *Il sacrificio del corpo. Dialogo tra Caterina da Siena e Simone Weil*, Il Melangelo, Genova, 2002.
- Alberro Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2003 (tr. it., Menegoi Simone e Travaglini Cristina, *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Johan & Levi, Monza, 2011).
- Bandini Mirella, *Arte povera a Torino 1972*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2003.
- Contessi Gianni, "NAC", un caso italiano, in Sciolla Gianni Carlo (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea*, Skira, Milano, 2003, pp. 307-320.
- Danto Arthur, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Open Court, Chicago, 2003 (ed. it., *L'abuso della bellezza*, Postmedia Books, Milano, 2008).
- Jones Amelia (a cura di), *The Feminism and Visual Culture*, Routledge, London-New York, 2003.
- Judd Donal, *Critical Realism and Composition Theory*, Routledge, London-New York, 2003.
- Pane Gina, *Lettre a un(e) inconnu(e)*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2003.
- Roberto Maria Teresa, "Bit", "Flash Art", "Data" e la situazione artistica in Italia tra anni sessanta e settanta, in Sciolla Gianni Carlo (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea*, Skira, Milano, 2003, pp. 299-305.
- Terraroli Valerio, *Una rivista per l'architettura, l'arredo e le arti decorative moderne: gli esordi di "Domus"*, in Sciolla Gianni Carlo (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea*, Skira, Milano, 2003, pp. 199-222.
- Trini Tommaso, Cerritelli Claudio, Campiglio Paoli, Dorfles Gillo, Crarmel Luciano, *Lucio Fontana e il mosaico di Cantù*, Mazzotta, Milano, 2003.
- Alfano Miglietti Francesca, *Identità mutanti*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- Calabrò Anna Rita, Grasso Laura, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano degli anni '60 agli anni '80*, Franco Angeli, Milano, 2004.

- Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London-New York, 2004.
- Crispoliti Enrico, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e Carteggio 1958-1967*, Skira, Milano, 2004.
- Di Napoli Giuseppe, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino, 2004.
- Dutt Robin, *Gilbert & George. Obsessions and Compulsions*, 2004 (tr. it., *Gilbert & George. Ossessioni e compulsioni*, Postmedia Books, Milano, 2005).
- Riout Denys, *Yves Klein: manifester l'immatériel*, Gallimard, Paris, 2004.
- Christov Bakargiev Carolyn (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2005.
- De Domizio Durini Lucrezia, *Pierre Restany. L'eco del futuro*, Silvana editoriale, Milano, 2005.
- Farano Marco, Mundici Maria Cristina, Roberto Maria Teresa, *Milchaelangelo Pistoletto: azioni e collaborazioni, 1967-2004*, Fondazione Torino Musei, Torino, 2005.
- Foster Hal, Krauss Rosalind, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, 2005.
- Giesbrecht Harvey, *Dialectical Narcissism in the Visual Art of Modernity*, Tesi di PhD, Concordia University, Quebec, 2005.
- Hoffman Jens, Jonas Joan, *Art Works: Perform*, Thames & Hudson, New York, 2005.
- Madesani Angela (a cura di), *Per-turbamenti: artiste in italia tra gli anni sessanta e settanta*, Nicolodi, Roverto, 2005.
- Maffei Giorgio, Peterlini Patrizio, *Riviste d'arte d'avanguardia negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2005.
- Pistoi Luciano, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe*, Allemandi & C., Torino, 2005.
- Poli Francesco (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2005.
- Strano Carmelo, *Gli anni Settanta. Gli orientamenti dell'arte occidentale tra società, pensiero, tecnologia*, Skira, Milano, 2005.
- Zevi Adachiara, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 2005.
- Barilli Renato, *Informale, oggetto, comportamento, vol. 1. La ricerca*

artistica negli anni '50 e '60; vol. 2. La ricerca artistica negli anni '70, Feltrinelli, Milano, 2006.

Cappellini Patrizia, *Harold Rosenberg: oggetto ansioso e sdefinizione dell'arte*, in Desideri Fabrizio, Matteucci Givovanni (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze, 2006.

Crispoliti Enrico, Lucio Fontana. *Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano, 2006.

Denegri Jesa, *Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970*, in Djuric Dubravka e Suvakovic Misko (a cura di), *Impossible Histoires*, MIT Press, Cambridge Massachussets, 2006.

Iamurri Laura, *un mestiere fasullo: note su Autoritratto di Carla Lonzi*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Maria Antonietta Trasforini (a cura di), Meltemi editore, Roma, 2006, pp.113-132.

Lista Giovanni, *Arte povera*, 5 Continents, Milano, 2006.

Macri Teresa, *Il corpo postorganico: sconfinamento della performance*, Costa & Nolan, Genova, 2006.

Nicolin Paola, *Ascolto organizzato. L'intervista tra memoria del presente e archivio del futuro*, introduzione alla sezione *Memorialistica e intervista. Tra parola e immagine*, in *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, pp. 195-207.

Panza Giuseppe, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006.

Wark Jayne, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2006.

Warr Tracey (a cura di), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2006.

Bordini Silvia, *la rivista come spazio espositivo: artisti e critici in "Data"*, in Cioffi Rosanna, Rovetta Alessandro (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte dell'Ottocento e del Novecento: atti del convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006*, Università cattolica del Sacro Cuore, Edizioni Vita e Pensiero, Milano, 2007, pp. 501-508.

Dal Canton Giuseppina, *Arti visive e critica nelle pagine del "Verri"*, in Cioffi Rosanna, Rovetta Alessandro (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte dell'Ottocento e del Novecento: atti del convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Edizioni Vita e Pensiero, Milano, 2007, pp. 489-499.

Goldberg RoseLee, *Performa: New Visual Art Performance*, Performa, New

York, 2007.

Grazioli Elio, *Gli anni Sessanta: Pop Art e società dell'immagine; Gli anni Settanta, in Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 135-188.

Jones Alan, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*, Castelvechi, Roma, 2007.

Hoffman Fred, Berger John, *Chris Burden*, Thames & Hudson, London, 2007.

Ruhé Harry, Rigo Camillo (a cura di), *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni*, Reverdito Edizioni, Trento, 2007.

Salsi Claudio (a cura di), *Pubblicità & Arte: grafica internazionale dall'affiche alla Pop Art*, Skira, Milano, 2007.

Bandini Mirella, Mundicci Maria Cristina, Roberto Maria Teresa (a cura di), *Luciano Pistoì: inseguo un mio disegno*, hopefulmonster, Torino, 2008.

Campiglio Paolo, *Fontana*, Giunti Editore, Firenze, 2008.

Cerritelli Claudio, *Pittura Aniconica. Arte e Critica in Italia: 1968-2007*, Mazzotta, Milano, 2008.

Disch Maddalena (a cura di), *Giulio Paolini*, catalogo ragionato: tomo I (1960-82); tomo II (1983-1979), Skira, Milano, 2008.

Gandini Manuela, *Ileana Sonnabend: the Queen of Art*, Castelvechi, Roma, 2008.

Suburzi Carla, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Roma, 2008.

Argan Carlo Giulio, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-42)*, a cura di Gamba Claudio, Marinotti Christina Edizioni, Milano, 2009.

Casero Cristina, Di Raddo Elena, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano, 2009.

Cerizza Luca, *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milano 2009.

Disch Maddalena, *Giulio Paolini, catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano, 2009.

Eccher Danilo (a cura di), *The Theatre of Performance*, Umberto Allemandi & C, Torino, London, Venezia e New York, 2009.

Klein Yves, *Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, ObarraO, Milano, 2009.

- Poli Francesco, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Bari, 2009.
- Richard Sophie, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1966-77. Dealers, Exhibitions and Public Collection*, Ridinghouse, London, 2009.
- Romano Vania, *Arte, danza e pedagogia: orizzonti e sviluppi*, Editrice Uni Service, Trento, 2009.
- Valenti Paola, *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche (1964-1968)*, De Ferrari, Genova, 2009.
- Zanoletti Nicole Gazzotti Melania, *Omaggio a Lotta Poetica, 74 artisti e una rivista*, Fondazione Berardelli, Brescia, 2009.
- Andina Tiziana, *Arthur Danto: filosofo pop*, Carocci, Roma, 2010.
- Bonito Oliva Achille (a cura di), *Gino De Dominicis, l'immortale*, Electa, Milano, 2010.
- Cerritelli Claudio (a cura di), *Critica in dialogo. Dal concetto di avanguardia all'arte multimediale*, Mazzotta, Milano, 2010.
- Cohen-Solal Annie, *Leo and His Circle: The Life of Leo Castelli*, Knoph, New York, 2010 (tr. it., Manuela Bertone, *Leo & C. Storia di Leo Castelli*, Johan & Levi, Milano, 2010).
- Conte Lara, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano, 2010.
- Dantini Michele, "Ytalya subjecta". *Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in Guercio Gabriele, Mattiolo Anna (a cura di), *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, Electa, Milano, 2010, pp. 263-307.
- D'Elia Anna (a cura di), *Pino Pascali*, Electa, Milano, 2010.
- Gilman Claire, *L'arte povera a Roma*, in Guercio Gabriele, Mattiolo Anna (a cura di), *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, Electa, Milano, 2010, pp. 45-74.
- Golan Romy, *Eclessi: arte italiana negli anni sessanta*, in Guercio Gabriele, Mattiolo Anna (a cura di), *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, Electa, Milano, 2010, pp. 75-103.
- Grazioli Elio, *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano, 2010.
- Heiser Jorg, *Le mie parole, e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, in Guercio Gabriele, Mattiolo Anna (a cura di), *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*,

- Electa, Milano, 2010, pp. 125-153.
- Iamurri Laura, *Prefazione*, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969; et al./edizioni, Milano, 2010, pp. VII-XV.
- Pancotto Pier Paolo, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle nuove tendenze*, Carocci, Roma, 2010.
- Pistoletto Michelangelo, *Il terzo paradiso*, Marsilio, Venezia, 2010.
- Sergio Giuliano (a cura di), *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Johan e Levi, Monza, 2010.
- Tonella Marco, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Johan & Levi, Monza, 2010.
- Trini Tommaso, Prearo Giampaolo, Alfano Miglietti Francesca (a cura di), *Mimmo Germanà*, Prearo, Milano, 2010.
- Bereen Wim, Harrison Charles, Szeemann Harald, Trini Tommaso, Rattemeyer Christian (a cura di), *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form 1969' (Exhibition Histories)*, Afterall Books, London, 2010.
- Auping Michael, Lewison Jeremy, *Michelangelo Pistoletto: Mirror Paintings*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2011.
- Basualdo Carlos (a cura di), *Pistoletto: da uno a molti, 1956-1974*, con saggi di Carlos Basualdo, Angela Vettese, Jean-François Chevrier, Claire Gilman, Gabriele Guercio, Suzanne Penn. Cronologie curate da Marco Farano e Luigia Lonardelli, Roma MAXXI; Philadelphia Museum of Art, Electa, Milano, 2011.
- Celant Germano, *Arte povera. Storia e Storie*, Electa, Milano, 2011.
- Conte Lara, Florino Vinzia, Martini Vanessa (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla Critica militante al femminismo di rivolta*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.
- De Candia Mario, Ferri Patrizia (a cura di), *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni 60 e 70. Cose (quasi) mai viste*, Gangemi Editore, Roma, 2011.
- Di Raddo Elena, *Milano e l'Arte Povera*, in "Titolo", Anno I (XXI), N. 1 (62), 2011, pp. 25-27.
- Iamurri Laura, *Intorno a Auditoritratto: fonti, ipotesi, riflessioni*, in Conte Lara, Fiorino Vinzia, Martini Vanessa (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, ETS, Pisa, 2011, pp. 67-86.

Lista Giovanni (a cura di), *Arte povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita editore, Milano, 2011.

Nicolin Paola, *Castelli di Carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata, 2011.

O'Reilly Sally, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011.

Pola Francesca, *Media immateriali per materializzare il tutto*, in Celant Germano (a cura di), *Arte povera 2011*, Electa, Milano, 2011, pp. 600-615.

Pola Francesca, *Il futuro al presente. Milano e Roma negli anni sessanta: il dialogo dell'arte* in Luca Massimo Barbero, *Gli irripetibili anni '60*, Skira, Milano, 2011, pp. 227-289.

Poli Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Rotella Mimmo, *Autorotella. Autobiografia di un artista*, Postmedia Books, Milano, 2011.

Berton Raffaella, Perna Alice, *Mimmo Rotella e la Galerie J*, Postmedia Books, Milano, 2012.

Celant Germano, *Arte Povera*, Giunti editore, Firenze, 2012.

Conte Lara, Iamurri Laura, Martini Vanessa (a cura di), *Carla Lonzi, Scritti sull'arte*, Et al. Edizioni, Milano, 2012.

Dantini Michele, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neo avanguardie ad oggi*, Christian Marinotti, Milano, 2012.

De Bartolomeis Francesco, *Disegni di Lucio Fontana. Segno, materia, spazio*, Tipo Stampa, Torino, 2012.

Nicolin Paola (a cura di), *Addio anni 70: Arte a Milano 1969-1980*, Mousse Publishing, Milano, 2012.

Peruzzi Vittorio, *La grafica e i multipli dell'arte povera: Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pistoletto e Zorio nella collezione Peruzzi*, Vittorio Peruzzi, Milano, 2012.

Subrizi Carla, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Books, Milano, 2012.

Testino Arianna, *Michelangelo Pistoletto. L'unione di vita, parole e opera*, Damocle, Venezia, 2012.

Boatto Alberto, *Lo sguardo dal di fuori*, Castelvecchi, Roma, 2013.

Cinelli Barbara, Fergonzi Flavio, Messina Maria Grazia, Negri Antonello (a

cura di), *L'arte moltiplicata. L'immagine del 900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano, 2013.

Del Puppo Alessandro, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino, 2013.

Di Raddo Elena, *Video, fotografia, computer: il dibattito critico sull'uso delle nuove tecnologie in ambito artistico nelle riviste d'arte lombarde degli anni Sessanta e Settanta*, in Barella Nadia e Cioffi Rosanna (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli, 2013, pp. 411-416.

Pistoletto Michelangelo, Elkann Alain, *La voce di Michelangelo*, Bompiani, Milano, 2013.

Manzoni Piero, *Scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2013.

Gualdoni Flaminio, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi, Monza, 2013.

Iamurri Laura, *Dell'autenticità. Carla Lonzi, l'arte, gli artisti*, in Gallo Francesca e Zambianchi Claudio (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 113-123.

Morrison-Bell Cynthia, Robinson Alistair (a cura di), *Walk on, From Richard Long to Janet Cardiff: 40 Years of Art Walking*, Cornerhouse Publications, Manchester, 2013.

Perna Raffaella, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2013.

Seravalli Marta, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma, 2013.

Barilli Renato, Fameli Pasquale, *Arrigo Lora Totino. Il poeta visivo sonoro performativo*, Campanotto, Udine, 2014

Bernardi Ilaria, *Teatro delle mostre*, Milano, Scalpendi editore, 2014.

Boccia Maria Luisa, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma, 2014.

Celant Germano, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano, 2014.

Celant Germano (a cura di), *Mimmo Rotella. Décollages e retro d'affiches*, Skira, Milano, 2014.

Gualdoni Flaminio, *Piero Manzoni 1933-1963*, Skira, Milano, 2014.

Meneguzzo Marco, *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, Fondazione Mudima,

Milano, 2014.

Pola Francesca, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Mondadori Electa, Milano, 2014.

Troncone Alessandra, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano, 2014.

Di Raddo Elena, *Né "opera" né comportamento": la natura del linguaggio video alle origini*, in Casero Cristina, Di Raddo Elena (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano, 2015, pp. 53-71.

Di Raddo Elena, *"Non è tempo per le donne di dichiarazioni". Ketty La Rocca e la questione di genere*, in Raffaella Perna e Francesca Gallo (a cura di), *Ketty La Rocca. Nuovi Studi*, Milano, Postmedia books, 2015, pp. 97-117.

Milan Mariella, *Milioni a colori, rotocalchi e arti visive in Italia 1960/1964*, Quodlibet editore, Macerata, 2015.

Saggi, volumi di carattere generale

De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot & Co., Genève, 1916 (ed. it., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1967).

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936 (tr. it., Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1955).

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938 (*Il teatro e il suo doppio, il teatro della crudeltà*, Einaudi, Torino, 2000).

Merleau Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 (ed. it., *Fenomenologia della percezione*, Il saggiatore, Milano, 1965).

Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, 1949 (ed. it. *Il secondo sesso*, Saggiatore, Milano, 1961).

Eco Umberto, *Opera Aperta, Forma e Indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962.

McLuhan Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962 (ed. it., *La galassia Gutenberg: la nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1976).

Barthes Roland, *Eléments de sémiologie*, Gonthier, Paris, 1964 (ed. it., *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 2002).

Deleuze Gilles, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964 (tr. it., Clara Lusignoli, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 1967).

Marcuse Herbert, *One-Dimensional Man*, Beacon Press, Boston, 1964 (tr. it. Luciano Gallino, Tilde Gianni Gallino, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1967).

Richter Hans, *Dada: Art and anti-Art*, University of Michigan, Harry Abrams, 1965 (ed. it., *Dada: arte e antiarte*, Mazzotta, Milano, 1966).

McLuhan Marshall, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Penguin Group, London, 1967 (ed. it., *Il medium e il messaggio*, Feltrinelli, Milano, 1967).

Laing Ronald David, *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, Penguin, London, 1967 (ed. it., *La politica dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano, 1968).

Rostagno Mauro (a cura di), *Università: l'ipotesi rivoluzionaria. Documenti delle lotte studentesche*, Marsilio, Padova, 1968.

Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Edition de Minuit, Paris, 1969 (ed. it., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975).

Chomsky Noam, *Syntactic Structures*, Mouton & Co., 1957 (ed. it., *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari, 1970).

Firestone Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, Bantam Books, New York, 1970.

Lippard Lucy, *Sexual Politics: Art Style*, in "Art in America" September 1971.

Girard, René, *Violence and the Sacred*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e London, 1972

Lippard Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Oakland, 1973.

Sontag Susan, *On Photography*, FSG (Farrar, Straus and Giroux), New York, 1973 (ed. it., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1973).

Mitchell Juliet, *Psychoanalysis and feminism, Freud, Reich, Laing and Women*, Pantheon Books, New York, 1974 (ed. it., *Psicanalisi e femminismo*, Einaudi, Torino, 1976).

Menna Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975.

- Mitchell Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, Random House, New York, 1975.
- Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1976.
- Lippard Lucy, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, New York, 1976.
- Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979 (ed. it., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1979).
- Barthes Roland, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Cahier du cinéma, Gallimard/Ed. du Seuil, Paris, 1980 (ed. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 2003).
- Monguzzi Bruno (a cura di), *Lo studio Boggeri, 1933-1981: archetipi della seduzione grafica*, Electa, Milano, 1981.
- Mitchell Juliet, Rose Jacqueline, *Feminine Sexuality – Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, Pantheon Books, New York, 1985.
- Galimberti, Umberto, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Chodorow, Nancy J., *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*, University Press of Kentucky, Lexington, 1994 (ed. it., *Femminile, Maschile, Sessuale, Sigmund Freud e Oltre*, La Tartaruga, Milano, 1994).
- Terrosi Roberto, *La filosofia del postumano*, Costa & Nolan, Genova, 1997.
- Celant Germano, *Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada edizioni, Milano, 1998.
- Greene Brian, *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, W.W.Norton & Company, New York, 1999.
- Eco Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano, 2001.
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 2002 (ed. it., *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010).
- Polano Sergio, Vetta Pierpaolo, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Electa, Milano, 2002.
- Warburton Nigel, *The Art Question*, Routledge, London-New York, 2002 (ed. it., *La questione dell'arte*, Einaudi, Torino, 2004).
- Nigro Alessandro, *Estetica della riduzione. Il minimalismo dalla prospettiva critica all'opera*, Cleup, Padova, 2003.

- Senaldi Marco, *Compro dunque esisto: arte contemporanea e pubblicità, 1960-2000*, Arcipelago, Milano, 2003.
- Cappuccio, Massimiliano Lorenzo (a cura di), *Dossier: il Corpo, Tra fenomenologia e scienze naturali*, Cuem, Milano, 2004.
- Gudelj Jasenka, Nicolin Paola (a cura di), *Costruire il dispositivo storico: tra fonti e strumenti*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- Agamben Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma, 2008.
- Hwang Inkyung, *Il lungo treno di John Cage*, ObarraO edizioni, Milano, 2008.
- Latino Gianni, *Graphic design: guida alla progettazione grafica*, LetturaVentidue edizioni, Siracusa, 2011.
- Andina Tiziana, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012.
- Daderko Dean, Lebovici Elisabeth, Tronche Anne, Clausen Barbara, *Parallel Practices: Joan Jonas & Gina Pane*, Contemporary Arts Museum, Houston, 2014.

Abstract

La ricerca indaga ed esplora l'attività critica ed editoriale di Tommaso Trini negli anni Sessanta e Settanta, svolta in sintonia con le forme d'arte avanzata contemporanea. La tesi si articola in tre parti. La prima delinea il percorso di Trini dalla formazione giovanile a Torino, Londra e Parigi, all'intensa attività critica svolta a Milano (Doums, Corriere della Sera, L'Espresso, Opus International), e sottolinea *in primis* l'importanza della scrittura di Trini nel formarne l'identità critica. La seconda parte affronta il progetto editoriale di Tommaso Trini con la fondazione di "Data" (1971-1978), la rivista che raccoglie "a caldo" il dibattito tra teoria e pratica dell'arte tra le ultime avanguardie di allora all'interno dell'ambito internazionale degli anni Settanta. La terza parte presenta una corposa intervista al critico, che affronta diversi temi cruciali, dall'evoluzione del sistema dell'arte agli artisti con cui ha lavorato, fino alla sua meno nota e ciò nondimeno rilevante attività didattica e formativa come docente all'accademia di belle arti a Urbino e a Brera negli ultimi tre decenni (1979-2014).

The research investigates and explores the critiques and editorial activities of Tommaso Trini in the Sixties and Seventies, carried out in harmony with the advanced contemporary art forms. The thesis is divided into three parts. The first outlines the path of Trini from youth training in Turin, London, and Paris to intense critique work and activity in Milan (Doums, Corriere della Sera, L'Espresso, Opus

International), and highlights the importance of writing in molding the very identity of artistic critique. The second part deals with the editorial project by Tommaso Trini with the foundation of "Data" (1971-1978), the magazine that collected hot debate between theory and artistic practice in the international avant-garde scope of Seventies. The third part presents an extensive interview with the critic that addresses several crucial issues, the evolution of the art system to the artists with whom he worked, and the lesser known but nonetheless relevant teaching and training activities as a lecturer at the Academy of Fine Arts of Urbino and at the Academy of Fine Arts of Brera in Milan over the last three decades (1979-2014).