

## Tracce di gesti impossibili. Fotografia e comportamenti negli anni Settanta

STEFANIA PORTINARI

Tommaso Trini in *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, pubblicato su «Domus» del gennaio 1969 e trasposto poi da Harald Szeemann nel catalogo di *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, riflette su come nell'arte la partecipazione e la reazione del pubblico siano divenute fondamentali e constata che molte opere nascono per essere effimere: «durano una mostra, il tempo di un'alchimia. La materia evapora e diventa un'operazione, un rapporto». La fotografia si rivela allora il reagente di quell'esperimento e registra non solo documentazioni che narrano una o più visioni dell'accaduto, ma crea anche illusioni e parvenze di gesti volutamente impossibili o coltiva la traccia di una metamorfosi del corpo in qualcos'altro, con una azione sciamanica o un effetto fantasmatico (Trini, 1969, pp. 45-51).

La percezione di attraversare un «territorio magico» creato da comportamenti alternativi in cui gli artisti si offrono come «materiale» in una «zona mobile» o uno spazio pneumatico di immaginazione dove tutto è possibile, in cui l'esistenza è resa da intuizioni ma è condotta da una elementarietà del gesto che lascia passare una «energia fantastica», viene sublimata in una interpretazione quasi antropologica da Achille Bonito Oliva (1971, pp. 33-38) nella raccolta di scritti *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*. Secondo tale visione, una delle pratiche prodigiose di acquisizione della realtà risulta quella del copiare, poiché «la comunità crederà vere le immagini dell'artista» basandosi sul suo pensiero o su una dichiarazione, che è ciò che – apparentemente – inverte l'atto fotografico. Quello stesso vitalismo, invocato altresì da Germano Celant nella chiamata alla guerriglia inscritta nel testo che presenta l'Arte Povera, dà valore al corpo in quanto altare rituale e a una presunta «banalità» dei materiali che annoverano «gesti mutuati dalla vita» (Celant, 1967, s.p.).

L'apparizione di forme primitive considerate portatrici di valori naturali e legate all'irrazionale – che già aveva incantato con altre suggestioni

l'avanguardia storica – torna sotto forma di fascinazione per ciò che è portentoso o legato alle tradizioni del folklore, grazie anche a un carsico sentimento di vaga nostalgia. L'evocazione di un passato arcaico in cui agivano poteri soprannaturali appare persino nel design utopico di gruppi come Superstudio e Archizoom, innestando immaginazioni di novità in suggestioni di regresso. A latere di una narrazione ottimistica del progresso emerge la riscoperta del sortilegio e del rituale; all'indagine sul corpo e alle istanze femministe, all'autorità del reportage di denuncia e a sperimentazioni nello specifico campo della fotografia, si affiancano sottili presagi di mondi e di sensazioni straordinarie che diventano più intensi tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta.

Se l'Italia vive una peculiare situazione di passaggio tra mutamenti economici e sociali, come emerge nell'articolo del 1975 di Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto del potere*, in cui metafora del tutto diviene la scomparsa delle luciole o dalla fortuna dei temi di ricerca che Ernesto De Martino aveva affrontato già due decenni prima, quali quelli espressi ne *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), anche il sistema dell'arte internazionale rileva l'emergere di istanze irrazionali e illogiche, soprattutto sul versante performativo e del videotape. In quel contesto la fotografia diventa un campo di apparizioni di gesti irrealizzabili o utopici, in cui il soggetto fotografato (o autofotografato) assume il ruolo o le pose di un essere incredibile, divino o comunque magico, che suggerisce di poter compiere assurde meraviglie<sup>1</sup>. Su questo si articolano dunque due venature di indagine attorno al corpo: tracce di azioni impossibili e inganni di *mise en abyme*.

Nel primo caso si tratta di atti performativi o di videotape da cui derivano fotografie che vivono poi di vita propria, come opere a sé stanti: dopo la fotografia futurista, che anticipando la body art crea *tableau vivant* come gli autoritratti di Balla, Thayaht o Depero (tra i suoi, *Autoritratto su un albero all'Acqua Acetosa*, 1915), un maestro di gesti incredibili che si avvale di foto-testimonianze inventate che volutamente traggono in inganno è Yves Klein<sup>2</sup>. Lo dimostra con il *Salto nel vuoto* (1960), fotomontaggio attuato da Harry Shunk e Janos Kender che riprenderebbe quella che nel

---

<sup>1</sup> Su quel crinale come momento decisivo per l'uso della fotografia da parte degli artisti, in particolare nelle ricerche comportamentali cfr. Barilli, 1981, p. 11; Grazioli 1998.

<sup>2</sup> Sulla correlazione tra opera performativa e fotografia e come non vi sia disgiunzione tra le due cfr. Marra, 2012, pp. 27-30; cfr. Schiaffini, 2020, pp. 119-136; Vergine, 1974; Alfano Miglietti, 2011; Mininni 1995.

titolo è dichiarata essere una improbabile *Performance in Rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, Parigi, ottobre 1960*, da pubblicare sulla falsa rivista «Dimanche» del 27 novembre successivo - prodromo al *Tentativo di volo* (1969) di Gino De Dominicis filmato da Gerry Schum in *Identification* (1970) - o con la fotografia che lo mostra camminare nel vuoto all'esposizione *Le Vide, ou la sensibilité picturale à l'état de matière première* del 1958 presso la galleria di Iris Clert a Parigi, in realtà artata a posteriori in occasione di un re-enactment al museo Haus Lange di Krefeld nel 1961 (cfr. Decharme, B. *et al.* 2018). La sua volontà di attraversare e domare le materie, anche quelle invisibili, lo rende un mago-alchimista (un ruolo d'altronde perseguito quale membro ufficiale della massoneria), come nella gestione delle *Pitture di fuoco* che vengono testimoniate in progress durante la realizzazione al pari degli scatti *Taglio* che Ugo Mulas ha realizzato per Lucio Fontana nel 1965 o delle riprese su Jackson Pollock di Hans Namuth del 1950. In questi casi dunque la fotografia è impiegata chiedendole di interpretare proprio quell'equivoca natura, tra documentarismo e pittografia, che l'ha caratterizzata fin dalle origini, come quando nella Land Art certi elementi immateriali necessitano di essere avvalorati per rendere esperibile la presenza dell'energia, dal campo di fumo *Steam* (1967) di Robert Morris a quelle che Germano Celant (1985, p. 102) chiama le «sculture geografiche» di Richard Long<sup>3</sup>.

Il pensiero concettuale che si insinua inoltre con l'impiego delle modelle-pennello di Klein e con la suggestione di un'arte che si creerebbe per tramite della sola volontà dell'artista, senza un intervento fisico diretto, nella performance *Les Anthropométries de l'Époque Bleue* (1960) alla Galerie Internationale d'Art Contemporain di Parigi incalza ugualmente la credulità dello spettatore, compiendo l'effetto inverso rispetto all'azione di un Pigmaliione creatore di statue che diventino invece vere fanciulle. Quell'azione da divinità creatrice o da illusionista si inverte invece nelle *Sculture viventi* (1961) di Piero Manzoni, ma entrambe le situazioni sono comprovate ai posteri solo da quanto resta su pellicola cinematografica o in fotografia. D'altronde se la *Base magica* (1961) di Manzoni, che può diventare la *Base del mondo* quando posta capovolta a Herning, gode degli stessi poteri magici di una zona di trasformazione, allora sia le ragazze da lui firmate a Glücksburg a casa di Jes Petersen che quelle riprese da

---

<sup>3</sup> Su illusione e rivelazione come i due assi portanti con cui la fotografia si è proposta nella sua storia, cfr. Alinovi, Marra, 1981; su land art e fotografia cfr. Stevanin 2017. Su Mulas tra gli altri cfr. Trini, 1972, p. 7.

Gianpaolo Macentelli nello studio di Filmgiornale e poi quelle alla galleria La Tartaruga di Roma, così come i suoi amici, valgono come opere d'arte poiché certificati dal suo tocco prodigioso e dall'attestazione cartacea rilasciata, ma la fotografia ne risulta una comprova molto più potente. Riprova di questo potere miracoloso è la pubblicazione di una foto palesemente messa in posa che riporta il *climax* dell'apposizione della firma, tra le sei che compaiono nel volume *Piero Manzoni. Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962, s.p.), accompagnata da una dichiarazione dell'artista composta a grandi caratteri, quasi un anticipo di Narrative Art: «ho cominciato a firmare per esporle persone / a queste mie opere do una carta d'autenticità». Egli porterà anzi all'estremo le sue facoltà, perseguendo la strada di annullamento del reale tracciata per altri versi con le pitture *Achrome*, in un progetto di libro inizialmente previsto con sole pagine bianche e che diviene invece una versione con fogli in plastica trasparente, dove è bandita ogni presenza, in un azzeramento totale in cui svaniscono anche le immagini<sup>4</sup>.

Un'arte emblematica nell'imporre l'invisibilità, l'irrealizzabilità o persino l'immortalità è quella di Gino De Dominicis, che impiega titoli o indicazioni come formule magiche o pronunciamenti. Dopo la creazione dei *Solidi invisibili* (1967), anche performance ideate per essere riprese in videotape quali il *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua* (1969) e il *Tentativo di volo* (1969) compiuto saltando dall'alto di una collina lasciano videostill che perpetuano la strategia di fornire l'impressione di un'asserzione veritiera. Lo aveva già affermato Piero Manzoni su «Azimuth» (1960, p. 18), che «non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale», solo in tal modo la materia può diventare pura energia e si possono oltrepassare gli ostacoli dello spazio: «c'è solo da essere, c'è solo da vivere». Così Renato Barilli (1970, p. 17), scrivendo della prima mostra di De Dominicis alla galleria L'Attico di Roma nel novembre del 1969, commenta l'importanza dell'assurdo per l'artista, che già si manifesta nei quadrati e nei cerchi invisibili «affidati, per esercitare un effetto emotivo, a nozioni molto poco scientifiche, anzi al contrario ancestrali come quelle del cerchio magico e dello spazio rituale», le stesse

---

<sup>4</sup> *Piero Manzoni. The Life and the Works* doveva essere edito dal suo mecenate Peterson; nel 1962 l'artista ne propone una versione su fogli plastificati che viene edita come *Piero Manzoni. Life and Works* nel 1963; cfr. Battino, Palazzoni, 1991 e Celant 1992.

che si ritrovano nelle quattro brevi azioni create per il circuito televisivo di *Gennaio 70* a Bologna, tra cui si annoverano i due *Tentativi*, il *Furto della luna* e la *Morra cinese*. Paragonando l'effetto di quelle azioni a dei concerti barocchi, per quanto concerne l'uso simultaneo di un linguaggio alto e basso, gli pare però che l'artista proceda poi in realtà al contrario di quanto si prefigge quel genere di composizioni: non tanto cercando evocazioni rare, ma dimenticando quanto vi è di banale nelle espressioni «oramai codificate e ufficiali» per «ridare una sorpresa e uno choc altrimenti impossibili» (Barilli, 1971, pp. 234-236), illuminandone una dimensione sovranaturale.

Quell'intento radicale di attestazione di presenza è sotteso pure dalle figure de *Lo Zodiaco* rappresentate tautologicamente e assurdamente da persone, cose e animali reali esposti a semicerchio per cinque giorni nella sua seconda personale all'Attico, nell'aprile del 1970, che fissati in fotografia da Claudio Abate diventano un poster che a sua volta è mostrato in dicembre alla collettiva *Fine dell'Alchimia* come un'opera effettiva di De Dominicis. Il fatto che egli – notoriamente ostile alla documentazione e alla catalogazione del suo lavoro – si riappropri di quella specifica istantanea del *tableau vivant* e la assuma a emblema del suo punto di vista, sottende una scelta distintiva, che marca la differenza rispetto al valore meramente documentario che invece possiedono gli scatti più spontanei e "disordinati" di Fausto Giaccone, che riprendono anche la presenza dei visitatori e dell'artista e che infatti verranno pubblicati soltanto dopo oltre quarant'anni (Giaccone, 2015). L'impiego di quella foto si rivela allora non tanto una contraddizione nel *modus operandi* di De Dominicis, quanto proprio l'avvaloramento che essa può diventare un *eidolon* a sé stante, se certificato da lui.

Un «combattimento per un'immagine» tra la vera opera e le foto-testimonianze è quello che si scatena inoltre nella sua scandalosa stanza di comportamenti intitolata *Seconda soluzione d'immortalità. L'Universo è immobile*, voluta da Barilli alla Biennale di Venezia del 1972. La scelta poetica di rendere un ragazzo affetto dalla sindrome di Down interprete di inconsapevolezza del tempo che trascorre, e dunque di non percezione della mortalità, è un gesto impossibile per la moralità comune: le reazioni dei presenti al *vernissage*, che causano la chiusura dell'ambiente, vengono amplificate dalle istantanee pubblicate sulla stampa per suffragare articoli che descrivono la scena come un vergognoso teatrino dell'assurdo e causano il precipitare della situazione verso un processo giuridico. Quasi a risarcimento di quel fallimento Gerry Schum che, ugualmente invitato da Barilli,

nella sala vicina già presenta tra i suoi documentari i due *Tentativi* di De Dominicis, realizza per lui un terzo video, che viene proiettato su un monitor posto nella stanza dell'artista che, lasciata vuota, viene riaperta dopo un paio di settimane (Vitucci, 2012, pp. 9-15). È la *Terza soluzione di immortalità*. De Dominicis vi vede, in cui il protagonista fissa per ventisette minuti la telecamera, come in un effetto di *Screen test* warholiano dilatato: se il pubblico è stato privato della vista dell'opera, l'operazione ora si inverte. «De Dominicis is present, he is just looking. È possibile l'immagine resti dopo la morte, guarderà per secoli» dichiara la didascalia (Bonito Oliva, 2010, p. 53): così l'artista si arroga nuovamente la possibilità di decidere dove deve andare lo sguardo, questa volta il suo. Aveva scritto d'altronde lo stesso Barilli (1972, pp. 96-97) in catalogo a quella 36ma Esposizione Biennale Internazionale d'Arte che «i video-nastri o i libri inventati sono indubbiamente dei modi di oggettivare la fluidità del comportamento», cioè una modalità per catturare una traccia delle azioni che poi passano e non abbiamo più, ma l'operazione di De Dominicis in questo specifico caso va oltre, creando un video che non è la registrazione di una performance, quanto la sua stessa trasformazione nella fissità di una fotografia, ma una fotografia "viva", come se ci si trovasse di fronte al lunghissimo tempo di esposizione necessario per creare un ultra-dagherrotipo.

Quegli esperimenti di collaudo dell'immortalità alla Biennale del 1972 sono inoltre ulteriormente testimoniati dalla fotografia di quel monitor che proietta il video catturata da Paolo Mussat Sartor, ma anche dalla ricomparsa di una foto col motivo dello scandalo, ovvero il giovane Paolo Rosa con il cartello che lo indica come una «soluzione di immortalità», scelta dallo stesso De Dominicis e rinominata *Foto ricordo* (1972), presentata per poche ore come evocazione di quella presenza in un re-enactment della sala della Biennale alla mostra *Contemporanea*, tenutasi a Roma nel 1973. In quello stesso anno l'assoluzione finale al processo per circonvenzione di incapace, grazie alla sentenza che riconosce che il fatto non sussiste, sembra sospendere e riportare ogni cosa a un inizio immobile, nella più dedominicisiana delle aspettative, come se nulla fosse mai accaduto, come se l'artista potesse plasmare il tempo (cfr. Portinari, 2018). Un altro tentativo di effettuare gesti inverosimili con l'elemento liquido, dopo quel gettare sassi auspicando «*quadrati invece che dei cerchi*» di De Dominicis, è il videotape di Fabrizio Plessi *Cento pezzi d'acqua* (1973), in cui viene compiuto il gesto di tagliare il flusso che sgorga da un rubinetto con massicce forbici da elettricista, che diviene anche una serie fotografica a se stante con un effetto di mappatura del gesto alla Eadweard Muybridge,

per influenza forse anche del videotape *SMKP2* (1968) girato da Luca Maria Patella, in cui Pino Pascali "sega" la sabbia e il mare della Puglia. La sequenza di fotografie è esposta anche alla Biennale di Venezia del 1978 alla mostra *L'immagine provocata* curata da Luigi Carluccio (1978, pp. 5-6), a cui sono invitati quindici fotografi che in parte indagano il paesaggio «in rapporto con la realtà», come Mario Giacomelli, Italo Zannier e Luigi Ghirri, in parte attuano un «impegno ad esplorare razionalmente le strutture del pensiero e della percezione», come Massimo Nannucci e Patella. Carluccio ribadisce in quell'occasione che «quell'unica immagine della realtà che la fotografia può darci» va considerata come «provocata», ovvero voluta dal suo creatore, ma a volte anche come provocante e anzi – per la sua riproducibilità illimitata – persino provocatoria, «perché non annulla mai del tutto quel sospetto di magia o di contatto mefistofelico che ha reso possibile la sua apparizione».



Fig. 1 – Fabrizio Plessi, *Cento Pezzi d'acqua*, 1973

La stessa procedura impiegata per *Cento pezzi d'acqua*, che comporta generare per partenogenesi da un video delle fotografie alienabili autonomamente, sarà seguita da Plessi per le azioni riprese nel video *Un buco*

*nell'acqua* (1973), in cui martella un grosso chiodo per carpenteria edile nella Senna a Parigi, o in *Segare il Lago Stichter in due parti uguali* (1975; anche in versioni colorate all'acquerello, con effetto *vintage*), *Camminare sull'acqua* e *Operazione Il Taglio del fiume Scheilde* (1985) (cfr. *Fabrizio Plessi. Utopia Liquida*, 2017).

Altri artisti, sempre tramite la fotografia, compiono delle azioni di trasformazioni impossibili che ricadono su loro stessi: è il caso di Pino Pascali nelle foto del 1965 di Claudio Abate, quando cavalcando il finto missile *Colomba della pace* rende reale un gioco da bambini, diventando un uccello o un Icaro con le ali però della morte, o quando con una mimesi zoomorfa si muta in ragno compiendo una capovolta sotto la *Vedova blu* (1965). Come egli stesso dichiara a Carla Lonzi in quel montaggio di dialoghi composti tra 1962 e 1969 che è *Autoritratto* (2017, p. 258), l'importante è che quelle sue opere «sembrino» sculture, in quanto composte in realtà da rottami e stratagemmi, poiché «è la finzione che determina automaticamente l'identificazione con una certa immagine»: è la disponibilità a credere in coloro che guardano a rendere vera la simulazione, anche rispetto alle sue pose ironiche o all'abilità nel manipolare materiali poveri atteggiandosi a «uomo magico», a colui che secondo gli studi di De Martino poteva gestire l'apparizione improvvisa di animali terribili o il prodursi di eventi inaspettati.

In questi procedimenti la complicità del fotografo con l'artista può giungere a una grande intesa, trasformandolo in un *doppelgänger* che si sostituisce agli occhi del creatore, tanto che Abate prima di agire dichiara di osservare come gli artisti guardino le loro opere e che questo avviene in modo più efficace con coloro che praticano installazioni o performance, come quando conferisce la sensazione di una distanza "teatrale" allo scatto dei dodici cavalli, *Senza titolo*, che il 14 gennaio del 1969 entrano alla galleria L'Attico, collocata nel garage al numero 22 di via Beccaria a Roma (cfr. Bonito Oliva, 2007). Come rileva Pasquale Fameli (2019, p. 104), una tipicità delle pratiche performative italiane si pone tra l'altro proprio rispetto a questi artisti, tra cui si annoverano anche Vettor Pisani, Eliseo Mattiacci, Michelangelo Pistoletto o Claudio Parmiggiani, che le immaginano «in funzione della loro registrazione fotografica» ed esercitano specificamente il valore della fissità con «azioni immobili». Filiberto Menna e poi Flaminio Gualdoni annotano che in tal modo foto e video non solo riprendono l'evento artistico come testimonianza, ma lo «incarnano» in un tempo in cui lo spazio dell'azione coincide con quello della contemplazione, evocando le riflessioni che nel 1967 Daniela Palazzoli ha poste nel

testo *Con temp l'azione* (1976, pp. 44-46; cfr. inoltre Barilli, 1977; Menna 1978; Gualdoni 2017).

Paolo Mussat Sartor è un altro di quei fotografi compagni dei protagonisti soprattutto dell'Arte Povera, fin dall'inizio della sua collaborazione con il gallerista Gian Enzo Sperone nel 1968. Sua è l'immagine di Giuseppe Penone che indossa lenti a contatto specchianti in *Rovesciare i propri occhi* (1970), nelle quali appare pure il riflesso dello stesso fotografo, come fosse Velásquez ne *Las Meninas*: la posa dell'artista allora, oltre a rimandare a sé una visione interiore dovuta all'oscuramento degli occhi e a rimostrare il mondo al mondo, comprende finanche il terzo occhio magico di chi crea la fotografia (cfr. *Paolo Mussat Sartor Fotografo 1968/1978. Arte e Artisti in Italia*, 1979; *Giuseppe Penone. Rovesciare gli occhi*, 1977).

Un'indagine sul potere dello sguardo e sulle scelte compiute dall'autore, che si pone come un veggente capace di ingannare il passare dei secoli, è anche quella messa in scena da Giulio Paolini in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), collocando su una linea di proiezione visuale equivalente e immaginifica il soggetto del ritratto, il pittore rinascimentale e chi guarda l'opera nel presente, impiegando con una «partecipazione alienata» una fotografia del dipinto cinquecentesco *Ritratto di giovane*, in un inganno ambiguo tra realtà e artificio grazie all'apposizione del titolo (Marra, 1981, p. 284; cfr. Marra, 2012, pp. 175-160, 195-205).

Per Lea Vergine (cfr. 1974, p. 115) quel nuovo «spazio di coscienza» che allarga il concetto di visione grazie all'invenzione della fotografia è il medesimo che consente di conservare, ma anche di prolungare, le azioni aurorali della body art e delle performance degli anni Settanta<sup>5</sup>. Di «inconscio tecnologico» extra-umano proprio del mezzo fotografico e di eclissi dell'autore ragiona invece Franco Vaccari, che in quegli stessi anni ama attraversare viaggi impossibili sulle tracce di un sé fantasma impiegando la macchina fotografica al pari di una «protesi per la sensorialità», come nell'opera *700 km di esposizione* (1972) realizzata nel tragitto verso una mostra a Graz e nell'*Omaggio all'Ariosto* (1974), che rivela una modalità di catalogazione dei gesti che per certi versi si avvicina alla misurazione di atteggiamenti insignificanti compiuta da Luca Maria Patella dalla metà degli anni Sessanta con le *Autofoto Camminanti Sbadate*. Vaccari prova a imprigionare anche le fantasticherie, fin dall'*Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni* che nella prima versione ha luogo nella Galleria Cavellini di Brescia,

---

<sup>5</sup> Sulla questione in quel decennio cfr. anche Caramel, Di Raddo, Lombardi, 1996; Caramel, 1969; Crispolti, 1978.

dove il 25 febbraio 1975 trascorre la notte con degli ospiti, fotografandoli prima che si addormentino, e il mattino dopo espone al muro le Polaroid risultanti, assieme alla trascrizione dei loro resoconti onirici (Vaccari, 2011a; Vaccari 1975).

Vaccari si pone allora nel ruolo del «provocatore di eventi», quale autore di una fotografia di azione – dunque di produzione – e non di contemplazione, come nel caso dell'*Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* pensata per quella medesima Biennale di Venezia del 1972, in occasione della quale afferma di aver occultato il suo ruolo di artefice, compiendo dunque ugualmente un atto sacrilego e improbabile, eliminando «uno dei componenti della sacra triade composta da: fotografo, macchina, soggetto», per mettere in crisi la dimensione auratica dell'artista e suscitare nel visitatore un impulso di autocoscienza che si compie nello scattarsi un ritratto da solo, ma senza spettacolarità, seppure inseguendo un esito impreveduto grazie alla presenza del macchinario Photomatic nel ruolo di «attivatore di realtà» (Vaccari 2011b, pp. 82-85; Marra 2012, p. 222; Marra 1981, p. 285).

Un ulteriore occhio che diventa altro, in questo caso veduta e scenario, è quello di Patella che nel videotape *L'occhio nel paesaggio* (1965) ospita un riflesso nella pupilla – come nell'effetto di Mussat Sartor per Penone, ma con un risultato esteso di *fish eye* – sia del paesaggio naturale che dell'artista stesso che si riprende e tale situazione diviene poi fotografia in *Occhio nel paesaggio* (1965) (cfr. Luca Maria Patella. *La fotografia dalla a alla ζ*, 2004; Grazioli, 2020; Perna, 2009). Rispetto all'inganno del creare panorami, ma con un intento legato all'antropologia, all'ecologia e al sentore dei giochi da fanciulli, opera anche Bruno Munari grazie a una collezione di sassi rigati, impiegando foto e fotomontaggi di Ugo Mulas, Mario De Biasi, Sergio Anelli, Italo Cavalleri e di suo figlio Alberto Munari, nel fotolibro *Da lontano era un'isola* (1971).

Agendo diversamente, tra il concettuale e la vicinanza alla vibrazione energetica dell'Arte Povera, Germano Olivotto ibrida invece direttamente la natura con l'artificiale, innestando inizialmente dei tubi al neon in plexiglass al posto di rami d'albero, creando azioni implicate con l'arte ambientale ma di brevissima durata e in solitaria, da cui trarre delle foto intitolate *Sostituzioni*, alle quali tra 1970 e 1973 si aggiungono ulteriori varianti chiamate *Indicazioni*, quando alle fotografie stampate però su tela viene innestato un piccolo neon nel punto in cui sarebbe stato temporaneamente applicato in natura. Quel genere di opere appare – insieme a proiezioni di diapositive che documentano interventi realmente effettuati, a foto di

*Sostituzioni* e al video *11101112* – a quella stessa Biennale del 1972 nella sezione *Comportamento* in cui sono anche De Dominicis e Vaccari.

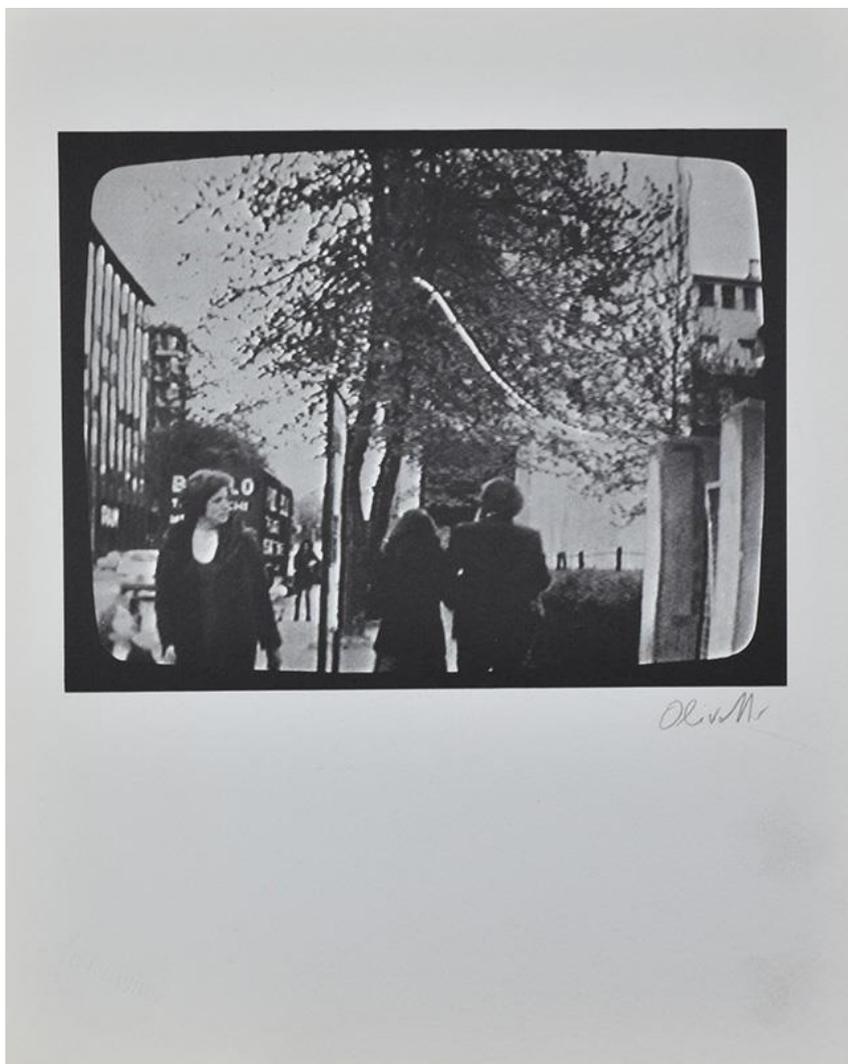


Fig. 2 – Germano Olivotto, *Foto di una ripresa televisiva di una Sostituzione in Piazza del Popolo a Mestre su segnalazione di un abitante della città*, 1973 (riproduzione fotolitografica su cartoncino per BolaffiArte)

Come la falsa apparizione della Madonna inventata nel nulla della campagna dai due bambini nel film *La dolce vita* (1960) di Fellini, la stranezza dell'iniziazione compiuta da Olivotto in un territorio di faglia in cui si

compenetra ciò che è agreste con la modernità, grazie alla tecnologia affascinante ma fredda del neon, è il campo magico in cui si muove quel giovane artista dalla vita breve, dal primo solenne tubo alto nove metri posizionato nel 1969 in un pioppeto (una coltura in realtà essa stessa artificiale) lungo la Riviera del Brenta nella campagna veneziana alla *Sostituzione in Piazza del Popolo a Mestre* (1973), che è sia videotape che fotografia. Quest'ultima, riprodotta in una versione fotolitografica in diecimila copie, viene donata in allegato al n. 27 di «Bolaffi Arte» dopo la sua vincita dell'omonimo Premio nel 1973 quando Olivotto (1973, p. 56), affascinato dai nuovi sistemi di informazione per «l'immensa possibilità di azione» che offrono, afferma che «una fotografia pubblicata produce occasioni di contatto immensamente superiori alla sua presenza in un museo».

Più utopici ancora, eredi delle visioni di Antonio Sant'Elia e della New Babylon di Constant, sono i *landscapes* dei radical designer formati da *rendering* di fotomontaggi e collage, tra cortocircuiti di natura e artificio, tra visioni futuribili e regressi primitivi, che sublimano la non realizzabilità di quegli improponibili paesaggi, in particolare nelle esperienze di Superstudio che negli anni Settanta propone un surrealismo concettuale che promette miraggi ecologici e colori pop, progettando edifici misteriosi che servono a suscitare emozioni e a trasferire l'osservatore in regioni sconosciute, impiegando ancora una volta la fotografia assieme al disegno come uno strumento di sogno e di condizionamento, anche per immaginare quali saranno i corpi e i comportamenti degli abitanti del futuro (Gargiani, Lampariello, 2010; Natalini, 1974).

Se vi sono fotografie che sono lacerto, traccia, testimonianza di performance (in parte) perdute o di luoghi stranamente abitati, al contrario ve ne sono altre di perturbanti per l'aspettativa tradita. Sono in particolare quelle che ci si aspetterebbe ritraessero corpi e presenze, simili alle foto domestiche o turistiche compiute dalla "gente comune", e nelle quali invece rimane solo la percezione dell'occhio del fotografo, essendo prive di persone pur ritraendo spazi in cui più ci si aspetterebbe che vi fossero, come le stanze vuote in cui emergono sindoni di tracce umane o le spiagge silenziose d'inverno di Luigi Ghirri, dove sembra che la poesia da sola abbia tracciato i segni.

Paolo Gioli invece fa apparire un'immagine da un buco vuoto, come se il suo occhio stesse altrove, invece che incanalato nell'obiettivo fotografico: tra 1972 e 1977, grazie a un negativo microstenopeico realizzato con un bottoncino automatico, crea infatti le *Spiracolografie* come *Piccola finestra di Talbot vista da me bambino* (1977) e *Ritratto ricomparso da sogno*

*trasparente* (1977), o con un gesto da mago estrae dalla sua mano una fotografia ottenuta tramite un foro creato dal *Pugno stenopeico* (1986), catturando una sembianza con un trucco esemplare che ripercorre la storia della fotografia. La possibilità di ricavare immagini spontanee senza la macchina fotografica corteggia dunque una azione impossibile nel prendere il distacco da quell'«avventura chimica» che è la tradizione ma, come dichiara in un'intervista a Paolo Costantini (1991), invece di sentirsi al di fuori della consuetudine Gioli afferma di essere ancora «più dentro» alla fotografia, arrivando a giungere «dove l'occhio non arriva» e senza aiuti ottici, per immaginare come sarebbe la realtà «senza la complessità di occhio e cervello». L'idea di una pura visione che avviene senza la mediazione dei nostri sensi prende allora il sopravvento, affidandosi all'«incidente, lo sbaglio, il caso» che provocano una scoperta dal fascino misterioso, ma senza assumere posizioni di nostalgia pre-tecnologica, quasi più per il desiderio di estrarre l'immagine dalla materia, come nella scultura "per levare", o per omaggiare l'immediatezza della Polaroid inventata da Edwin Herbert Land, considerato autore di «una sorta di azione celeste, curiosa, fascinosa» (cfr. Costantini, 1990; Valtorta, 2000, p. 16; Gioli, Zanier, 1987).

Nella seconda congiuntura, le tracce di gesti impraticabili che si riverberano invece su inganni di *mise en abyme* possono anche rimandare ad azioni prodigiose o a trasformazioni compiute dall'artista che tramite un camuffamento si moltiplica o fa apparire aloni e presenze, in una vicinanza quasi "sentimentale" con le fotografie di epoca vittoriana. Se già Tristan Tzara si traveste da mago col cappello a punta nelle proto-performance dadaiste tramandate dalle fotografie e a significare il suo distacco dalla società pronuncia poesie *nonsense* come formule stregate, dirette a pochi iniziati, anche in molte performance Fluxus vige una commistione di rito, musica e azione, ad esempio quelle sui pianoforti "modificati", delle quali rimane comprova in foto scattate da Hartmut Rekort per *Danger Music No. 2* (1962) di Dick Higgins al Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden. Negli anni Settanta però, all'influenza di quegli episodi iconici, si affianca il riemergere di sensibilità fenomenologiche che assumono valenze di redenzione, ecologiste e salvifiche, che corteggiano cerimoniali religiosi e archetipi.

La fascinazione degli artisti per le riletture de *Il pensiero selvaggio* (1964) di Claude Lévi-Strauss o degli studi di Ernesto De Martino, in particolare in Italia, si riconnette a un interesse per la percezione di un'energia sovranaturale e per l'impiego di materiali di cui è prevedibile la decadenza e

l'usura (come nella process art), all'attrazione per l'irrazionale, il diverso, l'incontaminato, che porta a riscoprire simbologie arcaiche o a evocare pratiche rituali simil-misteriche, ma inventate secondo le sensibilità degli autori. De Martino interpreta «il problema dei poteri magici» come un atteggiamento pregiudiziale, considerando che nella normalità delle cose si presuppone che le pratiche magiche siano irreali e destinate all'insuccesso, mentre andrebbe indagato quale sia il concetto di realtà in cui ci si addentra, quale sia la categoria giudicante che si mette in atto. La cosiddetta magia è infatti un insieme di tecniche capaci di guarire o assicurare l'umanità dalla paura del «frammento di ogni limite», per ottenere un «riscatto» dalla crisi: se nella società normalizzata i fenomeni paranormali sono considerati *alegali*, nel mondo magico essi sono normali (De Martino, 1973, p. 149), tanto quanto in quello di certi artisti, siano essi i disegnatori dei bisonti nella grotta di Lascaux o Joseph Beuys.

Se la chiarezza e l'impiego di mezzi magici sono gli strumenti che lo sciamano impiega per intensificare la sua capacità percettiva, anche gli studi di antropologia e la peculiare interpretazione dell'antroposofia di Rudolf Steiner, in cui i processi di cambiamento sono ugualmente ispirati da scambi alchemici, sottendono una tecnica di azione spirituale e soteriologica. Quelle ispirazioni e l'idea che un certo tipo di comunicazione paradigmatica si serva della simbolizzazione di forme animali e avvenga al buio o nella notte e che tra i poteri di intellesione vi sia l'uso di formule iniziatiche o di lingue sconosciute è quanto accade anche nella performance di Joseph Beuys, *Come spiegare i quadri a una lepre morta (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt)*, tenutasi nella Galleria Schmela di Düsseldorf il 26 novembre 1965. Con parole in realtà silenziose e mascherato con abiti e accessori utili a fungersi attributi della sua poetica, col viso coperto di miele e oro, Beuys compie l'azione per tre ore senza permettere l'ingresso al pubblico, che può seguire solo guardando dalle finestre, ma prevede di essere filmato e fotografato. La rilevanza di quella scelta indica come egli pensi che il gradiente di trasformazione che il suo messaggio porta all'umanità possa persistere e sopravvivere anche tramite le reliquie virtuali o materiali della performance, fotografia compresa, affinché la sua «narrazione» giunga a un più ampio numero di persone, col valore di una terapia (cfr. Spector, 2006, p. 17).

Non solo dunque Beuys coltiva le sue apparizioni come componenti di un intervento messianico più complesso, per creare una mitologia della sua persona concependola come una estensione del pensiero critico di cui è portatore, ma raccoglie anche meticolosamente e in grande quantità sue

fotografie, come dimostra la The Joseph Beuys Collection selezionata da Lucrezia De Domizio Durini e acquisita dalla Biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, che oltre a libri e documenti conserva audiocassette e documentazioni visive in ampia parte realizzate in un arco di quindici anni da Buby Durini, marito dell'ex proprietaria e autore anche degli scatti apparsi sul volume *Difesa della Natura*, stampato dalle Edizioni Libreria Galleria Andrea Tomasetig nel 2009 (cfr. tra gli altri De Domizio Durini, 2019; Durini 2008).

La riflessione compiuta da Tommaso Trini alla fine degli anni Sessanta in *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, che riguarda le esperienze della generazione dell'Arte Povera e degli americani coevi, che si ricollegano a quelle stesse di Beuys, gli fa intendere quella temperie non tanto come un movimento artistico quanto piuttosto come «un modo di pensare», addirittura come un orientamento antropologico che impiega materiali mai usati prima, che creano un alfabeto differente e dunque un nuovo linguaggio che vive al pari delle cellule in natura, che può divenire obsolescente e durare solo il tempo che gli assegna l'artista (Trini, 1969, pp. 45-51). In tal caso, come scrive Maurizio Calvesi in *Avanguardia di massa* (1978, pp. 190-191), l'opera non diverrà che pura metafora del divenire, la cui esistenza potrà essere provata solo da un eventuale scatto fotografico.

La trasformazione stessa dell'aspetto di certi artisti, la loro ricerca di un altrove e di un nomadismo persino dell'animo portano anche all'emersione di pratiche di evocazione pseudo-orientali, tra cui si può annoverare il fotoritratto di Carlo Mollino in turbante e casacca che negli anni Sessanta si appresta a un ironico esercizio di lievitazione magnetica, ma anche a tentativi di scindere in differenti personalità *l'Uomo a una dimensione* (1964) che, secondo Herbert Marcuse, l'Occidente vorrebbe comprimere sotto un'unica divisa di sobrietà e serietà<sup>6</sup>. Questa viene invece infranta dall'avventura di artisti come Alighiero Boetti, che può sdoppiarsi fino a diventare il fotomontaggio *Gemelli* (1968) a partire dagli scatti eseguiti da Giorgio Colombo e, dal 1972, dividendosi in due persino nel nome, tra Alighiero e Boetti. Francesca Alinovi (1981, pp. 15-16) scrive d'altronde di come la fotografia, «nata dalla mente di un illusionista» per eccellenza, Louis-Jacques-Mandé Daguerre inventore dei diorami, sia lo strumento perfetto da impiegare – dotato di una doppia natura in quanto mezzo

---

<sup>6</sup> Sul tema sociale in quegli anni e la documentazione fotografica cfr. anche Crispolti, 1976 e 1977.

meccanico e «insieme inesatto e falso come l'arte» – per creare «l'illusione della realtà».

E se le doti magiche possono essere financo segno di moralità sbagliata, o di figura potenzialmente tragica, con il rischio che l'artista che le evochi incarni un essere vulnerabile o autodistruttivo, un certo tipo di *tableau vivant* fotografico può portare però oltre l'idea di travestimento, verso l'assunzione di un aspetto mirabolante. È il caso ad esempio di alcune incarnazioni e ibridismi di Luigi Ontani, del suo «divenire-altro» che si identifica con una presenza artistica, non tanto nell'assumere le sembianze storiche di *LeonArdo* o *RaffaEllo* (1970) o *Dante* (1972) o nelle pose da storia dell'arte, quanto in trasmutazioni accompagnate da *calembour* linguistici come nel millepiedi *Troppiedi Pietroso* (1975), fotomontaggio stampato in c-print, antenato di esperienze che diventeranno sculture in cartapesta negli anni Ottanta come *Millearti* (1985), o nella fotografia acquerellata con l'erma-tarocco *CasanovAgliostro* (1978), in parte Casanova con parrucca in parte Cagliostro ricoperto di aglio (cfr. Bellini, 2012 pp. 245-259; Marra 2009, pp. 24-33).

Sulla soglia tra la scomparsa dell'arte e dell'artista, oltre il travestimento esterno, vi è anche una ricerca che si inerpica verso l'interiorità, sia relativa ai sentimenti e alle parole per esprimerli con una nuova libertà, sia a una vera e propria indagine fisica che comporta una consapevolezza anatomica financo femminista o comunque relativa alla struttura del corpo, come nelle pratiche di Ketty La Rocca che fa apparire le sue *Cranio-logie* (1973) con sovrapposizioni di radiografie e fotografie delle sue mani (cfr. Subrizi 2012; Gallo, Perna, 2015 e 2018; Perna 2013). Come le *ghost spirits photographs* introdotte da Oscar Gustav Rejlander, esse paiono apparizioni di inquietudini e paure, con un'aura malvagia ma anche piena di pena.

Mentre sembra essere in crisi un certo ruolo auratico del critico come narratore di interpretazioni, in quanto addetto a un «mestiere inutile» come suggerisce la sensibilità di Carla Lonzi (cfr. Iamurri, 2017, p. 294) o poiché «vampiro sentimentale» che si sfama della creatività degli artisti, come lo definisce Achille Bonito Oliva (2009, p. 7), e si erge invece il ruolo del curatore, gli anni Settanta continuano a essere un territorio magico percorso da esperimenti sul corpo o che trattano del corpo, che materializzano comportamenti e illuminazioni verso nuove consapevolezze sociali, strutture culturali, concezioni ambientali e visioni utopiche, lasciando emergere lati bui e terrori che negli anni Ottanta, più opulenti ma più inospitali per le ricerche legate alla propria interiorità, saranno interpretati da corpi

semmai dipinti, gridati, radioattivi e di altra natura. Nel frattempo, come presagiva Trini, in quel novero d'anni d'utopia l'artista impiega una «intensificazione superiore», in vicinanza alle esperienze teatrali sperimentali, e utilizza un ulteriore nuovo alfabeto, quello dell'uso del corpo: anche se a praticarlo è una «minoranza irradiante», la fotografia ce ne dona la prova, la memoria, la percezione e la magia.

## Bibliografia

- Alfano Miglietti, F. (2011), *Nessun tempo, nessun corpo*, Skira, Milano.
- Alinovi, F., Marra, C. (1981), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.
- Barilli, R. (1971), *Gino De Dominicis*, in Barilli, R., *Dall'oggetto al comportamento. La ricerca artistica 1960-1970*, Ellegi Edizioni, Roma, pp. 234-236.
- Barilli, R. (1981), *Introduzione*, in Alinovi, F., Marra, C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.
- Battino, F, Palazzoni, L., (1991), *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Vanni Scheiwiller, Milano.
- Bonito Oliva, A., (2009), *Autodafé (anzi, autodasé)*, in Bonito Oliva, A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, nuova ed. a cura di Chiodi, S., Le Lettere, Firenze, pp. 5-8.
- Bonito Oliva, A., (2007), *Claudio Abate fotografo. Installation & performance art*, Photology, Milano.
- Bonito Oliva, A. (a cura di), (2010), *Gino De Dominicis l'immortale*, Electa, Milano.
- Bonito Oliva, A., (1971), *Il territorio magico*, in *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze, pp. 33-38.
- Caramel, L., Di Raddo, E., Lombardi, A., (1996), *Arte in Italia negli anni '70. Verso i settanta (1968-1970)*, Charta, Milano.
- Caramel, L., (1969), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Cesare Nani, Como.
- Calvesi, M., (1978), *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano.
- Carluccio, L., (a cura di) (1979), *L'immagine provocata*, Electa, Milano.

- Celant, G., (1967), *Arte povera - Im Spazio*, La Bertesca, Genova.
- Celant, G., (1985), *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa Milano.
- Celant, G., (1992), *Piero Manzoni*, Milano, Electa.
- Bellini, A., (2012), *RivolArteAltrove. La Patria di Luigi Ontani*, in *Luigi Ontani. CoacerVolubilEllittico*, JRP Ringier, Zurigo, pp.245-259.
- Crispoliti, E., (1976), *Ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, in *La Biennale 1976*, catalogo, La Biennale, Venezia.
- Crispoliti, E., (1977), *Arti visive e partecipazione sociale. 1. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari.
- Crispoliti, E., (1978), *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino.
- Costantini, P., (1990), *La fotografia artistica: 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Costantini, P., (1991), *Una conversazione con Paolo Gioli*, in *Paolo Gioli. Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico*, Alinari, Firenze.
- De Domizio Durini, L., (2019), *Joseph Beuys. Dal pensiero alla parola, dalla forma alla materia, dall'azione all'opera, attraverso le immagini dell'Archivio storico di Buby Durini*, Il Quadrante, Torino.
- De Martino, E., (1973 [1948]), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Boringhieri, Torino.
- Decharme, B. et al. (2018), *L'Envol, ou le rêve de voler*, Flammarion, Parigi.
- Durini, B., (2008), *Buby Durini for Joseph Beuys*, Silvana Editoriale, Milano.
- Fabrizio Plessi. *Utopia Liquida*, (2017), Beck & Eggeling Kunstverlag, Dusseldorf.

Fameli, P., (2019), *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna.

Gallo, F., Perna, R., (a cura di), (2018), *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word*, Cartografica, Ferrara.

Gargiani, R., Lampariello, B., (2019), *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari.

Giaccone, F., (2015), *Lo Zodiaco*, S.T. Foto Libreria Galleria, Roma.

Gioli, P., Zannier, I., (1987), *Paolo Gioli. Autoanatomie*, Fratelli Alinari, Firenze.

*Giuseppe Penone. Rovesciare gli occhi*, (1977), Einaudi, Torino.

Grazioli, E., (1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Grazioli, E., (2020), *Luca Maria Patella disvelato*, Quodlibet, Macerata.

Gualdoni, F., (2017), *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan & Levi, Milano.

Iamurri, L., (2017), *Postfazione*, in Lonzi, C., *Autoritratto*, Abscondita, Milano.

Lonzi, C., (2017 [1969]), *Autoritratto*, Abscondita, Milano.

*Luca Maria Patella. La fotografia dalla  $\alpha$  alla  $\zeta$* , (2004), Libri Scheiwiller, Milano.

Manzoni, P., (1960), *Libera dimensione*, «Azimuth», n. 2, Milano, p. 18.

Marra, C., (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (1981), *Pop, concettuale, body, narrative: verso la normalizzazione*, in Alinovi, F., Marra, C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.

Marra, C., (2009), *Uno, qualcuno, centomila. Il fotografico esteso di Luigi Ontani*, in Maraniello, G. (a cura di), *Luigi Ontani. Gigante3RazzEta7AntiCentauro*, Edizioni Galleria d'Arte Moderna, Bologna, pp. 24-33.

Mininni, M., (1995), *Arte in scena. La performance in Italia. 1965-1980*, Montanari, Ravenna.

Natalini, A., (1974), *Vita, educazione, cerimonia, amore, morte. Cinque storie del Superstudio*, s.e., Graz.

Olivotto, G., (1973), *Intervista: sugli alberi fioriscono rami al neon*, «Bolaffiarte», IV, 27 Febbraio, Torino, p. 56.

Palazzoli, D., (1967 [1976]), *Con temp l'azione*, in Celant, G., *Preconistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze, pp. 44-46.

*Paolo Mussat Sartor Fotografo 1968/1978. Arte e Artisti in Italia* (1979), Stampatori Editore, Torino.

Perna, R., (2013), *Arte femminismo e fotografia in Italia negli anni Settanta*, Postmediabooks, Milano.

Perna, R., (2009), *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma.

*Piero Manzoni. Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti* (1962), M Comunicazione, Milano.

Portinari, S. (2018), *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.

Schiaffini, I., (2020), *Sulla performatività della fotografia futurista: l'autobiografia in posa di Fortunato Depero*, in Blanco, M., Padularosa, D., Guerra, G., (a cura di), *Acrobati del futuro. L'uomo nuovo delle avanguardie storiche*, Mimesis Edizioni, Pordenone.

Stevanin, F., (2017), *Fotografia, film e video nella land art*, Cleup, Padova.

Subrizi, C., (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Books, Milano.

Trini, T., (1988), *Un fotografo attraversa l'arte contemporanea. Ugo Mulas. Vent'anni di Biennale 1954-1972*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988, p. 7.

Trini, T., (1969), *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, «Domus», n. 470, gennaio, pp. 45-51.

Vaccari, F., (2011a [1979]), *Fotografia e inconscio tecnologico (1979)*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Vaccari, F., (2011b [1979]), *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio. XXXVI Biennale di Venezia, 1972*, in Vaccari, F., (2011a [1979]), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Vaccari, F., (1975), *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia.

Valtorta, R., (2000), *Se hai una perforazione hai già un'immagine. Intervista con Paolo Gioli*, «Count Down», n. 2, marzo, p. 16

Vergine, L., (1974), *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Prearo, Milano.

Vergine, L., (1976), *Dall'Informale alla Body Art. Dieci voci dell'arte contemporanea 1960-1970*, Cooperativa Studio Forma, Torino.

Vitucci, F., (2012), *De Dominicis senza leggenda*, in Charans, E., (2012), *Gino De Dominicis. 2ª soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano, pp. 9-15.