

Arte Povera 1970: processi di scrittura visualizzati*

MARIA TERESA ROBERTO

«La scrittura non è un artefatto come gli altri: essa sembra costituire una pratica semplice di comunicazione e, al tempo stesso, un oggetto riflessivo che rinvia, in modo quasi immediato, a un'interrogazione sul soggetto»

(Barthes, Mauriès, 1981)

Gli interventi che sono oggetto di questa analisi sfuggono a una definizione precisa. Ad accomunarli è l'atto della scrittura, ma in ciascuno di essi si sovrappongono campi di azione diversi, riconducibili per l'ambito linguistico alla dichiarazione di intenti, alla citazione, all'annotazione, per quello artistico alla performance, alla calcografia, al disegno. Si tratta in ogni caso di opere, pur se talvolta solo prefigurate, evocate nella loro assenza o potenzialità, condensate nell'enunciato di una riflessione istituzionale.

L'annessione della scrittura alle pratiche dell'Arte povera rappresentò per alcuni tra i suoi esponenti un semplice punto di passaggio, per altri un momento di decantazione e di ripartenza, per altri ancora l'individuazione di un elemento da lì in poi costantemente presente nella loro opera, ma a tutti permise di esplorare in termini nuovi possibilità, limiti e intenzioni del loro agire.

* Questo articolo sviluppa temi trattati da chi scrive in occasione della retrospettiva di Alighiero Boetti curata con Jean-Christophe Ammann e Anne-Marie Sauzeau alla GAM di Torino (Ammann, Roberto, Sauzeau, 1996) e successivamente nelle giornate di studio *Intorno a sé. Il secondo Novecento* (GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 10 maggio 1999); *Arte Povera: une autre histoire* (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole, 4-5 novembre 2015); *Arte Povera, 50 ans après.* [↗](#) *Une création engagée entre anti-monumentalité et nouvelles formes d'historicité* (Université de Grenoble Alpes, Faculté des Sciences Humaines, Grenoble, 22-23 novembre 2017).

L'ambito cronologico preso in esame — 1969-1970 — coincide con l'apertura di un confronto tra Arte povera e pratiche concettuali reso possibile da una serie di mostre internazionali per i cui cataloghi, prima ancora che per i relativi allestimenti, gli artisti ebbero modo di concentrare l'attenzione sulle articolazioni e sulle potenzialità dello scrivere.

Ai diversi supporti su cui quei gesti di scrittura vennero depositi, ciascuno dei quali decisivo nel definire l'opera e il suo contesto — carta, lastra, intonaco, metallo, epidermide —, occorre dunque aggiungere le pagine dei cataloghi. Come era divenuto consueto dal 1968 sull'esempio delle pubblicazioni curate da Seth Siegelaub, nei volumi che accompagnarono quelle mostre la responsabilità della funzione documentale venne programmaticamente affidata dai curatori agli artisti stessi, così che i cataloghi iniziarono a proporsi come il prolungamento delle esposizioni e insieme come la traccia dei loro processi generativi¹.

Il titolo di questo contributo parafrasa quello della mostra *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, inaugurata al Kunstmuseum di Lucerna il 31 maggio del 1970². In essa il curatore Jean-Christophe Ammann si proponeva di definire l'apporto degli artisti italiani al complesso delle proposte che l'anno precedente erano state messe a fuoco, in prospettiva internazionale, allo Stedelijk Museum di Amsterdam da Wim Beerens con *Op Losse Schroeven*, alla Kunsthalle di Berna da Harald Szeemann con *When Attitudes Become Form*, allo Städtisches Museum di Leverkusen da Rolf Wederer e Konrad Fischer con *Konzeption Conception*³.

Tra l'inverno e l'estate del 1970 altre esposizioni, oltre a quella di Lucerna, offrirono ulteriori occasioni di analisi del nuovo contesto artistico europeo e statunitense: a Bologna la terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, che dedi-

¹ Sui progetti espositivi ed editoriali di Siegelaub cfr. Coelewijn e Martinetti, 2016.

² Gli artisti invitati furono Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Giorgio Griffa, Jannis Kounellis, Roberto Maini, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Salvo, Gilberto Zorio. Questa lista di nomi, non tutti riferibili all'Arte povera e non tutti presenti nelle altre rassegne internazionali qui ricordate, indica che il precedente diretto della mostra di Lucerna può essere individuato in due collettive tenutesi a maggio e a ottobre dell'anno precedente alla galleria Sperone di Torino, rispettivamente intitolate *Disegni progetti e Anselmo, Boetti, Calzolari, Griffa, Maini, Merz, Penone, Prini, Zorio*. Cfr. Minola et al., 2000, vol. 1, pp. 139 e 142-147.

³ Sulla genesi e il significato delle mostre di Amsterdam e Berna si vedano Rattemeyer et al., 2010, e Conte, 2010; per la partecipazione degli artisti italiani Pola, 2010-2011. Sulla mostra di Leverkusen cfr. Kreuzer, 2015.

cò per volontà di Renato Barilli una particolare attenzione alle esperienze performative, alla Galleria civica di arte moderna di Torino *conceptual art arte povera land art*, con cui Germano Celant intese rafforzare il progetto critico di internazionalizzazione dell'Arte povera, avviato l'anno precedente con la pubblicazione in più lingue della sua monografia a essa dedicata, e al Museum of Modern Art di New York *Information*, in occasione della quale Kynaston McShine propose una connessione stringente tra le ricerche concettuali, le trasformazioni politiche in atto e le nuove possibilità offerte dalla tecnologia nel campo della comunicazione⁴. Occorre infine ricordare il fascicolo di "Studio International" del luglio-agosto di quello stesso 1970, che ospitava al suo interno una «48-page exhibition» ideata da Seth Siegelau (Siegelau, 1970, frontespizio)⁵. Preceduta dalla sezione curata da David Antin e seguita da quelle di Michel Claura, Charles Harrison, Lucy Lippard e Hans Strelow, la sequenza di immagini organizzata da Celant, riservata a otto esponenti dell'Arte povera (Anselmo, Boetti, Calzolari, Mario Merz, Penone, Prini, Pistoletto, Zorio), evidenziava la distanza delle loro proposte dal rigore analitico degli anglosassoni e degli olandesi⁶.

Nell'insieme eterogeneo delle scelte linguistiche di cui queste mostre offrivano un censimento in divenire, Ammann scelse di porre l'accento sugli aspetti legati alla processualità del pensiero, allo scopo di sottolineare, pur nel riconoscimento del ruolo fondante degli scritti di Celant, la necessità ormai maturata di un aggiornamento critico nella lettura della «giovane avanguardia italiana», come recitava il sottotitolo della mostra. «Il lemma coniato tre anni fa di Arte Povera — affermava il critico svizzero nella sua presentazione, utilizzando nel testo la dizione "Ars Povera" tratta dal titolo dell'edizione in lingua tedesca della monografia di Celant

⁴ Sulla mostra di Torino e le altre dedicate all'Arte povera tenutesi in Italia tra il '67 e il '73 si veda Troncone, 2014. Sulla mostra di Bologna cfr. Barilli *et al.*, 1970, riedito nel 2020. Su *Information* cfr. Allan, 2004, e *50 Years Later, a Conceptual Art Exhibition Still Courts Controversy...*, 2020.

⁵ Così scriveva Siegelau nella presentazione dell'inserto: «Il contenuto della mostra di 48 pagine di questo numero è stato organizzato chiedendo a sei critici [David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Lucy R. Lippard, Hans Strelow] di curare ciascuno una sezione di 8 pagine della rivista, mettendola a loro volta a disposizione del o degli artisti che sono al centro dei loro interessi.» (Siegelau, 1970). Per il rapporto tra gli interventi degli artisti negli spazi espositivi e sulle pagine dei cataloghi cfr. Allen, 2013.

⁶ Sugli aspetti teorici e sulla rete di rapporti internazionale che contribuirono a definire lo sviluppo internazionale dell'arte concettuale cfr. Richard, 2009.

del 1969⁷ — è oggi respinto da alcuni artisti» (Ammann, 1970b, pp. n. n.). Nel saggio ricorreva a più riprese la contrapposizione tra l'orizzonte della materia, quello della tecnologia e quello del pensiero, un termine cui venivano affiancate come sinonimi espressioni quali «contesto spirituale» o «simbolismo poetico», mentre nella sezione riservata agli artisti il confronto più stringente attraverso cui declinare l'operatività del pensiero appariva essere quello con il linguaggio e con la scrittura.

Già fin dal 1966 frasi, parole e caratteri alfabetici avevano acquisito un'autonoma consistenza oggettuale in molte opere degli artisti presenti a Lucerna: le sagome in plexiglas di *Dove* e *Qui* di Giulio Paolini, ambedue del 1967; i pannelli monocromi di Alighiero Boetti sulla cui superficie si leggono a rilievo, come su una lapide, nomi di amici (*Clino*, 1966), espressioni idiomatiche (*stiff upper lip* e *frou frou*, 1967), definizioni merceologiche di colori (*Bleu Cannes 497*, 1967), date (*8 gennaio 1968*, 1968); le scritte al neon di Mario Merz del 1968 *Che fare?*, *Sitin*, *Solitario solidale*, *Hagoromo*. Poteva valere anche per queste esperienze italiane l'attivazione di scambi ed equivalenze tra le parole e le cose evidenziata fin dal titolo nella mostra curata da Sol LeWitt e Robert Smithson alla Dwan Gallery di New York nel giugno del 1967: *Language to be looked at and/or things to be read*⁸.

Ma nel corso del 1968 e con più frequenza tra il 1969 e il 1970 gli stessi Boetti, Merz e Paolini, così come Anselmo, Calzolari, Penone, Prini e Zorio, utilizzarono invece la scrittura in modi meno assertivi. La labilità delle tracce mnestiche e la fragilità e l'impermanenza di pensieri e osservazioni attraverso cui il senso delle opere poteva giungere a chiarirsi, innanzitutto ai loro autori, richiedevano di essere fissate per il tramite di parole depositate, a seconda delle situazioni, sulla carta o sull'intonaco, in molti casi esplorando le zone di confine tra scrittura e disegno e spesso ampliando i limiti fisici delle opere. In molti di quei progetti era implicato il corpo — in dialogo con la natura, con la storia, con l'immaginario —, in un nesso inscindibile tra il gesto concreto della pratica scritturale e il di-

⁷ Il volume di Celant, edito in Italia con il titolo *Arte Povera* (Celant, 1969), fu pubblicato contestualmente anche nel Regno Unito da Studio Vista con il titolo *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, negli Stati Uniti da Praeger Publishers con il titolo *Art Povera*, in Germania da Studio Wasmuth con il titolo *Ars Povera*.

⁸ Sull'attività di Virginia Dwan e in particolare sulle quattro mostre che la sua galleria dedicò alle pratiche artistiche fondate sul linguaggio tra il 1967 e il 1970 cfr. Celant, 2016. Allo *statement* di Smithson che diede il titolo alla prima di quelle esposizioni si richiama anche il titolo dello studio di Liz Koz sulla proliferazione degli elementi testuali nelle notazioni musicali e nelle ricerche artistiche americane negli anni Sessanta (Kotz, 2007).

venire del pensiero, così che, parafrasando il titolo del contributo critico di Tommaso Trini pubblicato all'inizio 1969 su "Domus" e poi sul catalogo di *When Attitudes Become Form*, si potrebbe notare come si stesse affermando non semplicemente un nuovo «alfabeto», ma piuttosto «una nuova grafia per corpo e materia» (Trini, 1969).

L'interrogazione sulle funzioni e sul senso della scrittura intesa come azione e come traccia era in quegli anni al centro del dibattito semiologico, filosofico, antropologico.

Tra il 1967 e il 1968 Jacques Derrida mise in discussione ne *La scrittura e la differenza* e ne *La farmacia di Platone* l'opposizione platonica tra la parola viva e presente, che si esprime attraverso la voce, e la parola scritta, che fissa e tradisce l'autenticità del pensiero, opposizione illustrata da Socrate nel *Fedro* con il mito del dio Teuth e dell'invenzione della scrittura (Derrida, 1971; Derrida, 1985). Per Derrida invece è la traccia — e dunque la scrittura — la condizione necessaria per il manifestarsi della presenza: «Bisogna pensare la vita come traccia prima di determinare l'essere come presenza» (Derrida, 1971, p. 263).

Nello stesso periodo la linguistica si apriva a prospettive etno-antropologiche, con i contributi innovativi di Giorgio Raimondo Cardona che mettevano in luce gli aspetti sacrali e iniziatici del gesto scrittorio (Cardona, 1981), mentre Roland Barthes sviluppava in più occasioni, nel riferirsi alla scrittura come all'atto concreto del deporre e fissare su un supporto segni verbali, l'antitesi tra *litteratura* e *scriptio* (Barthes, Mauriès, 1981; Barthes, 1999).

Il primo oggetto che ho incontrato nel mio lavoro passato è stata la scrittura; ma intendevo allora il termine in senso metaforico: era per me una varietà dello stile letterario, la sua versione in certo modo collettiva, l'insieme dei tratti di linguaggio attraverso i quali uno scrittore assume la responsabilità storica della propria forma e si collega con il suo lavoro sulla parola a una determinata ideologia del linguaggio. Oggi, vent'anni più tardi, per una sorta di risalita al corporeo, è verso l'aspetto «manuale» del termine che vorrei avviarmi, è l'impennatura [«scription»] (l'atto muscolare d'articolare scrittura, di tracciare delle lettere) che mi interessa: quel gesto con il quale la mano impugna uno strumento — punzone, calamo, penna —, l'appoggia su una superficie, vi avanza premendo o carezzando, e traccia forme regolari, ricorrenti, ritmate (non occorre dir di più: non si parla necessariamente di «segni»). Del gesto dunque si tratterà qui, e non delle accezioni metaforiche del termine «scrittura»; e non si parlerà che della scrittura manoscritta, quella che implica il tracciato della mano (Barthes 1999, p. 3).

Così scriveva Barthes nelle pagine di apertura delle *Variations sur l'écriture*, concepite tra il 1971 e il 1973, ma pubblicate per la prima volta postume a metà anni Novanta nelle *Œuvres complètes* e poi riunite da Carlo Ossola a *Le Plaisir du texte* nell'edizione italiana, secondo il progetto originario dell'autore (Barthes, 1999)⁹.

Possono quindi essere ricondotti al tropo della "impennatura" — come il termine francese "*scription*" venne tradotto, con un atto di rideterminazione semantica, da Carlo Ossola e Lidia Lonzi — alcuni degli interventi che nel corso dell'anno 1970 gli esponenti dell'Arte povera proposero sulle pagine dei cataloghi delle mostre di Bologna, Lucerna e Torino e nella «48-page exhibition» di "Studio International".

In particolare per *Processi di pensiero visualizzati* a ogni artista fu proposto non solo di inviare una dichiarazione di intenti e la documentazione fotografica delle opere, ma anche di elaborare l'impaginazione di quattro facciate in cui dar conto delle proprie ricerche in modi meno convenzionali. Alcuni inviarono appunti e schizzi legati all'ideazione di lavori recenti o in fieri (Calzolari, Maini, Mattiacci, Merz); altri riempirono interamente le pagine con disegni o *frottage* (Griffa, Penone); altri chiesero che fossero pubblicati i telegrammi e le lettere scambiati con il curatore della mostra (Kounellis, Prini); altri intervennero sulle fotografie delle opere con iscrizioni, tagli o ingrandimenti (Anselmo, Fabro); altri infine proposero progetti inediti in cui era protagonista la parola (Boetti, Paolini, Pistoletto, Salvo, Zorio).

Più di ogni altro, l'intervento di Mario Merz pose in primo piano l'aspetto concreto della scrittura evidenziato da Barthes («l'atto muscolare d'articolare scrittura, di tracciare delle lettere»). Egli dedicò la sua doppia pagina al tema della traccia, da un lato il disegno di orme filiformi, a fronte appunti scritti in uno stampatello irregolare e perentorio: «Tracce — intervento su intonaco eseguito con sgorbia — segni a forma di tracce di volatile — il bianco è vuoto — intonaco e sotto cemento — il cemento è individuato» (in Ammann, 1970a, p. n. n.). Merz ci pone di fronte a una vera e propria doppia "impennatura", in rispondenza puntuale con la definizione di Barthes: «... quel gesto con il quale la mano impugna uno strumento» (qui una sgorbia), «... l'appoggia su una superficie» (qui l'intonaco), «... vi avanza premendo o carezzando, e traccia forme regolari,

⁹ Il titolo scelto per l'edizione einaudiana del 1999 fu *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo* (Barthes, 1999), per quella francese, edita da Seuil nel 2000 e curata anch'essa da Ossola, fu preferita la formula chiasmatica *Le Plaisir du texte. Précédé de: Variations sur l'écriture*.

ricorrenti, ritmate, [...] non necessariamente "segni"» (qui le orme dei volatili) (Barthes 1999, p. 3).

Michelangelo Pistoletto rispose all'affollarsi di appuntamenti espositivi del 1969-70 con un esempio precoce, e sottilmente ironico, di critica istituzionale. Per le pagine a lui riservate, inviò quattro coppie di disegni a pennarello che alludevano in modo paradossale all'ubiquità degli artisti presupposta dal ritmo ravvicinato e in alcuni casi dalla concomitanza delle rassegne sopra ricordate. «Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente. Maggio 1970. Pistoletto» e «Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente. Maggio 1970. Pistoletto» sono le dichiarazioni antitetiche che, scritte in italiano nei primi due schizzi, campeggiano su striscioni tesi tra le pareti di spazi espositivi sinteticamente rappresentati, e che ricompaiono tradotte in tedesco, in inglese e in francese negli altri fogli (in Ammann, 1970a, pp. n. n.). Se nel primo disegno la sala è vuota, e nel secondo è attraversata solo da un topolino, nei quattro successivi compaiono visitatori singoli o in coppia, che negli ultimi due si moltiplicano sino a formare una piccola folla di osservatori, anch'essi soggetti all'imperativo categorico dell'onnipresenza¹⁰.

Un primo *détournement* della funzione degli striscioni politici e delle loro scritte era stato proposto nel settembre del 1969 da Giulio Paolini in occasione di *Campo urbano*, e nel suo caso l'ironia aveva preso la forma della citazione e del distanziamento. Egli aveva installato davanti al Duomo di Como un lungo telo su cui si poteva leggere non uno slogan militante ma il motto «Et.Quid.Amabo.Nisi.Quod.Ænigma.Est?», ripreso dall'epigrafe nietzschiana dell'autoritratto di Giorgio de Chirico del 1911, trascritto con vernice argentea in un maiuscolo lapidario programmaticamente inattuale, i cui caratteri erano riservati nell'antica Roma ai documenti pubblici e alle iscrizioni destinate a durare in eterno¹¹.

¹⁰ Questa sequenza di immagini anticipa, per quanto riguarda la presenza crescente degli astanti, il progetto performativo realizzato da Mario Merz due anni più tardi in un ristorante torinese, che è alla base del libro d'artista *Fibonacci 1202 Mario Merz 1972. Una somma reale è una somma di gente*, pubblicato da Gian Enzo Sperone nel 1972. I tavoli, vuoti nella prima delle fotografie con cui Paolo Mussat e Paolo Pellion documentarono l'evento, si riempivano a ogni successivo scatto di nuovi ospiti, in base a una progressione numerica determinata dalla serie di Fibonacci. Un antecedente della riflessione di Pistoletto sul tema dello spazio espositivo può essere indicato in *Ipotesi per una mostra* di Giulio Paolini del 1963, un'opera non realizzata di cui rimane solo il progetto, consistente nella rappresentazione grafica di uno spazio espositivo completamente vuoto e del pubblico che vi si affaccia attraverso un vetro senza potervi entrare.

¹¹ Sulla manifestazione *Campo urbano*, tenutasi a Como il 21 settembre 1969 e curata da Luciano Caramel, si vedano: Bignami, Pioselli 2011, pp. n.n.; Belloni 2015, pp. 96, 147-148,

Il ricorso alla citazione caratterizzò anche i dispositivi verbali elaborati da Boetti, Calzolari e Fabro per il catalogo di *Processi di pensiero visualizzati*, attraverso modalità diverse e non neutrali di trascrizione.

Boetti inviò quattro pagine di appunti manoscritti in cui una traccia segnica elementare è associata a un breve elenco di simboli o archetipi e a una citazione tratta da *Corpo d'amore* di Norman O. Brown. La linea circolare aperta — immagine del «grembo» e della «grotta» — è seguita da un passaggio del *masque* di Ben Jonson *Pleasure reconciled to Virtue*; la linea circolare chiusa — «assenza e presenza» — è accompagnata dai versi conclusivi del poema di William Butler Yeats *Crazy Jane Talks with the Bishop*; l'incrocio di due diagonali — «clessidra», «punto tempo» — è accostata a una riflessione di Geza Róheim; il doppio zero — «infinito» — si riflette in alcuni versi da *The Habit of Perfection* di Gerard Manley Hopkins (in Ammann, 1970a, pp. n. n.)¹². L'equivalenza tra nuclei grafici e apparato discorsivo proposta in questi fogli sarebbe poi giunta a chiarezza nell'intuizione che è alla base di *Scrivere con la sinistra è disegnare*, la scrittura/disegno vergata a matita — pubblicata nel portfolio del 1975 *Insicuro noncurante* — in cui Boetti volle indicare la fragilità delle linee di demarcazione tra l'uno e l'altro medium, e che egli mise alla prova in molti dei suoi atti performativi¹³.

In una delle pagine riservate a Calzolari nel catalogo di Lucerna si possono leggere, separate da ampie spaziature e disposte sul foglio come blocchi verbali autonomi, brevi citazioni dattiloscritte dal *Canto XLV* di Ezra Pound, l'invettiva contro il peccato di avidità che corrompe le regole dell'economia e insieme dissecca le radici dell'arte, composta dal poeta americano tra il 1934 e il 1935 (Pound, 1985, pp. 444-445). Vi è ripetuto tre volte l'incipit del poema — «WITH USURA» —, cui è accostata l'espressione contraria e complementare «CONTRA NATURAM» (in Am-

192; Golan 2015; Pioselli 2015, pp. 9, 21-26, 35, 79, 172, 176, 182; Acocella 2016, pp. 161, 163, 179-192, tavv. XI-XVI; *Campo umano. Arte pubblica 50 anni dopo*, giornate di studio e progetto espositivo a cura di Luca Cerizza e Zasha Colah, Villa Olmo, Como, 21-26 settembre 2019. L'intervento di Paolini rappresentava il suo primo omaggio all'opera di Giorgio de Chirico; sul tema cfr. Lancioni, 2010; *Giorgio de Chirico — Giulio Paolini / Giulio Paolini — Giorgio de Chirico*, 2017; Belloni, 2018; Cortellessa, 2019.

¹² Per una prima analisi di questi disegni cfr. Roberto, 1996, e inoltre Sylos Calò, 2014, pp. 242-244, e Guzzetti, 2019a. Su Boetti e la scrittura Valle, 2008.

¹³ In occasione della rassegna *Aktionsraum 1*, organizzata a Monaco di Baviera dal collettivo formato da Eva Madelung, Peter Nemetschek e Alfred Gulden, l'11 aprile 1970 Boetti presentò per la prima volta in un contesto internazionale l'azione consistente nello scrivere lo stesso testo specularmente con le due mani (*Aktionsraum 1*, 1971, pp. 116-118).

mann, 1970a, pp. n. n.). Le pagine successive accolgono altre scritte, anch'esse riferite, così come le citazioni da Pound, alla personale di Calzolari inaugurata poche settimane prima alla galleria Sperone di Torino, in occasione della quale, nell'arco di sette giorni, l'artista aveva giorno dopo giorno composto a terra quei testi con lettere di bronzo, (Russo, Verzotti, 1994, pp. 173-174). Mentre da Sperone le scritte interagivano con gli interventi attuati da Calzolari sulle pareti e sulle finestre della galleria, nel catalogo di Lucerna acquisivano un valore assoluto, in un gioco di riduzione e reciproco rispecchiamento tra il pavimento usato come piano di composizione tipografica e la pagina in cui si arriva a condensarsi l'articolazione tridimensionale dello spazio espositivo.

Al contrario di quanto proposto da Calzolari e Boetti, Fabro non ricorse alla citazione come forma di riscoperta o appropriazione di autori modernisti, ma per segnalare una scelta di campo calata nel presente e connotata in chiave politica. Nel catalogo di Lucerna propose una sequenza di *collage* in cui le immagini dei suoi lavori diventavano il supporto per il pensiero di Carla Lonzi (in Ammann, 1970a, pp. n. n.). Sulle riproduzioni fotografiche di quattro *Italie* realizzate ed esposte nei mesi precedenti¹⁴, Fabro incollò sottili strisce di carta su cui sono trascritti altrettanti passaggi di un testo ancora in fieri al momento dell'inaugurazione della mostra, il *Manifesto* di Rivolta femminile scritto da Carla Lonzi con Carla Accardi ed Elvira Banotti, che sarebbe stato affisso sui muri di Roma e Milano nel luglio del 1970¹⁵.

Come ha sottolineato Laura Iamurri, questo montaggio di testi e immagini è in primo luogo la testimonianza di un rapporto privilegiato che continuava a unire Fabro e Lonzi anche mentre quest'ultima si lasciava alle spalle l'esperienza critica di cui *Autoritratto* aveva rappresentato il punto d'arrivo, per avvicinarsi alla questione femminile che avrebbe da lì in poi polarizzato i suoi interessi¹⁶. Ma si trattava di una scelta che coinvolgeva direttamente anche Fabro, deciso a mettere fuori gioco il rapporto tradizionale tra opera, convenzioni interpretative, rapporto con le istituzioni. Utilizzando le riproduzioni fotografiche delle *Italie* come piano

¹⁴ Laura Iamurri le ha identificate in *Italia carta stradale, Italia cartoccio, Italia delle regioni*, cui aggiungiamo l'identificazione della quarta in *Nazione italica* (Iamurri, 2016, pp. 219-220).

¹⁵ I quattro testi, uno solo dei quali non comparirà nella versione finale del *Manifesto*, sono trascritti in francese, a documentare l'intento di estenderne la diffusione a un contesto non solo italiano. Per il passaggio di Lonzi dalla critica d'arte al femminismo cfr. Conte, Fiorino, Martini, 2011.

¹⁶ Si vedano a tal proposito Lonzi, 1969; Iamurri, 2016, pp. 219-224.

d'appoggio per quei testi dattiloscritti, egli non si limitava a diffonderne i contenuti nel contesto artistico che in quei mesi Lonzi si accingeva ad abbandonare definitivamente, ma sottoponeva i suoi stessi lavori a una radicale revisione critica. L'ultima tra le frasi trascritte — «La donna ha avuto l'esperienza di vedere ogni giorno distrutto quello che faceva»¹⁷ — acquisiva una forza ulteriore nell'essere accostata paratatticamente all'*Italia delle regioni*, con il suo aspetto di manufatto metallico dalla solidità aggressiva. Nel sottolineare la contraddizione tra il fare e l'essere cancellati, tra il duraturo e l'effimero, tra la voce e il silenzio, Fabro faceva sua in chiave autocritica la denuncia di Lonzi in merito alla rimozione del contributo femminile in atto nella società e nella cultura occidentali.

Anche Emilio Prini utilizzò a più riprese le riproduzioni fotografiche dei suoi lavori come base per successivi interventi, in quel processo di costante analisi e scavo che ne ha caratterizzato l'intera opera, e che è stato oggetto di una rivisitazione recente alla Fondazione Merz di Torino¹⁸. Nel catalogo di Lucerna come in quelli di tutte le mostre sopra citate, egli scelse di pubblicare stratificazioni di fotografie, schizzi, carte geografiche, mappe, testi a stampa, dattiloscritti, manoscritti, a sottolineare l'impossibilità di bloccare e ordinare il flusso dei pensieri e l'urgenza di espandere e rilanciare in nuove direzioni il suo percorso. Le idee e i progetti di azioni appuntati sulle pagine di quei cataloghi, raccolte in volume da Cornelia Lauf (Lauf, 2018), sono complementari all'opera-archivio di quella stagione della ricerca di Prini, le *Scritte che restano scritte (46 ipotesi di azioni)* del 1968, lastre di piombo su cui i suoi pensieri vennero impressi in forma di parole grazie al peso esercitato dalla mano e dal braccio¹⁹.

Anselmo, Penone e Zorio attivarono invece della *scriptio* gli aspetti che Barthes pone alla base dell'etimologia originaria di quel termine: «incidere, fare una traccia» (Barthes e Marty, 1980, p. 60).

Per il catalogo di *Processi di pensiero visualizzati* Zorio inviò quattro fogli di appunti su carta quadrettata, riprodotti in modo da apparire fissati sulle pagine da strappi irregolari di nastro adesivo.

¹⁷ Nell'immagine in catalogo il testo in francese è «Nous avons l'expérience de voir détruit chaque jour ce que l'on a fait» (in Ammann, 1970a, n.n.).

¹⁸ Il catalogo della mostra *Emilio Prini*, curata da Beatrice Merz e Timotea Prini (28-10-2019/9-2-2020) è in corso di pubblicazione.

¹⁹ A proposito della relazione tra aspetti verbali e performativi nell'opera di Prini, cfr. Famei, 2019.

Isolate al margine superiore o inferiore di ogni foglio si leggono queste note: «La lampada ai gas di mercurio è l'evidenza della violenza: occhi, denti, unghie»; «Confine»; «Il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza»; «Il comportamento ci fa delimitare il freddo, il caldo, i confini» (in Ammann, 1970a, pp. n. n.). Fanno parte dell'apparato testuale anche uno strappo e una doppia traccia a matita nei fogli in cui si allude al confine.

Sono singole parole o brevi frasi in cui è presente la stessa volontà di semplificare e insieme estremizzare la funzione comunicativa che si riscontra nel ciclo di opere *Odio*, la parola che nel 1969 venne martellata a colpi di ascia su una parete della galleria Sperone o scritta utilizzando la flessibilità di una corda poi fissata a forza su un lingotto di piombo, e che nel 1971 divenne un punzone con cui l'artista impresse quel marchio sulla sua stessa fronte. Per Zorio la scrittura può essere un atto di distruzione oppure di consumazione, è destinata a ferire o a scomparire, ma lasciando in ogni caso affiorare un elemento di minaccia: «Se depongo un foglio, scritto con inchiostro simpatico, su di una lastra di metallo caldo, ottengo per pochi attimi la lettura di frasi che potrebbero anche essere delle condanne a morte» (in Celant, 1969, p. 185)²⁰.

Portatrici di pulsioni di morte, le parole possono tuttavia anche essere oggetto di trasformazione alchemica, distillate, disperse nell'aria. Con *Per purificare le parole* Zorio costruì nel 1969 una serie di dispositivi attraverso cui le frasi pronunciate da chi li utilizza si spogliano del loro significato per essere riportate allo stadio di pura vibrazione sonora di un eden preverbale²¹.

Per Anselmo il ricorso a pratiche di scrittura, con l'accostamento osmotico di elementi materici e testuali, si tradusse tra il 1969 e il 1970 in una radicale trasformazione della configurazione e del significato di alcune sue opere.

Egli scelse di esporre sia a Bologna sia a Lucerna *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, già mostrata nell'autunno precedente nella galleria Sperone di Torino. Anche nel caso di quest'opera, come nelle *Torsioni* del 1968, il fulcro dell'installazione è una barra in ferro a sezione circolare,

²⁰ Questa dichiarazione trova riscontro nel disegno del 1968 *Progetto per cesto di rete metallica*, la cui didascalia recita: «Cesto di rete metallica. Il fondo del cesto è costituito da una piastra calda adibita a ricevere i fogli scritti con inchiostro simpatico, l'inchiostro a contatto del calore diventa evidente», pubblicato in Beccaria, 2017, p. 92.

²¹ Su questo e altri interventi performativi di Zorio posti in relazione al tema della parola e della voce cfr. Guzzetti, 2019b.

qui spalmata di grasso e appoggiata diagonalmente a una parete. Ma se le *Torsioni* erano dispositivi la cui carica energetica veniva al tempo stesso innescata e bloccata in un circuito tautologico, capace di evidenziare silenziosamente il contrasto di forze contrapposte, dell'opera del 1969 fa parte integrante anche il testo, trascritto a matita sul muro, che ne costituisce il titolo — e in entrambi i cataloghi l'opera è documentata da un particolare ingrandito proprio di questo dettaglio (in Barilli *et al.*, 1970, p. n.n.; in Ammann, 1970b, p. n. n.). Attraverso la presenza di queste parole, Anselmo svincolò la geometria della barra metallica da ogni residuo di autoreferenzialità minimalista, ponendola invece in relazione con la dimensione temporale e insieme mantenendo aperto il significato dell'opera. La polisemia della preposizione "per" posta ad apertura della frase determina una oscillazione tra i suoi possibili significati, in relazione non solo alla durata, ma anche al termine cronologico, allo scopo, al luogo nel quale l'evento cui il titolo allude dovrebbe verificarsi: il lento, impercettibile consumarsi e scivolare verso il basso della barra metallica, e la traccia lasciata sul muro da questo movimento — o piuttosto l'anticipazione e la rappresentazione mentale di questa possibilità.

Nelle note manoscritte riprodotte nel catalogo di *Gennaio 70* in cui Anselmo spiegava la genesi di *Verso l'infinito*, l'opera più vicina a *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* dal punto di vista della data, dei materiali utilizzati, della storia espositiva, l'inserzione di un elemento segnico appare come il fattore trasformativo della materia, capace di generare il senso dell'opera: «Per andare oltre il tempo del ferro, per mantenerne un certo quantitativo insieme all'infinito, ne ho comprato un blocco di 100 chilogrammi, l'ho fatto pulire e, dopo avergli scritto cosa volevo incidendo su una faccia: $\rightarrow \infty$, l'ho ricoperto di grasso» (in Barilli *et al.*, 1970, pp. n.n.)²².

Lo spunto di *2093*, l'opera realizzata da Anselmo per il supplemento di "Studio International" dell'estate 1970, è invece una riflessione sul supporto, sul suo sostrato materico e temporale: «... trovandomi davanti alla pagina bianca, incido con la punta acuminata sulla carta gli anni di vita della carta stessa. [...] non ho potuto fare a meno di pensare di incidere un foglio di carta così come si incide su una pietra o sul ferro» (Anselmo, 1972, p. 55).

²² Per una analisi della partecipazione di Anselmo a *Gennaio 70*, e in particolare per l'analisi del progetto per *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, cfr. Guzzetti, 2018a.

Sempre nel 1969, con *Particolare di infinito* (*particolare visibile e misurabile di infinito come scritta ingrandita a matita su carta*) la proiezione verso uno spazio-tempo illimitato già attivata dall'artista nei blocchi di ferro si indirizzava sull'elemento linguistico in sé — e sull'attività dello scrivere/disegnare parole. In una serie di disegni in cui la carta è interamente coperta dai segni della grafite, ogni foglio rappresenta una parte della prima lettera che compone la parola "INFINITO", immaginata come infinitamente grande, secondo un progetto che Anselmo sviluppò poi nel libro *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, pubblicato nel 1975 da Gian Enzo Sperone²³.

Alla base di *2093*, l'opera realizzata da Anselmo per il supplemento di "Studio International" dell'estate 1970, è invece una riflessione sul supporto, sul suo sostrato materico e temporale: «... trovandomi davanti alla pagina bianca, incido con la punta acuminata sulla carta gli anni di vita della carta stessa. [...] non ho potuto fare a meno di pensare di incidere un foglio di carta così come si incide su una pietra o sul ferro» (Anselmo, 1972, p. 55).

Dopo averle vergate, incise, disegnate, Anselmo iniziò a conferire alle parole una consistenza più instabile ed effimera, con piccole scritte luminose che proiettori di diapositive fanno apparire su pareti, oggetti, parti del corpo. Questo ciclo di lavori fu inaugurato nel 1970 da *Dissolvenza*, in cui la parola proiettata su un parallelepipedo di ferro ha come prima funzione quella di evocare i processi di ossidazione e decadimento del metallo, attivi anche se non direttamente percepibili, ma insieme rinvia alla tecnica filmica che consente di passare da un'immagine a un'altra senza stacchi, utilizzata nel cinema classico per indicare la fine di una scena, e capace quindi di evocare cambiamenti del luogo o del tempo della narrazione. Seguirono, dall'anno successivo, *Invisibile* (in cui la parola proiettata è "visibile"), *Tutto* (con la doppia proiezione delle sillabe "tut" "to")²⁴,

²³ Nella circolazione di temi e ricerche che animava a fine anni Sessanta l'ambiente torinese, Arrigo Lora Totino e Sandro De Alexandris avevano a loro volta realizzato nel 1969 *l'in finito*, primo volume della collana "Situazioni plastico-verbali" edita dallo Studio di informazione estetica. Si trattava di un leporello di forma quadrata, in cui lo sviluppo lineare della ripetizione continua del termine "infinito" era interrotto a ritmo irregolare da spaziature che suggerivano uno scambio costante tra finito e infinito. Per la stessa collana, sempre nel 1969, Lora Totino e De Alexandris pubblicarono *un nonnulla e busta celeste*. La Galleria Martano di Torino ha dedicato nel 2001 una mostra e un portfolio dal titolo *Le carte del gioco* a quei prototipi di interazione tra poesia e ricerche plastiche, rieditandoli in tiratura limitata.

²⁴ Per un'analisi dell'opera di Anselmo condotta alla luce della nozione di "tutto", cfr. Guericio, 2020.

Particolare (allestita lungo i decenni in contesti e situazioni sempre più articolati e complessi)²⁵. Quando poi la parola prescelta è "infinito", il dispositivo di messa a fuoco del proiettore viene regolato — tautologicamente — sull'infinito, così da rendere illeggibile la scritta luminosa.

In presenza di queste opere, lo spettatore si trova di fronte a testi aleatori, ora intercettati da corpi in movimento, ora destinati a non trovare una superficie su cui posarsi o a trovarla a una distanza troppo ravvicinata perché le lettere risultino leggibili. Anselmo contraddice così l'indissolubilità del rapporto tra il testo scritto e il suo supporto materiale, arrivando a escludere la lettura come finalità primaria dell'atto del comporre e fissare parole, o a immaginare l'ipotesi di condizioni di lettura esterne alle coordinate euclidee: «... per leggere la scritta "infinito" si deve "andare" in un punto dell'infinito» (Anselmo, 1972, p. 57).

Nel catalogo della mostra torinese *conceptual art arte povera land art* Penone pubblicò un lungo testo, datato 1969, il cui tema ricorrente è il rapporto tra natura e scrittura. «Il tempo in sé è già un tipo di azione che permette alle cose di esprimersi ed agire umanamente, come può essere pure una espressione umana il vento, la pioggia, lo scorrere dell'acqua, i cunei o altri corpi che gli alberi possono assimilare, e se essi racchiudono delle cose scritte permettono agli alberi di trascriverle e di ricordarle dentro di sé facendo da intermediari tra chi ha scritto i cunei e chi forse un giorno leggerà il legno.» (Penone, 1970, p. 213) Il riferimento è a *Scrivete, legge, ricorda*, un'azione realizzata nel 1969 nei boschi di Garessio e documentata da una sequenza fotografica di Paolo Mussat Sartor, in cui l'artista è ripreso nell'atto di conficcare con una mazza nel tronco di un albero un cuneo di ferro su cui sono iscritti i numeri e le lettere dell'alfabeto (Paolo Mussat Sartor, 1979, pp. 186-187).

L'impronta, il calco, l'incisione perdono così la connotazione esclusivamente fisica di iscrizione su un supporto di una forma o di un segno, per diventare gesti di immedesimazione, talvolta, come in questo caso, accompagnati da atti di forza. Lo notava già Ammann nel 1970, come ha recentemente rilevato Francesco Guzzetti, che ha così tradotto un passaggio del testo introduttivo al catalogo di Lucerna: «"Nel corpo a corpo e nel calco di elementi naturali o condizionati dalla natura si mostra un legame mistico con la natura. Un'empatia sensibile, che può condurre all'identificazione"» (Guzzetti, 2018b, pp. 219 e 229, nota 27; trad. di Ammann, 1970b, p. n. n.).

²⁵ Su genesi e significato di *Particolare* cfr. Disch, 2016.

La sovrapposizione di esperienze umane ed elementi naturali, proposta da Penone con la metafora della scrittura, si raddoppia in quella della lettura e dell'ascolto: «... si possono scrivere interi libri nelle foreste, nei viali, nei boschi, nei giardini, nei parchi, nei frutteti, se la necessità di lettura delle cose scritte non è a breve scadenza ma a lungo termine. Una uguale operazione può essere eseguita inserendo in blocchi di pietra, mediante una trapanazione, degli oggetti o delle materie che contengono un racconto [...]; queste pietre dovranno poi essere abbandonate ad un fiume in modo che tale racconto sia letto a poco a poco dall'acqua. In questo senso il lavoro più bello da eseguire è l'imprigionare una parola, una frase, un grido, o un suono umano in una pietra in modo che il fiume un giorno la faccia udire» (Penone, 1970, p. 213).

Nell'ipotizzare la possibilità di interagire con la natura in un'estensione sempre più espansa di tempi e di spazi, Penone rivolse la sua attenzione anche al cielo. Ne sono testimonianza i due *Progetti per Leonardo*, datati 1969, pubblicati sul catalogo della mostra torinese (Celant, 1970, p. 214; ill. pp. 156-157). La didascalia li definisce «fotografie di nubi con scritta o disegno a china», ma si tratta in realtà della riproduzione ingrandita del particolare di un disegno leonardesco della Royal Collection di Windsor di cui è stata recentemente individuata la fonte (Guzzetti, 2018b, pp. 224 e 231-232, nota 47)²⁶. Nello spazio vuoto che si apre sotto la rappresentazione dei gorgi di una tempesta, Penone intervenne con due iscrizioni a inchiostro; in un foglio la scritta recita «una piccolissima parte dei miei giorni nel cielo», nell'altro, sotto la rappresentazione prospettica di *Barra d'aria*, un suo lavoro dello stesso anno, si legge «progetto per una lunga suonata». I riferimenti utili a interpretare questi due lavori difficilmente catalogabili si trovano in alcuni passaggi del testo che li accompagna: «I solchi che esistono nel cielo fatti da tutto ciò che non è cielo [...] formano una grande scrittura che fa del cielo una pagina disponibile ed altamente percettiva. Se in uno stesso libro si scrivesse il numero infinito delle cose contemporaneamente [...], il libro assumerebbe uno spazio illimitato e diverrebbe cielo.» (Penone, 1970, pp. 213-214)²⁷.

In quello che suona come un richiamo al Galileo del *Saggiatore* — «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se

²⁶ Su questi e altri disegni di Penone da porsi in relazione con l'opera di Leonardo cfr. anche Bosco, 2018, pp. 157-158.

²⁷ Per gli scritti di Penone, in cui il testo qui citato non è antologizzato, cfr. Maraniello, Watkins, 2009.

prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto.» (*Opere di Galileo Galilei*, 1968, VI, p.232) —, Penone pareva volersi riallacciare, rovesciandola, alla metafora della natura come libro che, a partire dal medioevo, ha attraversato teologia, filosofia e scienze naturali; come Anselmo, seppure partendo da altre premesse, anche Penone arrivò a ipotizzare uno spazio sconfinato di scrittura/lettura, un libro capace di mettersi in relazione con l'infinito.

Paolini ha enunciato fin dalle sue opere inaugurali la correlazione tra tela e pagina, tra scrittura e disegno, e *Disegno di una lettera* del 1960, la figura della prima lettera dell'alfabeto tracciata a penna sulla tela bianca, condivide con *Disegno geometrico* il valore fondante dello sviluppo della riflessione dell'artista negli anni a venire.

Nel 1968 egli pubblicò l'edizione *Ciò che non ha limite e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* (*Impressions graphiques*, 1992, n. 3)²⁸. Il titolo di questo libro autoprodotta corrisponde alla definizione enciclopedica di infinito, qui utilizzata senza alcuna relazione con l'universo o con la natura — come era nella prospettiva quantistica di Anselmo o in quella panteista di Penone. Il riferimento era invece al linguaggio, considerato da un punto di vista semiotico, così come sarebbe stato per tutti i suoi successivi atti di scrittura.

In occasione di *Processi di pensiero visualizzati* egli definì con esattezza, in una lettera inviata ad Ammann, l'aspetto e il significato della sezione a lui riservata. «Caro Ammann, allego alla lettera i quattro originali da riprodurre, in grandezza naturale, ciascuno su una pagina (i fogli devono sembrare posati sulle pagine del catalogo). I fogli sostituiscono la riproduzione delle opere esposte e, attraverso la ripetizione della firma e della data delle stesse opere, ricostituiscono, oggi, quei particolari momenti del mio lavoro.» (in Ammann, 1970a, p. n. n.) Rispettando lo schema grafico inserito nella lettera, le quattro pagine mostrano, all'aprirsi, la riproduzione di altrettanti fogli contenenti al centro la firma autografa «Giulio Paolini» e una data («1965», «1967», «1968», «1969»). La scelta era doppiamente riduzionista, in primo luogo in quanto quella ascetica scansione seriale contrastava con la molteplicità di fotografie, appunti, disegni che si rincorrevano lungo tutte le altre sezioni del catalogo, ma, in modo più stringente, perché il duplice registro di iscrizioni — firma e data —

²⁸ Il libro era lo sviluppo di *Titolo*, un'opera dello stesso anno costituita da due grandi fogli bianchi fissati su due tele accostate l'una all'altra come le pagine di un volume aperto, su cui sono trascritte le lettere che compongono i nomi, ordinati alfabeticamente, di tutte le persone registrate a quella data nell'agenda di Paolini.

nel sostituirsi alle fotografie delle opere ne dichiarava la non riproducibilità e ne costituiva una prova *in absentia*.

Se la soluzione dello sdoppiamento del supporto era già stata messa in atto in una serie di lavori realizzati tra il 1966 e il 1969 in cui i fogli di carta bianca, recanti trascrizioni manoscritte di appunti o citazioni, erano stati fissati con puntine da disegno su tele preparate (*Poesia, Primo appunto sul tempo, Una visita alla casa di Raffaello a Urbino*), il dispositivo ideato per il catalogo di Lucerna venne sviluppato l'anno successivo — in un raro caso di inversione cronologica nel rapporto tra il registro della documentazione e quello dell'opera — in 1971, opera in forma di libro non rilegato dalla vocazione «antologica» (Disch, 2008, n. 231, vol. 1, p. 239), in cui la scansione delle date e delle firme iscritte sui fogli da disegno si estende a incorporare il decennio 1961-1971.

Le opere effettivamente scelte per essere esposte a Lucerna — *Un segreto e lo (frammento di una lettera)*, entrambe datate 1969 — erano a loro volta elusive nell'affrontare, attraverso il ricorso a scritture "trovate", la questione del tempo e quella dell'autorialità. Nella prima, come chiarisce Maddalena Disch, «... due tele accostate riproducono il particolare della data riferita al XIII anno della Repubblica, iscritta da Ingres insieme alla propria firma nel ritratto di Philibert Rivière» (Disch, 2008, n. 192, vol. 1, p. 205). Nella seconda, «... un minuscolo frammento a forma circolare — strappato da una lettera dattiloscritta dell'artista — [...] reca al centro il pronome "io"» (Disch, 2008, n. 193, vol. 1, p. 206).

Paolini ha costantemente affidato alla scrittura il compito di evocare una presenza irraggiungibile, rispondendo alla domanda «che scuote il bianco silenzio della pagina», come si legge in un suo scritto recente nel cui incipit risuona, ma in forma rovesciata, l'equazione boettiana scrittura/disegno: «Chi scrive non sa disegnare, eppure descrive: ovvero delinea, lontano dalle apparenze, qualcosa che meglio non potrebbe apparire agli occhi dell'anima.» (*Prologo*, in Paolini, 2020).

Le sue "impennature" non incidono, non graffiano, non scalfiscono, ma depongono sul supporto — che può essere carta o tela, ma è pensato in ogni caso come pagina — lettere o parole con tracce sottili di grafite o inchiostro. Egli ha fatto e continua a fare ricorso alla scrittura come a un dispositivo che sancisce insieme autenticità e distanza, che testimonia l'autografia del gesto, ma le cui tracce materiali sono destinate ad assottigliarsi e a farsi cenere, a svincolarsi dall'attualità per immergersi in un tempo circolare. Come ha scritto Derrida a proposito di Paul Celan, «... la data, la cenere e il nome, [...] non si limita mai al presente» (Derrida,

1991, p. 60), e come Paolini ha recentemente dichiarato, «... ogni cosa (detta, scritta o disegnata) subisce fatalmente la critica del tempo. La sfida dell'autore è proprio quella di sottrarre al discorso il suo aspetto strumentale per far trasparire e risplendere i termini del linguaggio» (Paolini, Zanchi, 2020).

Bibliografia

50 Years Later, a Conceptual Art Exhibition Still Courts Controversy. Lucy Lip-pard, Lawrence Weiner, Mel Bochner, Paola Antonelli, and the late Kynaston McShine reflect on Information, one of the most influential exhibitions of the 20th century (2020), in "MoMA Magazine", 28 gennaio, <https://www.moma.org/magazine/articles/225>.

Acocella, A. (2016), *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata.

Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde (1971), Informationen Verlagsgesellschaft, Monaco.

Allan, K. (2004), *Understanding Information*, in Corris, M. (a cura di), *Conceptual Art. Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, pp. 144-168.

Allen, G. L. (2013), *The Catalogue as an Exhibition Space in 1960s and 1970s*, in Celant, G. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada, Milano - Venezia, pp. 505-510.

Ammann, J.-C. (a cura di) (1970a), *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Lucerna.

Ammann, J.-C. (1970b), *Zur Ausstellung*, in Ammann, J.-C., (a cura di), *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Lucerna, pp.n.n..

Ammann, J.-C., Roberto, M. T., Sauzeau, A.-M. (a cura di) (1996), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano

Anselmo, G. (1972), *Nel 1966...*, in "Data", n. 2, febbraio, pp. 54-61.

Barilli R. et al. (1970), *3° Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, Edizioni Alfa, Bologna; ristampa anastatica (2020), MAMbo, Bologna.

Barthes, R. (1999), *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di Ossola C., Einaudi, Torino.

Barthes, R., Marty, E. (1980), *Orale/scritto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. 10, pp. 60-86.

Barthes, R., Mauriès, P. (1981), *Scrittura*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. 12, pp. 600-627.

Bätzner, N., Disch, M., Meyer-Stoll, Ch., Pero, V. (a cura di) (2019), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz – Buchhandlung Walther König, Köln.

Beccaria, M. (a cura di) (2017), *Gilberto Zorio*, Skira, Milano.

Belloni, F. (2015), *Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

Belloni, F. (2018), *Incontro al museo (1968) e La ciminiera dorica (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini*, in "Ricerche di storia dell'arte" - Serie 'Arti visive', n. 124, pp. 88-99.

Bignami, S., Pioselli A. (a cura di) (2011), *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, Electa, Milano.

Bosco, F. (2018), *"Cambiare l'immagine" e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone*, in "Studi di Memofonte", n. 21, pp. 147-177.

Cardona, G. R. (1981), *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.

Celant, G. (1969), *Arte povera*, Mazzotta, Milano.

Celant, G. (a cura di) (1970), *conceptual art arte povera land art*, Galleria civica d'arte moderna, Torino.

Celant, G. (2016), *Virginia Dwan and Dwan Gallery*, Skira, Milano.

Coelewij, L., Martinetti, S. (a cura di) (2016), *Seth Siegelau. Beyond Conceptual Art*, Walther König, Colonia.

Conte, L. (2010), *Le mostre 'Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren' e 'Live in your head. When attitudes become form'. Alcune riflessioni*, in Id. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, in "Quaderni di Scultura Contemporanea", n. 9, pp. 91-108.

Conte L., Fiorino V., Martini V. (a cura di) (2011), *Carla Lonzi e la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, ETS, Pisa.

Cortellesa, A. (a cura di) (2019), *Giulio Paolini Giorgio de Chirico*, Aragno, Torino.

Derrida, J. (1971 [1967]), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Derrida, J. (1985 [1968]) *La farmacia di Platone*, Jaka Book Milano.

Derrida, J. (1991 [1986]), *Schibboleth per Paul Celan*, Gallio, Ferrara.

Disch, M. (2008), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano.

Disch, M. (2016), *Particolare*, in Christov-Bakargiev, C., Beccaria, M. (a cura di), *Giovanni Anselmo. Mentre la mano indica, la luce focalizza, nella gravitazione universale si interferisce, la terra si orienta, le stelle si avvicinano di una spanna in più... / While the hand indicates, the light focuses, in universal gravitation one interferes, the Earth finds its bearings, the stars come one hand span closer...*, Skira, Milano, pp. 140-142.

Fameli, P. (2019), *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in Bätzner, N., Disch, M., Meyer-Stoll, Ch., Pero, V. (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz - Buchhandlung Walther König, Köln, pp. 236-247.

Giorgio de Chirico — Giulio Paolini / Giulio Paolini — Giorgio de Chirico (2017), CIMA Center for Italian Modern Art, New York.

Golan, R. (2015), *Campo Urbano, Como 1969*, in E.-L. Pelkonen et al. (a cura di), *Exhibiting Architecture: A Paradox*, Yale School of Architecture, New Haven, pp. 47-56.

Guercio, G. (2019), *La garanzia dell'inesistente*, in *Giovanni Anselmo. Entrare nell'opera*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, pp. 73-115.

Guzzetti, F. (2018a), «*Note sullo spettatore*» per *Giovanni Anselmo: "Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale"*, in "Studi di Memofonte", n. 21, pp. 42-67.

Guzzetti, F. (2018b), "*Information*" 1970: alcune novità sul lavoro di *Giuseppe Penone*, ne "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n. s., a. XV, n. 14-15, marzo, pp. 215-231.

Guzzetti, F. (2019a), "*Writing with the Left Hand is Drawing*": *Alighiero Boetti, 1969-70*, in "Master Drawings", vol. LVII, n. 1, Spring, pp. 101-120.

Guzzetti, F. (2019b), *When Attitudes Become Action*, in Bätzner, N., Disch, M., Meyer-Stoll, Ch., Pero, V. (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz - Buchhandlung Walther König, Köln, pp. 250-258.

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

Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini (1992), Marco Noire, Torino.

Kotz, L. (2007), *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Kreuzer, S. (a cura di) (2015), *More Konzeption Conception Now*, Verlag Kettler, Dortmund.

Lancioni, D. (a cura di) (2010), *Giulio Paolini. Gli uni e gli Altri. L'Enigma dell'Ora*, Skira, Milano.

Lauf, C. (a cura di) (2018), *Emilio Prini. A Visual Bibliography*, Nero, Roma.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto*, de Donato, Bari; rip. (2010), et al./Edizioni, Milano.

Maraniello, G., Watkins, J. (a cura di) (2009), *Giuseppe Penone. Scritti 1968 - 2008*, MAMbo, Bologna - Ikon Gallery, Birmingham.

Minola, A. et al. (2000), *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino.

Opere di Galileo Galilei (1968), (ristampa dell'Edizione nazionale a cura di Favaro, A., 1890-1909), Barbera, Firenze.

Paolini, G. (2020), *Recital*, in "Antinomie. Scritture e immagini", *Paolini*, 5 novembre, estratto da *Recital. Scritture in versi 1987-2020*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino (in corso di pubblicazione), <https://antinomie.it/index.php/2020/11/05/recital/>

Paolini, G., Zanchi, M (2020), *Il tempo è quello che è*, in "Antinomie. Scritture e immagini", *Paolini*, 5 novembre, <http://antinomie.it/index.php/2020/11/05/il-tempo-e-quello-che-e/>

Paolo Mussat Sartor fotografo. 1968-1978 (1979), Stampatori, Torino.

Penone, G. (1970), *Nel 1881 Penone Giovanni Battista...*, in Celant, G. (a cura di) (1970), pp. 213-214.

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

Pola, F. (2010-2011), *Un contesto internazionale. Arte povera 1968-70*, in "Titolo", Nuova serie, anno I (XXI), n.1 (62), inverno, pp. 14-17.

Pound, E. (1985 [1917-1962]), *I Cantos* (a cura di De Rachewiltz, M.), Mondadori, Milano.

Rattemeyer, C. et al. (2010), *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, Londra.

Richard, S. (2009), *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra.

Roberto, M. T. (1996), *Alighiero Boetti 1966-1970. Le parole e le cose*, in Ammann, J.-C., Roberto, M. T., Sauzeau, A.-M. (a cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, Mazzotta, Milano, pp. 23-33.

Russo, A., Verzotti, G. (a cura di) (1994), *Apparati*, in Gianelli, I. (a cura di), *Pier Paolo Calzolari*, Charta, Milano, pp. 173-207.

Siegelau, S. (1970), *The content of the 48-page exhibition ...*, in "Studio International. Journal of Modern Art", vol. 180, n. 924, luglio-agosto, frontespizio.

Sylos Calò, C. (2014), *Al di là del visibile: il disegno italiano tra il 1968 e il 1972*, in "Horti Esperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", a. IV, n. 2, pp. 231-254.

Trini, T. (1969), *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in "Domus", n. 470, gennaio, pp. 45-51; ora in Trini, T. (2016), pp. 282-283.

Trini, T. (2016), *Mezzo secolo di arte intera, Scritti 1964-2014*, a cura di Cerizza L., Johan & Levi, Monza.

Troncone, A. (2014), *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, postmedia books, Milano.

Valle, A. (2008), «*Scrivere con la sinistra è disegnare*». *Su grafie e notazioni*, ne "Il Verri", n. 38, "attività combinatorie", pp. 83-99.