

Il segreto dei maestri.

Ritratto-Autoritratto di sette critici di Giannetto Bravi
(1977-1979)

MASSIMILIANO FERRARIO

Napoli e l'Operazione Vesuvio, laboratori di partecipazione e di pedagogia artistica

Caro Filiberto,
nel 1973, dopo aver partecipato come uno dei fondatori della Galleria inesistente al *Risveglio del Vesuvio* (1969) e dopo aver partecipato con artisti europei all'*Operazione Vesuvio*, stimolata da Pierre Restany, con l'invaligiamento del Vesuvio [...], continuavo solitario un'operazione sul Vesuvio durata un anno, in cui utilizzavo le classiche cartoline turistiche [...] che spedivo in tutto il mondo ad amici, critici e gallerie. [...] Nel 1976 le cartoline non riguardavano più soltanto il Vesuvio, ma molti altri argomenti del nostro vedere quotidiano [...]; compariva tra l'altro il primo ritratto [...] che si può considerare l'antesignano degli attuali. Questi primi ritratti (poiché ritratti erano a partire dall'*Operazione Vesuvio*) costituivano, però, un operare a senso unico su di un soggetto passivo; quello che desideravo, invece, era la partecipazione attiva del soggetto ritratto¹. (Bravi, 1979, p. 1)

Giannetto Bravi² (Tripoli, 1938-Cislago, 2013) apriva così una lunga lettera programmatica indirizzata a Filiberto Menna il 20 dicembre 1979, nella quale ripercorreva le tappe salienti della sua carriera artistica (Borghi, Rovesti, 2000; Spinosa, 2000), sviluppatasi nel vivace contesto della neoavanguardia napoletana a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, a diretto contatto con alcuni dei maggiori storici dell'arte, galleristi e collezionisti

¹ Archivio Privato Giannetto Bravi (d'ora in poi AGB), *Lettera a Filiberto Menna come storia di un Ritratto-Autoritratto*, Saronno, 20 dicembre 1979, pp. 1-4: 1.

² Manca a oggi una monografia sull'artista, rimasto ai margini dell'interesse storiografico, in corso di stesura da parte di chi scrive. Il presente contributo si fonda su materiale, in larga parte inedito, proveniente dall'archivio privato del Maestro, messo gentilmente a disposizione dalla vedova di Giannetto Bravi, Laura Bonato, alla quale va un sentito ringraziamento.

dell'epoca, animatori di un laboratorio formativo continuo che trascendeva la canonica dialettica accademica fra maestro e allievo, configurandosi come una forma di discepolato fondata sulla prassi collaborativa e relazionale, propria della critica militante di quegli anni.

Esordiente nella scuderia della Modern Art Gallery di Lucio Amelio, Bravi si legò precocemente ad Achille Bonito Oliva e allo stesso Menna, che curarono le sue prime apparizioni pubbliche in mostre personali e collettive (Bonito Oliva, 1967; Bonito Oliva, Menna, Perna, 1968). Tra queste ultime, spiccava *Arte in Campania. Ricognizione 68*, organizzata a Capua fra il 13 aprile e il 5 maggio 1968, in un momento cruciale del dibattito sulla messa in discussione dell'autorialità e sull'affermazione del ruolo sociale e democratico dell'operatore culturale o estetico. In tale contesto, segnato dal clima di contestazione e militanza (Taccone, 2013; Belloni, 2015; Taccone, 2020), l'artista si ridefiniva nel ruolo di «sollecitatore» e «provocatore di partecipazione» (Crispolti, 1977, p. 18) e l'arte veniva concepita come atto etico, carico di responsabilità civile e di impegno diretto nel presente.

Abbandonati i linguaggi e i luoghi espositivi tradizionali³, la pratica artistica si smaterializzava (Lippard, Chandler, 1968, pp. 31-36; Lippard, 1973; Buchloh, 1990, pp. 105-143), addentrandosi nello spazio urbano e naturale⁴ attraverso interventi, spesso effimeri (Pioselli, 2015, pp. 19-40), incentrati sulla dimensione comportamentale, performativa e processuale (Barilli, Dorfles, Menna, 1975) agente all'interno di un «expanded field» (Krauss, 1979, pp. 36-38) costruito sul legame con l'ambiente – naturale, antropico, storico, sociale – e con i suoi significati materiali e simbolici, ma anche ludici, esplorativi e trasformativi. Azioni e situazioni, happening, performance e altri dispositivi non oggettuali sperimentavano una nuova relazione con il pubblico, che da semplice spettatore diventava parte attiva di un processo di scambio paritetico, dialogico e coautorale che interrogava le principali rivendicazioni individuali e collettive rilanciate attorno al Sesantotto e ribadite negli anni Settanta, con le Biennali del 1976 e del 1978

³ In Italia, emblematiche furono mostre di rilievo internazionale come *Arte povera più azioni povere* (Amalfi, Antichi Arsenali della Repubblica e varie sedi, 4-6 ottobre 1968), promossa dal Centro Studi Colautti di Marcello Rumma e curata da Germano Celant; l'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto *Al di là della pittura* (Palazzo scolastico Gabrielli e varie sedi, 5 luglio-28 agosto 1969), coordinata da Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna; e *Campo Urbano* (Como, 21 settembre 1969), di Luciano Caramel, Ugo Mulas e Bruno Munari.

⁴ Nel contesto di una vasta letteratura, si vedano almeno: Foster, 1983; Buchloh, 1990, pp. 105-143; Kwon, 2002; Pioselli, 2007, pp. 20-37; Carini, Di Biagi, Safred, 2008; Bignami, Pioselli, 2011; Jackson, 2011; Francini, 2013; Pioselli, 2015; Mazzucotelli Salice, 2016.

a rappresentare un importante momento di legittimazione istituzionale nel cammino di ridefinizione del nesso tra arte, società e ambiente⁵.

Napoli e l'area del Vesuvio furono teatro di alcune tra le più singolari operazioni concettuali di Environmental Art europee, sorte nel clima della più ampia fioritura della Body Art, dell'Arte Povera, della Land Art e dell'Eco Art internazionali (De Vivo, 2024, pp. 108-125). Speculazione edilizia, abusivismo, crescita periferica incontrollata, consumo di suolo pubblico, degrado ambientale e disuguaglianze abitative funsero da stimolo per iniziative volte a indagare il rapporto fra centro e periferie, inclusione e marginalità, al fine di restituire al territorio e al paesaggio un significato etico e poetico: non tanto in chiave di mera opposizione al disordine urbano, quanto piuttosto attraverso gesti di partecipazione, consapevolezza collettiva e rigenerazione critica⁶ (Catenacci, 2025). Giannetto Bravi occupò una posizione centrale nello scenario artistico partenopeo: il 10 febbraio 1969 sottoscrisse la *Carta di fondazione della Galleria Inesistente*⁷ – che sanciva la rinuncia all'autorialità, garantita dall'anonimato dei membri – e, nell'ambito di tale esperienza collettiva, contribuì all'ideazione e alla realizzazione della provocatoria azione *Risveglio del Vesuvio* (15 aprile 1969), che generò autentici momenti di panico tra Portici, Ercolano e Torre del Greco, centri densamente urbanizzati alle pendici del vulcano⁸. Dopo aver diffuso alla cittadinanza un volantino verbo-visivo⁹ che invitava a osservare la «montagna di fuoco», i membri del gruppo trasportarono sulla sommità del Vesuvio una catasta di pneumatici d'automobile e la incendiarono, amplificando gli effetti sonori con l'aiuto di un fuochista¹⁰ (Berti, 2015; Pioselli, 2015, p. 31).

A partire dal 1970, insieme a Gianni Pisani, Giannetto Bravi si distanziò progressivamente dalla Galleria Inesistente, il cui operato aveva attirato l'attenzione di artisti del calibro di Joseph Beuys (Berti, 2015, pp. 14-15; De

⁵ Crispolti, 1973; Crispolti, 1976; Radice, Raggi, 1976, pp. 106-113; Celant, 1977; Crispolti, 1977, pp. 45-56, 292-310; Kraus, 1978; Catenacci, 2015, pp. 317-323; Pioselli 2015, pp. 79-86; Casero, Di Raddo, Gallo, 2017; Casero, Di Raddo, 2020; Crispolti, 2021.

⁶ Assai rappresentativa fu, tra il 1971 e il 1974, la serie di laboratori diffusi che Riccardo Dalisi tenne nel quartiere Traiano di Napoli: cfr. Fortunati, Dalisi Laville, Beatrice, 2022.

⁷ AGB, Gianni Pisani, Giannetto Bravi, Errico Ruotolo, Vincent H. D'Arista, Bruno Barbati, Maria Palliggiano, *Carta di fondazione della Galleria Inesistente*, Napoli, 10 febbraio 1969.

⁸ Ancora molto vivo era infatti il ricordo dell'eruzione del 1944.

⁹ AGB, Galleria Inesistente, *Risveglio del Vesuvio*, volantino dell'azione, Tipografia M. Coppola, Napoli, 1969.

¹⁰ L'azione fu al centro di un articolo pubblicato, il 16 aprile 1969, su «Il Mattino», intitolato *Quando i «filosofi» scherzano col fuoco. Allarme per un'improvvisa eruzione del Vesuvio «creata» da un gruppo di singolari personaggi*.

Vivo, 2024, p. 117) e di critici come Pierre Restany¹¹. Fu quest'ultimo, nel maggio del 1972, in pieno clima di elezioni politiche, ad affidare a Bravi e Pisani il coordinamento tecnico e logistico dell'*Operazione Vesuvio* (1972-1973)¹², presentata sotto forma di una fittizia campagna elettorale, con l'obiettivo – rimasto incompiuto – di risemantizzare la sommità del vulcano, trasformandola in un «Parco Culturale internazionale aperto ad ogni intervento artistico»¹³ (Restany, 1973, p. 54).

Insieme a Filiberto Menna, che all'evento dedicò due approfondimenti pubblicati su "Il Mattino" (Menna, 1972, p. 11; Menna, 1973, p. 11), e ad Achille Bonito Oliva, il teorico del Nouveau Réalisme fu per l'autodidatta Bravi, laureatosi in Scienze geologiche nel capoluogo campano (1964), un punto di riferimento intellettuale imprescindibile: un maestro dal quale apprese l'importanza della funzione attiva del critico militante a fianco dell'artista e che ne orientò le ricerche in senso sociologico¹⁴, inserendole a più riprese nell'alveo dello sperimentalismo dei *nouveaux réalistes*. Ciò avvenne a partire dal maggio 1971, data del primo incontro con l'artista a Milano, presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci, spazio in cui Restany aveva lanciato il suo gruppo nell'aprile del 1960 e dove Bravi presentò un'installazione e una performance delle sue *Valigie portacatene*¹⁵, descritte dal critico francese come «*évasion, perspective constamment ouverte sur l'au-delà de son contenu*»¹⁶ (Restany, 1971, s.p.). L'oggetto fu

¹¹ Recatosi, il 19 dicembre 1970, nel capoluogo campano da Milano – dove, con Guido Le Noci, aveva organizzato il festival per il decimo anniversario della nascita del *Nouveau Réalisme* – Restany conobbe *Risveglio del Vesuvio* grazie a Gianni Pisani, del quale aveva già scritto nel 1969, per la VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto *Al di là della pittura*, curata da Gillo Dorfles, Filiberto Menna e Luciano Marucci.

¹² L'*Operazione Vesuvio* si articolò in tre mostre distinte, allestite negli spazi della Galleria Il Centro di Dina Caròla, di cui Pisani era direttore: la sezione europea (estate 1972), curata da Restany; quella giapponese (autunno 1972) affidata a Yoshiaki Tono; e quella statunitense (inverno 1973), coordinata da Jan Van Der Marck. Una parte dei progetti inviati da oltre cento operatori estetici provenienti da tutto il mondo è conservata al Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina (Madre) di Napoli. Una copia dell'elenco dei partecipanti alla mostra europea è conservato nell'archivio di Bravi, al pari delle locandine delle esposizioni e del manifesto con l'appello di Restany ai napoletani.

¹³ AGB, P. Restany, *Operazione Vesuvio*, finto manifesto elettorale, Napoli, Il Centro Galleria d'Arte, 1972.

¹⁴ All'inizio degli anni Settanta, Restany si interessò alle riflessioni dell'*Art Sociologique*.

¹⁵ Alcuni esemplari della serie delle *Valigie Bravi*, portabulloni e portacatene, si conservano al Museo MA*GA di Gallarate, unitamente alle testimonianze fotografiche di Arno Hammacher e Mimmo Jodice relative all'installazione e alla performance alla Galleria Apollinaire del 1971.

¹⁶ AGB, P. Restany, *Une perpétuelle invitation au voyage*, presentazione della mostra, Milano, Edizioni Centro Apollinaire, 28 maggio 1971, s.p.

adoperato da Bravi anche nella prima fase del suo intervento per l'*Operazione Vesuvio* (1972), consistente nel prelievo di materiale sedimentario direttamente dal cratere e nel suo invaligiamento «come rimando nel tempo di fossile materico»¹⁷. Il secondo momento, avviato nel 1973, consistette in una tiratura da uno all'infinito delle valigie in cartone e nell'attivazione di un progetto di Mail Art, che Restany collegò ad On Kawara¹⁸ e che Lea Vergine definì, su "Domus", «invaligiamento tramite "fasi postali"» (Vergine, 1973, p. 37). Infatti, l'artista inviò, a numerosi destinatari, immagini del vulcano in formato cartolina, recanti l'indicazione topografica esatta del punto in cui, muniti di valigetta, avrebbero dovuto prelevare una piccola porzione del cono vulcanico, custodirla e, in tempi migliori, ricollocarla *in situ*, rispettando l'ordine di raccolta e contribuendo così a ripristinare l'integrità naturale originaria del luogo. L'iniziativa fu protratta nel tempo da Bravi, che con le sue cartoline raggiunse anche Restany, il quale, più tardi, gli riconobbe il merito di avere continuato a credere nell'*Operazione Vesuvio* ben oltre la scadenza effettiva del progetto, elogiando il ricorso al *medium* postale, «la contribution majeure de Giannetto»¹⁹ alla sua utopia (Restany, 1994, s.p.).

Successivamente, Bravi estese ulteriormente l'orizzonte della propria ricerca nella direzione di accumulazioni di reperti del Vesuvio e di *Paesaggi ripetuti*: sequenze di cartoline raffiguranti il vulcano, presentate una prima volta nel 1974 alla mostra collettiva *Eros come linguaggio*, curata da Restany e Vergine²⁰ presso la Galleria Eros di Milano, e una seconda, ancora nel capoluogo lombardo, in occasione di una personale allestita, nell'autunno del 1976, alla Galleria Milano di Carla Pellegrini Rocca. L'esposizione fu preceduta, il 17 luglio, da un acceso dibattito critico fra l'artista e Vittoria "Vicky" Alliata di Villafranca, Gillo Dorfles, Vergine e Restany, incentrato sulla natura e sui possibili riferimenti di quelle trentasette composizioni

¹⁷ Un prototipo de *Il Vesuvio in valigia* fu esposto dapprima alla Galleria Il Centro e successivamente, fra il 16 e il 23 novembre del 1972, presso il Centro Domus di via Manzoni a Milano, con la curatela di Gianni Ratto, dove la sezione europea fu trasferita: AGB, *Operazione Vesuvio*, pieghevole della mostra, Milano, Centro Domus, 16-23 novembre 1972.

¹⁸ AGB, *Dibattito tenuto alla Galleria Milano il 17 luglio 1976*, in *Giannetto Bravi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 28 ottobre 1976-?, p. 7.

¹⁹ AGB, P. Restany, *Nous avons tous une famille napolitaine*, testo dattiloscritto, Parigi, marzo 1994, pp. 1-3, presentato in occasione della mostra al Museo Ken Damy di Brescia (1994).

²⁰ Nello stesso anno, Vergine aveva pubblicato *Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)*, che fece da filo conduttore della mostra. *Amor di Vesuvio* (1974) di Bravi, composizione di ventiquattro cartoline di stesso soggetto e contenitore in plastica con materiale vesuviano applicati su Novopan, fu pubblicato in Vergine, 1976, p. 95.

dedicate anche ad altri soggetti e oggetti²¹. Mentre Vergine e Alliata interpretarono la serie in chiave psicoanalitica e alla luce di alcune istanze della Body Art, definendola l'esito di un «ossessivo» e «maniacale» cerimoniale collezionistico²², Dorfles – vicino a Bravi e Pisani sin dagli anni Sessanta – ne evidenziò il legame con la ripetizione warholiana²³. Restany, in aperta contraddizione con tale lettura e supportato dall'autore²⁴, riportò invece le opere entro i confini concettuali del Nouveau Réalisme quando, parlando di «memoria del feticismo» vesuviano, di «conoscenza oggettivata» e di cartoline postali usate architettonicamente «come mattoni» di un muro²⁵, palesò il rimando agli *assemblage* e alle *accumulation* di Christo e Jeanne-Claude, Arman o Spoerri.

Il ritratto come dispositivo concettuale, metacritico e narrativo

All'epoca della mostra, Bravi risiedeva stabilmente a Saronno, dove si era stabilito nel 1974 dopo oltre trent'anni passati a Napoli. Fu anche grazie al solido legame umano e professionale instaurato con i critici – in particolare con Restany e Vergine²⁶ – che l'artista poté affrontare la complessa fase di adattamento al territorio del Varesotto con una rinnovata energia creativa. La vicinanza a Milano, abituale luogo di soggiorno dell'intellettuale francese, favorì incontri più frequenti fra i due. Fu proprio durante una passeggiata in Galleria Manzoni (Bravi, 1979, p. 1), a pochi passi dall'omonimo hotel che ospitò continuativamente Restany per decenni, che Bravi concepì il suo omaggio ai maestri: il ciclo *Ritratto-Autoritratto*. All'origine del progetto fotografico si collocava *Operazione Vesuvio sull'avambraccio* (1973-1976), presentata alla Galleria Milano²⁷: quarantotto riproduzioni identiche, in formato cartolina, di uno scatto di Bruno Del Monaco raffigurante il primo piano di un fanciullo sul cui arto era stato

²¹ Alcune composizioni di cartoline raffiguravano opere d'arte, corse automobilistiche, particolari di interni domestici, volatili e cavalli, fiori.

²² AGB, *Dibattito tenuto alla Galleria Milano il 17 luglio 1976*, in *Giannetto Bravi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 28 ottobre 1976-?, pp. 11-14.

²³ *Ivi*, pp. 3-4.

²⁴ *Ivi*, pp. 17-18.

²⁵ *Ivi*, pp. 3-4.

²⁶ I due critici furono spesso ospiti di Bravi, anche a seguito del trasferimento dell'artista da Saronno a Cislago, dove visse dal 1990 al 2013. Presso l'archivio privato del maestro si conservano varie fotografie dell'epoca.

²⁷ AGB, *Elenco delle opere*, in *Giannetto Bravi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 28 ottobre 1976-?, p. 27, n. 33.

impresso, con il medesimo timbro impiegato per la serie *Vesuvio in valigia*, il titolo della storica mostra-evento²⁸. La ricerca della partecipazione attiva del soggetto ritratto condusse Bravi, in stretta collaborazione con Restany, all'elaborazione del concetto di «elemento segreto» (Bravi, 1979, p. 1), destinato a introdurre il secondo polo dell'opera – quello interattivo, riflessivo e rivelatore dell'autoritratto – e a configurare un sistema comunicativo fondato sull'immagine, sul linguaggio e sulla relazione.

Il critico francese scelse una significativa fotografia del 1977 che lo ritraeva seduto, con alle spalle un manifesto del Centre national d'art contemporain²⁹, da poco assorbito dal neocostituito Beaubourg³⁰. Tra le iniziative inaugurali del nuovo museo, una delle più scenografiche fu *Le Crocodrome de Zig et Puce*, monumentale installazione effimera in forma di drago ideata, tra gli altri, da Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Bernhard Luginbühl e Daniel Spoerri (Bezzola, 1977, pp. 18-19). Quest'ultimo inserì nel suo "museo del feticismo", *La Boutique aberrante* – parte integrante della mastodontica opera rimasta allestita nell'atrio del Centre Pompidou dal 1° giugno 1977 al 2 gennaio 1978 e successivamente distrutta – anche una valigetta di Giannetto Bravi, appositamente richiesta all'artista da Restany l'8 marzo 1977 come suo «contributo personale "co-operativo" alla manifestazione di Spoerri»³¹. La traduzione visiva dell'elemento segreto fu invece affidata a venti lettere in busta chiusa che il critico francese inviò a Bravi nell'arco del 1977 e che l'artista applicò, non lette, su un panno Lenci monocromo.

In un raffinato contrappunto concettuale rispetto alla Mail Art di Bravi, pensata per trasmettere ai destinatari vere e proprie istruzioni operative, Restany spostava il contenuto verbale in secondo piano, concentrandosi sulla materialità del processo comunicativo, testimonianza fisica e tangibile del dialogo.

²⁸ AGB, *Operazione Vesuvio sull'avambraccio*, provini a contatto e cartolina n. 248/250, 1973.

²⁹ Nelle quaranta riproduzioni della fotografia in formato cartolina fu eliminato il fondale. Per tutte le composizioni del ciclo *Ritratto-Autoritratto* il supporto è la tela e le dimensioni variano da 130x130 a 160x160 cm.

³⁰ Una doppia riproduzione della fotografia fu utilizzata da Bravi, nel 1990, anche nel ciclo delle *Gabbie prigioniere* (tre pezzi realizzati) ed esposta al Museo Ken Damy di Brescia nel 1994, con presentazione di Pierre Restany dal titolo *Abbiamo Tutti una Famiglia Napoletana*. Le immagini, fermate da una cornice in ceralacca, sono inserite in una gabbia di metallo nichelato, chiusa da un lucchetto e dotata di uno specchio di fondo.

³¹ AGB, lettera di Pierre Restany a Giannetto Bravi, Salonicco, 8 marzo 1977.



Fig. 1 – Giannetto Bravi, *Pierre Restany e le sue lettere a Giannetto Bravi. Memorie silenziose* (serie *Ritratto-Autoritratto di sette critici*), 1977-1978, collage su tela (40 fotografie, pannello Lenci, 20 lettere in busta chiusa), cm 130x130x2, Ph. Paolo Vandrasch, Milano/Patrimonio Artistico Intesa Sanpaolo. Courtesy Collezione Intesa Sanpaolo.

In questo modo, chiariva la propria idea di segreto: un legame, rimasto inaccessibile, fra autore e critico; un nucleo di intimità, fiducia e mistero che si traduceva in un patto simbolico plasticamente materializzato dalle buste incollate sulla “pelle” affettiva, e insieme ideologica, della stoffa rossa. Non aprendo le lettere, Bravi rinunciava al potere di interpretare, accettando la presenza dell’altro come alterità irriducibile e *memoria*

silenziosa, in un gesto di fiducia e di sospensione del sapere alla base della stessa condizione di comunicabilità intersoggettiva³² (fig. 1).

Il primo esperimento, concluso con soddisfazione, fu sottoposto all'attenzione di Lea Vergine, che, favorevolmente impressionata, commissionò a Bravi il suo ritratto:

Uno scatolone che un tempo doveva contenere un capo di vestiario adesso era colmo di foto: ricordi di famiglia, immagini della prima infanzia, istantanee legate all'attività professionale, firme di autorevoli fotografi, insomma un pozzo di memorie in cui poter attingere. Sceglie tra queste una foto di Enzo Mari che mi colpì in modo particolare e che già vedevo come filo conduttore del suo ritratto, poi altre tre che mi sembravano raccontare e concludere una storia precisa. (Bravi, 1979, p. 2)

Lo scatto mostrava il profilo di Vergine, seduta in poltrona e incinta della figlia Meta³³, concepita dall'unione con il designer piemontese, che sposò a Milano nel 1978. Per il suo segreto, la critica d'arte napoletana scelse di affidarsi a un memoriale affettivo totalmente al femminile, basato sul tema del rapporto madre-figlia, in sintonia con l'impegno saggistico e curatoriale in favore della creatività muliebre. La serialità delle immagini (fig. 2) è interrotta dall'inserimento di una piccola scatola in plastica, sigillata in lacca, contenente un'indecifrabile reliquia personale trovata in un cassetto della grande scrivania da lavoro di Vergine, in cui «era riposto un involucro dall'aspetto stanco per gli anni»³⁴ (Bravi, 1979, p. 2).

Il terzo critico contattato fu Gillo Dorfles, che si prestò con entusiasmo all'iniziativa di Bravi:

Nel silenzio ovattato del soggiorno che si affaccia su piazza Lavater anche lui tirò fuori il suo piccolo archivio di memorie. La scelta, salvo qualche incertezza, fu abbastanza rapida perché il Prof. Dorfles era già orientato su un'immagine del passato; a questa ne aggiunsi un'altra che al momento non sapevo come avrei utilizzato, ma che comunque consideravo espressione statica del suo procedere composto, senza problemi tra pile di porcellane cinesi. Il suo segreto più che segreto

³² La riproduzione fotografica in bianco e nero dell'opera è conservata presso l'AGB. Un sentito ringraziamento a Michele Coppola, direttore delle Gallerie d'Italia.

³³ Anche la doppia riproduzione della fotografia di Vergine fu impiegata da Bravi (1988) nella serie delle *Gabbie prigioniere*, in questo caso nell'unico prototipo realizzato, conservato presso il MA*GA di Gallarate. Lo scatto di Enzo Mari fu riproposto in altre tre opere del 1979, due delle quali elaborate dall'agenzia pubblicitaria Sincronia di Milano.

³⁴ L'opera si conserva in collezione privata. La riproduzione fotografica in bianco presso l'AGB.

sbocciò per suo volere in oggetto misterioso [...] nella piccola bacheca di plexiglas trasparente. Difficile a dirsi è un pinzacarte di vecchia data fino a poco tempo fa strumento assiduo del suo lavoro. (Bravi, 1979, p. 2)

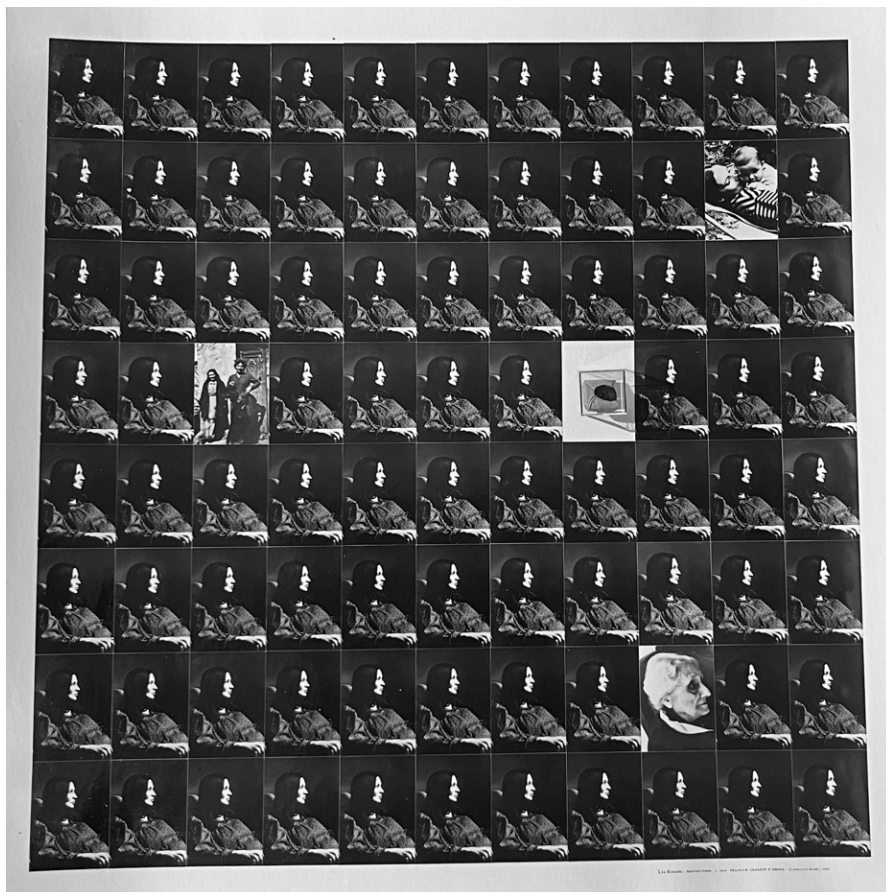


Fig. 2 – Giannetto Bravi, *Lea Vergine. Quattro donne e un segreto sigillato d'amore* (serie *Ritratto-Autoritratto di sette critici*), 1979, collage su tela (88 fotografie, plastica, lacca, tessuto), cm 130x130x2, riproduzione fotografica. Courtesy Laura Bonato/ Archivio Privato Giannetto Bravi.

All'innocenza della fanciullezza, che riportava il filosofo a uno stato pre-razionale e pre-logico, venivano abbinati una spillatrice, metonimia della mente analitica e ordinatrice, e, al fondo, il dettaglio di una fotografia di Dorfles in abbigliamento carnevalesco o teatrale (fig. 3), rimando alla sua

riflessione estetica sul *kitsch*, sulla mimesi e sulla trasfigurazione dell'identità³⁵ (Dorfles, 1968).

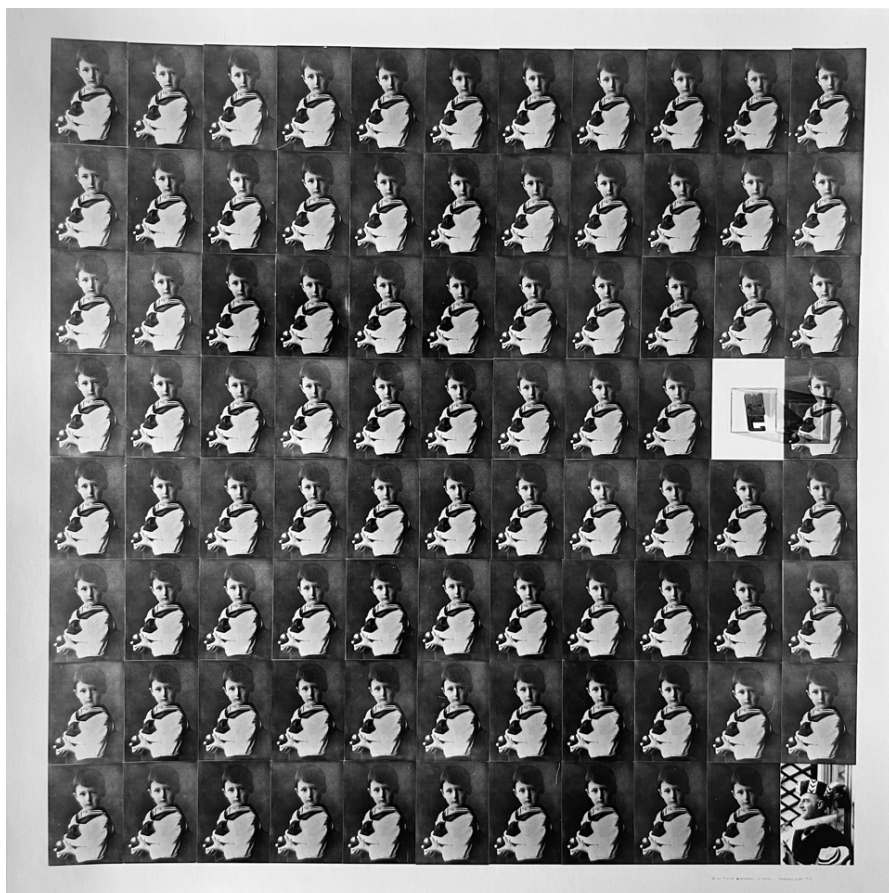


Fig. 3 – Giannetto Bravi, *Gillo Dorfles, guardando se stesso* (serie *Ritratto-Autoritratto di sette critici*), 1979, collage su tela (88 fotografie, plastica, pinzacarte), cm 130x130x2, riproduzione fotografica. Courtesy Laura Bonato/Archivio Privato Giannetto Bravi.

Dalla lettera a Filiberto Menna del dicembre 1979 si apprende che Dorfles suggerì a Giannetto Bravi una rosa di critici da avvicinare e coinvolgere nel progetto del *Ritratto-Autoritratto*, ma che l'artista preferì contattare esclusivamente le figure che già conosceva e con le quali aveva stabilito un

³⁵ L'opera si conserva in collezione privata. Nella prima stesura del lavoro, Bravi inserì otto riproduzioni fotografiche di Dorfles in costume, collocate nell'ultima sequenza verticale della composizione.

rapporto di scambio autentico sul piano umano e professionale, «eliminando così la componente inibitoria dell'ignoto» (Bravi, 1979, p. 3). La ricerca non fu però sempre proficua, tramutandosi, talvolta, «in una caccia telefonica al personaggio», come accadde con Mario Perazzi, che eluse sistematicamente, e per giorni, l'invito, o con Tommaso Trini, il cui rifiuto – fortunatamente «assorbito nell'arco di un unico incontro» – derivò da un disaccordo circa i destinatari dell'opera, che, a giudizio del critico e docente ligure, non avrebbero dovuto essere individuati nell'ambito della critica, bensì tra amici, parenti e galleristi. Tuttavia, «il *Ritratto-Autoritratto* era nato con la collaborazione di Restany e veniva a mano a mano verificato con Lea Vergine e Gillo Dorfles», motivo per cui Bravi necessitava «di altre conferme di addetti ai lavori» (Bravi, 1979, p. 3):

[...] Ebbi nel frattempo l'accettazione del Prof. Ballo che, risolti in un primo incontro tutti i dubbi del caso, mi accolse nel suo studio di via Fiori Oscuri, accanto all'Accademia di Brera. Qui, deciso ed ormai compenetrato nel ruolo, ripropose di suo pugno una poesia "Caso" del 1969, mi consegnò una sua pubblicazione "Alphabet du soleil" e mi svelò che il 7..., "procuri il 7 è il mio numero magico". Io ho rispettato questo scaramantico 7 unendo con una linea immaginaria questi elementi fra loro, formando un ulteriore 7. (Bravi, 1979, pp. 3-4)

Di Ballo fu dunque messa in luce la riflessione poetica sul numero e sulla parola, come attesta il riferimento implicito al libro *7 Magnetico* (Ballo, 1969), contenente una prefazione di Giancarlo Vigorelli redatta per l'edizione francese coeva. Bravi ne tradusse iconicamente la dimensione simbolico-numerica del ritmo, dell'armonia, dell'intervallo e della "musicalità" del procedimento estetico e poetico, applicando il segno grafico della cifra, in bronzo, su sette immagini del volto del critico siciliano, in corrispondenza della settima riga dal basso e a partire dalla settima riproduzione fotografica della sequenza (fig. 4).

La poesia etimologica di Ballo – espansiva e accumulativa, ove il vocabolo si moltiplica e si rifrange lungo la storia dei suoi occorrimenti (Agosti, 1995, pp. 119-122) – trova un corrispettivo metrico intersemiotico nella serialità dei volti, interrotta in basso, entro una scatola in plastica, dal volume *Alphabet du soleil* (Ballo, 1976), andato perduto³⁶, e, poco sopra, dal foglio manoscritto della poesia *Caso* (1969):

³⁶ Il libro, originariamente posizionato sopra al settimo ritratto dell'ultima fila in basso (da destra), è visibile nello scatto in bianco e nero conservato presso l'AGB.

Caso

Càdere casus casum cas
siamo dunque caduti così
il caso spinti
nella ressa delle cose
sbattuti casus casaccio casuale
càdere acciden-
te circostanza
e non sappiamo a chi volgerci
(il caso) in questa rumorosa
stanza dell'universo³⁷.

Il numero sette stabilizza ciò che il caso disperde, opponendo alla frammentazione semantica del linguaggio una struttura ordinatrice di matrice quasi rituale, che articola una raffinata meditazione visiva sull'equilibrio fra ordine e disordine, in cui il ritmo lessicale diventa plastico e la reiterazione verbale trova il proprio corrispettivo figurale³⁸.

La genesi e le finalità del *Ritratto-Autoritratto di Filiberto Menna* furono, senza dubbio, tra le più interessanti e rappresentative del ruolo sociale della critica "in atto" negli anni Settanta (Bravi, 1979, p. 4). In una lettera a Bravi, lo storico dell'arte gli comunicava che il segreto avrebbe dovuto coincidere con un enunciato da porre «in luogo della scritta sullo striscione. La frase è *Il faut changer la vie*»³⁹. La fotografia selezionata restituiva l'impegno politico e istituzionale di Menna al di fuori della realtà accademica salernitana, che lo studioso avrebbe lasciato nel 1980 per trasferirsi a Roma, concludendo così anche il suo mandato nel consiglio regionale campano, dove era stato eletto come indipendente del PCI (Menna, 1968; Menna, 1980a).

³⁷ AGB, G. Ballo, *Caso*, poesia manoscritta, s.l., 1969.

³⁸ L'opera, attualmente in restauro, è conservata nelle collezioni del Museo Arte Gallarate. Il MA*GA custodisce un cospicuo numero di lavori di Bravi, che nel 1977 fu tra i vincitori della X Edizione del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate: dagli esordi pittorici astratto-geometrici negli anni Sessanta a Napoli al contributo nell'*Operazione Vesuvio*; dai *Paesaggi ripetuti* al tardo ciclo della *Quadreria d'Arte*, dedicato alla riproduzione in cartoline di celebri opere della storia dell'arte. Il quadro è stato inserito nella mostra, a cura di Emma Zanella, *Giannetto Bravi. Opere 1966-2013* (23 marzo-16 giugno 2019), che ha ripercorso le tappe principali della carriera dell'artista. Un sentito ringraziamento ad Alessandro Castiglioni, vicedirettore e conservatore senior del MA*GA.

³⁹ AGB, Lettera di Filiberto Menna a Giannetto Bravi, s.l.,s.d. (1979).



Fig. 4 – Giannetto Bravi, *Guido Ballo e il 7 magico* (serie *Ritratto-Autoritratto di sette critici*), 1979, collage su tela (139 fotografie, bronzo, plastica, foglio di carta), cm 160x160x2, Ph. Roberto Marossi. Courtesy Museo MA*GA, Gallarate.

Lo scatto ritraeva l'intellettuale di spalle, in primo piano, durante un comizio in piazza Amendola a Salerno. Tra la folla, campeggiava un ampio telo bianco con il simbolo comunista della falce e martello e la dicitura "Sanza Rossa", sorretto da un gruppo di manifestanti provenienti dall'omonima località della provincia salernitana⁴⁰.

L'immagine, manipolata tramite l'inserimento del motto rimbaudiano⁴¹ (fig. 5) – che ben incarnava lo spirito d'intervento e di trasformazione sociale nel quotidiano promosso da Menna (Balmas, 2019, p. 25) – fu inserita

⁴⁰ AGB, fotografia originale della manifestazione.

⁴¹ AGB, fotografia manipolata da Giannetto Bravi.

da Bravi, senza soluzione di continuità, nella seriazione delle centoquaranta cartoline, mimetizzandosi perfettamente nella sequenza e risultando di complessa individuazione⁴².



Fig. 5 - La fotografia originale (a sinistra) e la sua rielaborazione operata da Giannetto Bravi (a destra), Courtesy Laura Bonato/Archivio Privato Giannetto Bravi.

Il risultato fu la creazione di un vero e proprio “falso storico” fondato su un’auto-rappresentazione simbolica, destinato ad affiancare – e infine a soppiantare⁴³ (Balmas, 2019, pp. 25-26) – la memoria dell’originale, assumendo progressivamente l’aura del documento autentico: una mitopoiesi visiva entrata nell’immaginario collettivo⁴⁴.

«Poco da svelare, invece, ovvero nessun segreto per Achille Bonito Oliva. “Autocritico Automobile” è un correr veloce sulla pista della razionalità. Tutt’al più come mi ha detto: “La fotografia è lo strappo della prima pelle del ritratto”» (Bravi, 1979, p. 4). Il critico di Caggiano, divenuto docente universitario anche grazie alla mediazione di Menna, si affidò a uno dei suoi testi propedeutici alla successiva teorizzazione della Transavanguardia (Bonito Oliva, 1977) – entro cui era stampata la fotografia che Bravi utilizzò per la composizione – posizionato al fondo della sequenza di immagini⁴⁵.

⁴² La riproduzione fotografica in bianco e nero dell’opera *Filiberto Menna e...* (1979), conservata presso l’AGB, documenta un lavoro di 160x160 cm, composto da 140 cartoline applicate su tela.

⁴³ Si pensi, in occasione del trentennale della scomparsa dello storico dell’arte campano, al convegno intitolato *Il nuovo che avanza* (Salerno, Fondazione Filiberto e Bianca Menna, 6 febbraio 2019), dove fu presentata una performance di Pietro Lista che riproponeva lo striscione con la frase “Il faut changer la vie”.

⁴⁴ L’opera si conserva in collezione privata.

⁴⁵ L’opera si conserva in collezione privata. La riproduzione fotografica in bianco e nero di *Achille Bonito Oliva. Autocritico Automobile* (1979), conservata presso l’AGB, documenta un lavoro di 160x160 cm, composto da 140 cartoline applicate su tela e da un libro collocato entro una teca in plastica.

Ed infine il Prof. Antonio Del Guercio è approdato ad un'immagine della sua infanzia – unica, gelosamente custodita – che sentivo isolata in questo ambiente estremamente dilatato. Anche qui non c'è un segreto palese, ma piuttosto l'applicazione di un colore [il viraggio in giallo-verde di una cartolina, n.d.r.] che ha ridato a Del Guercio bambino la dimensione perduta. (Bravi, 1979, p. 4).

Un altro protagonista della critica militante politicamente impegnata del secondo dopoguerra sceglieva di autorappresentarsi nella giovinezza, in ambiente domestico, seduto al tavolo del soggiorno⁴⁶ (fig. 6), ma senza ulteriori simbologie esplicite⁴⁷. È il colore ad agire come operatore di distanza, sospendendo il valore documentario dell'immagine, alterandone la percezione e inscrivendola in una dimensione altra, in cui l'infanzia non è recuperata, ma rifondata.

A questo già nutrito elenco, Bravi avrebbe «aggiunto con piacere anche il ritratto-autoritratto del Prof. Giulio Carlo Argan» (Bravi, 1979, p. 4), il quale però declinò l'invito. Il maestro per antonomasia, in rapporti diretti e continuativi con tutte le personalità sin qui evocate, fu raggiunto da una missiva dell'artista scritta il 19 giugno 1979, allegata alle opere già ultimate, in cui Bravi si rivolgeva con deferenza allo storico dell'arte torinese e gli sottoponeva il suo progetto:

Chiarissimo Professor Argan, Le accludo le riproduzioni dei ritratti dei critici Gillo Dorfles, Pierre Restany e Lea Vergine. I ritratti nascono dalla collaborazione con il critico che fornisce una foto, a suo giudizio rappresentativa, di sé stesso (immagine palese) più un oggetto od altro che resta a suo volere segreto (immagine nascosta). La foto viene ridotta od ingrandita ad un formato standard (formato cartolina) ed incollata, secondo una sequenza da me stabilita nell'ordine di 140 riproduzioni, su tela 160 x 160 cm; l'elemento segreto è sigillato e riposto in una bacheca di plastica. I critici che fanno parte di questa piccola galleria sono inoltre e soltanto: Guido Ballo, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio, Filiberto Menna. Sarei lieto se anche Ella volesse farsi ritrarre nei termini suesposti [...]»⁴⁸.

⁴⁶ L'opera, attualmente in restauro, è conservata presso il Museo Arte Gallarate (MA*GA) ed è stata esposta, insieme al *Ritratto-Autoritratto di Guido Ballo*, in occasione della mostra del 2019 *Giannetto Bravi. Opere 1966-2013*.

⁴⁷ AGB, *Antonio Del Guercio. Memoria di colore*, 1979, riproduzione fotografica dell'opera. L'opera, attualmente in restauro, si conserva presso il Museo Arte Gallarate (MA*GA).

⁴⁸ AGB, Lettera di Giannetto Bravi a Giulio Carlo Argan, Saronno, 19 giugno 1979.

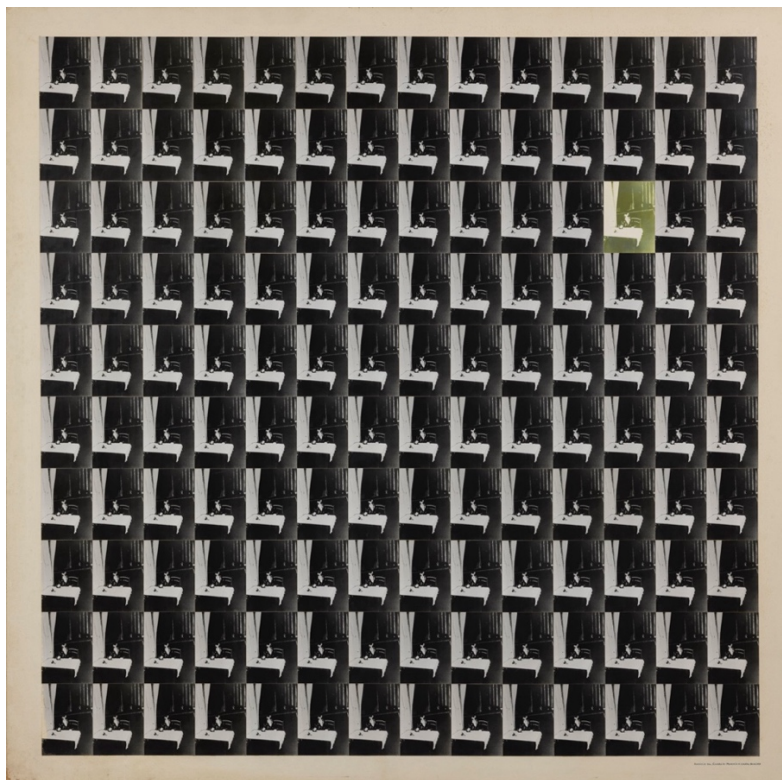


Fig. 6 - Giannetto Bravi, *Antonio Del Guercio. Memoria di colore* (serie *Ritratto-Autoritratto di sette critici*), 1979, collage su tela (140 fotografie), cm 160x160x2, Ph. Roberto Marossi. Courtesy Museo MA*GA, Gallarate.

La risposta di Argan arrivò il 9 luglio:

Gentile Bravi, conosco già il suo lavoro, mi ha fatto piacere di averne notizie fresche, con le parole di amici rimpianti come Lea Vergine e Pierre Restany. Quanto alla mia fotografia, Bravi, la lasci perdere, e mi capisca: in questo momento sono troppo lontano dalle cose di cui son vissuto e "poi ch'io no spero di tornar giammai", preferisco essere dimenticato. Grazie, comunque. Con vivo sentimento, il suo G. C. Argan⁴⁹.

Ricorrendo alla più celebre ballata di Guido Cavalcanti (*Rime*, XXXV), Argan, che di lì a qualche mese si sarebbe dimesso da sindaco di Roma a causa di problemi di salute, esprimeva malinconicamente il ricordo dei decenni

⁴⁹ AGB, Lettera di Giulio Carlo Argan a Giannetto Bravi, Roma, 9 luglio 1979.

di militanza critica, dalla quale pareva congedarsi anche attraverso il rifiuto dell'immagine e la negazione del culto della memoria, affermando una disillusa dignità dell'oblio.

Quella del 20 dicembre 1979 non fu l'unica lettera che Bravi indirizzò a Filiberto Menna. Infatti, lo scritto fu preceduto da altre corrispondenze, tra le quali spicca quella datata al 10 ottobre, in cui l'artista tracciava un bilancio della serie *Ritratto-Autoritratto*, anticipando scenari futuri:

[...] Questo lavoro, come d'altronde tu sai in quanto vi hai preso parte, inverte i ruoli dell'artista e del soggetto ritratto, in quanto il primo ha sempre operato tentando un'interpretazione del personaggio ritratto, in termini estetici, ideologici, politici, sociali e, a parer mio, in definitiva di prevaricazione dell'individuo. In questo caso invece si è voluto che il soggetto ritratto fosse l'artefice dell'immagine di se stesso, possibilità che gli si è lasciata dal momento che ha potuto frugare nella sua memoria e scegliere quale fosse l'elemento più significativo di se stesso; contemporaneamente gli si è lasciata anche la facoltà, sebbene non tutti l'abbiano sfruttata, di celare sotto sigillo un'intima segreta porzione della propria personalità di cui noi tutti siamo gelosi custodi. Allora qual è il mio intervento? Direi che è quello di aver messo a disposizione il mio linguaggio estetico nella realizzazione di un ritratto forse il primo "inter pares", forse il primo ritratto democratico. È giusto, però, a questo punto che tu possa pensare di masochisti e sadici son piene le fosse... evviva il sadismo che ha dato ben altri risultati. Se, invece, mi ritieni degno di una tua presentazione, ti ringrazio anticipatamente e resto a tua disposizione per ogni chiarimento necessario, visto che i lavori sono affidati soltanto ad una riproduzione fotografica [...] ⁵⁰.

Anche attraverso il ritratto, Bravi si dimostrava un convinto sostenitore del ruolo sociale dell'operatore culturale, maturato grazie al dialogo serrato con la critica militante, promotrice di un principio metodologico e operativo che riconosceva nell'arte uno strumento efficace di democratizzazione culturale in senso partecipativo. Il magistero di Menna, Crispolti, Restany – che prese parte all'*Operazione Roma Eterna* (Catenacci, Drovandini, 2017, pp. 277-286) – trovò un terreno particolarmente fertile nell'area campana (Crispolti, 1977, pp. 223-225; Pioselli, 2015, pp. 43-45; Crispolti, 2019), dove negli anni Settanta furono numerosi i gruppi artistici impegnati nel sociale (Taccone, 2013; Pioselli, 2015, pp. 43-49, 57-59, 65-68; Palermo, 2018; Taccone, 2020). Tale orientamento era stato confermato, il 10 maggio 1972, dalla lettera aperta *Per la democratizzazione della cultura in Campania*, sottoscritta da Bravi insieme ad altri trentaquattro

⁵⁰ AGB, Lettera di Giannetto Bravi a Filiberto Menna, Saronno, 10 ottobre 1979.

partecipanti alla VII Rassegna d'Arte del Mezzogiorno, da poco conclusasi al Museo di Villa Pignatelli⁵¹.

Le missive del 10 ottobre e del 20 dicembre 1979 avevano lo scopo di riepilogare a Menna la storia, i caratteri e le finalità del *Ritratto-Autoritratto di sette critici*, affinché lo storico dell'arte potesse redigere il testo di presentazione della mostra dedicata al ciclo, allestita nello Studio Marconi di Milano nella primavera del 1980. Nel suo scritto, intitolato *La coperta di Linus*, l'intellettuale salernitano propose una lettura affine al *New Criticism* statunitense, permeata di riferimenti allo strutturalismo e alla psicoanalisi⁵², capisaldi del saggio *Critica della critica* pubblicato nello stesso anno (Menna, 1980b):

[...] il ritratto può essere considerato *un-heimlich*, perturbante, nel senso indicato da Freud, ossia come un qualcosa che è appunto l'antitesi di ciò che è *heimlich*, familiare, abituale, ma che trae la sua origine proprio dal fatto che è un qualcosa che ci è da lungo tempo familiare. Il Somigliante è in sostanza una maschera ed in quanto tale rinvia a qualcosa che sta al di là dell'apparenza, ad un segreto che la maschera in parte rivela ed in parte nasconde. La somiglianza acquista così il significato di simbolo, nel senso originario di *symbolon*, la tessera metà della quale era consegnata all'ospite, che poteva quindi essere in parte riconosciuto ed in parte nascondersi. Ma che cosa si nasconde dietro la maschera e dietro il ritratto? (Menna, 1980c, s.p.)

Per rispondere a questa domanda, Menna richiamava le teorie del pediatra e psicoanalista britannico Donald Winnicott sull'oggetto e sul fenomeno transizionale (Winnicott, 1953, pp. 89-97), intrecciandole con il riferimento allo *stade du miroir* lacaniano (Lacan, 1949, pp. 449-455), successivamente rielaborato dallo stesso Winnicott in chiave relazionale (Winnicott, 1967):

È probabile che il Somigliante, il doppio, il riflesso speculare, ed il ritratto, abbiano un risvolto profondo, ci riportino a uno "stadio dello specchio" in cui tutti abbiamo

⁵¹ AGB, *Per la democratizzazione della cultura in Campania*, lettera aperta di un gruppo di artisti espositori alla VII Rassegna d'Arte del Mezzogiorno, Napoli, 10 maggio 1972. Tra i firmatari dello scritto, nel quale veniva invocata maggiore trasparenza sulle modalità di impiego dei fondi pubblici nel contesto della Rassegna e di altre manifestazioni culturali, figurano anche Luciano Caruso, Rosa Panaro, Gianni Pisani, Errico Ruotolo, Augusto Perez, Oscar Pelosi, Vincent D'Arista, Giuseppe Morra, Lucio Amelio.

⁵² Il rimando è al saggio freudiano *Das Unheimliche* (1919), consultato probabilmente nella traduzione del 1977 a cura di Cesare Musatti, edita per i tipi di Bollati Boringhieri a Torino, pp. 77-114.

vissuto la separazione dalla madre e appreso la differenza dopo la somiglianza e l'identità. L'attrazione singolare che il ritratto esercita sul soggetto che lo guarda è forse in relazione proprio al fatto che esso ci presenta un'immagine che ad un tempo appaga e delude il desiderio; un desiderio che spinge continuamente a cercare nuovi segni di una cosa lungo la catena delle sostituzioni metonimiche della (perduta) relazione primaria. Giannetto Bravi sembra porre allo scoperto questo meccanismo. Ma prende una scorciatoia, lasciando al soggetto ritratto il compito di inserire nell'opera il proprio oggetto segreto e di collaborare, così, alla realizzazione dell'opera appunto come maschera e simbolo che in parte rivela ed in parte nasconde. Pierre Restany, Lea Vergine, Gillo Dorfles, Guido Ballo, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio, e chi scrive, hanno tutti svelato all'autore un loro amore segreto, un dettaglio che ora sta dentro il ritratto con il compito ambizioso di svelarne l'altra faccia. Immagini, parole, cose alle quali ciascuno assegna un particolare valore, oggetti transizionali come la coperta di Linus. (Menna, 1980c, s.p.)

Nella crisi dell'identità innescata dal dispositivo perturbante del *Ritratto-Autoritratto* si rivela, in ultima istanza, la funzione maieutica del rapporto fra artista e maestro, intesa non in senso mimetico e verticale, ma come forma di cooperazione relazionale basata sullo scambio paritetico, sull'apprendimento a due vie, sulla reciprocità formativa. Il segreto – la scelta affidata al critico di custodire o rivelare una porzione intima di sé – traduce sul piano operativo esattamente questa mutualità: l'artista rinuncia al controllo interpretativo, il critico sospende la distanza analitica; entrambi compiono un gesto simmetrico di esposizione e fiducia che rovescia la tradizionale gerarchia dei ruoli.

In questo quadro, il ciclo braviano può essere ricondotto, per affinità problematiche relative alla ridefinizione del dispositivo e alla crisi dell'autorialità, alla dialettica concettuale fra Arte Comportamentale e Narrative Art – uno degli snodi privilegiati dell'attenzione di Menna (Menna, 1974; Bonito Oliva, Menna, 1975; Menna, 1975, pp. 193-224; Mancini, 2018, pp. 20-37) – orientata verso le esperienze personali, i ricordi, gli aneddoti e le relazioni (Fameli, 2021, p. 117). Nel lavoro di Bravi, tale indagine non si esplica esclusivamente attraverso il *medium* fotografico⁵³, ma si manifesta in pratiche di assemblaggio di oggetti e immagini trovate e serializzate, cifra stilistica della sua ricerca. Va pertanto intesa in senso euristico, ovvero come griglia interpretativa che consente di far emergere la tensione, insita nel *Ritratto-Autoritratto*, fra il polo processuale-relazionale e quello narrativo-

⁵³ Si pensi ai precedenti delle *Esposizioni in tempo reale* di Franco Vaccari e delle *Verifiche* di Ugo Mulas.

autoriflessivo, senza tuttavia esaurirne la specificità, che resta radicata nelle poetiche del reperto proprie dei *nouveaux réalistes*.

Al contempo, uno snodo interpretativo privilegiato della serie risiede proprio nel valore testimoniale della fotografia, che assume la forma di traccia memoriale, reliquia di un processo intersoggettivo (Marra, 2002, pp. 151-154) costruito tramite l'inserimento simultaneo di oggetti, libri, appunti e lettere. I segreti, intesi alla stregua di *ready-made* e *objet trouvé*, allargano e trasfigurano i confini di una meta-narrazione che in realtà non racconta, ma destruttura (Fameli, 2021, p. 117) «l'ordine delle interferenze tra immagini e parole» (Menna, 1975, p. 213), sollecitando il fruitore a compiere uno sforzo ermeneutico di ricostruzione dei nessi e dei significati ipertestuali celati da frammenti di realtà multiple e deliberatamente non lineari.

In questo senso, *Ritratto-Autoritratto di sette critici* può essere letto come esito esemplare di quel laboratorio di formazione continua che furono le Neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta. In esso, il dispositivo del ritratto diventa luogo di negoziazione del ruolo, dell'immagine e dell'eredità del critico, di messa in discussione del carisma auratico del docente e di ridefinizione orizzontale della relazione pedagogica con l'artista.

Bibliografia

- Agosti, S. (1995), *Il paradigma etimologico di Guido Ballo*, in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano, pp. 119-122.
- Alliata, V., Dorfles, G., Restany, P., Vergine, L. (1976, a cura di), *Giannetto Bravi*, Grafiche Moretti, Milano.
- Argan, G. C. (1979), lettera a Giannetto Bravi, Roma, 9 luglio 1979, fascicolo *Storia di un Ritratto-Autoritratto*, Archivio Privato Giannetto Bravi.
- Ballo, G. (1969), *Caso*, poesia manoscritta, s.l. (Milano), fascicolo *Storia di un Ritratto-Autoritratto*, Archivio Privato Giannetto Bravi.
- Ballo, G. (1969), *7 magnetico*, Guanda, Milano.
- Ballo, G. (1976), *Alphabet du soleil*, Seghers, Paris.
- Balmas, P. (2019), *Il faut changer la vie*, in Martino, N., Tolve, A. (a cura di), *Filiberto Menna. «Progettare» il futuro*, Arshake, Roma, pp. 25-26.
- Barilli, R., Dorfles, G., Menna, F. (1975, a cura di), *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri, Milano.
- Belloni, F. (2015), *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Berti, L. (2015), *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, FrancoAngeli, Milano.
- Bezzola, L. (1977), *Das «Crocrodrome»*, "Werk-Architese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst", n. 64, gennaio.
- Bignami, S., Pioselli, A. (2011, a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976*, Electa, Milano.
- Bonito Oliva, A. (1967, a cura di), *Giannetto Bravi*, s.e., Roma.

Bonito Oliva, A., Menna, F., Perna, V. (1968, a cura di), *Arte in Campania. Ricognizione 68*, s.e., Caserta.

Bonito Oliva, A., Menna, F. (1975, a cura di), *Narrative Art 2*, Studio d'Arte Cannaviello, Roma.

Bonito Oliva, A. (1977), *Autocritico Automobile. Attraverso le Avanguardie*, Il Formichiere, Milano.

Borghi, R., Rovesti, F. (2000, a cura di), *Giannetto Bravi. Vesuvio paesaggio di vita e di morte 1972-1990*, s.e., Castellanza.

Bravi, G. et al (1972), *Per la democratizzazione della cultura in Campania. Lettera aperta di un gruppo di artisti espositori alla VII Rassegna d'Arte del Mezzogiorno*, Napoli, 10 maggio 1972.

Bravi, G. (1979), *Lettera a Filiberto Menna come storia di un ritratto-autoritratto*, s.e., Saronno, 20 dicembre 1979, pp. 1-4, fascicolo *Storia di un Ritratto-Autoritratto*, Archivio Privato Giannetto Bravi.

Bravi, G. (1979), lettera a Giulio Carlo Argan, Saronno, 19 giugno 1979, fascicolo *Storia di un Ritratto-Autoritratto*, Archivio Privato Giannetto Bravi.

Bravi, G. (1979), Lettera a Filiberto Menna, Saronno, 10 ottobre 1979, fascicolo *Storia di un Ritratto-Autoritratto*, Archivio Privato Giannetto Bravi.

Buchloh, B. H. D. (1990), *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, "October", n. 55, pp. 105-143.

Carini, L., Di Biagi, P., Safred, L. (2008, a cura di), *Arte e città. Opere e interventi artistici nello spazio urbano*, EUT, Trieste.

Casero, C., Di Raddo, E. (2020, a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano.

Casero, C., Di Raddo, E., Gallo, F. (2017, a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano.

Catenacci, S. (2015), *“L’ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976”: note da un libro mai realizzato*, in Nicolaci, M., Piccioni, M., Riccardi, L. (a cura di), *In corso d’opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell’arte della Sapienza*, vol. 1, Campisano, Roma, pp. 317-323.

Catenacci, S., Drovandini, E. (2017), *Un esperimento di rifondazione co-operativa: Operazione Roma Eterna, 1974-1976*, in Casero, C., Di Raddo, E., Gallo, F. (a cura di), *Arte fuori dall’arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, pp. 277-286.

Celant, G. (1977), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale, Venezia.

Crispolti, E. (1973, a cura di), *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l’alabastro*, Centro Di, Firenze.

Crispolti, E. (1976, a cura di), *L’ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell’ambiente sociale*, La Biennale, Venezia 1976.

Crispolti, E. (1977), *Arti visive e partecipazione sociale. 1, Da «Volterra 73» alla Biennale 1976*, De Donato, Bari.

Crispolti, E. (2019), *Napoli e la questione meridionale dell’arte. 1 Scritti e interviste 1965-1993*, a cura di Bignardi, M., Terre Blu, Caserta.

Crispolti, E. (2021), *Anni Settanta. Aspetti dell’arte contemporanea in Italia / The Seventies. Aspects of Contemporary Art in Italy*, a cura di Nicoletti, L. P., Quodlibet, Macerata.

De Vivo, M. (2024), *Azioni e performance nella ‘città-teatro’. Napoli 1965-1980*, in Conte, L., Gallo, F. (a cura di), *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 108-125.

Dorfles, G. (1968), *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano.

Fameli, P. (2021), *Soggetti oltre l’immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, “Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità”, n. 17, pp. 116-124.

Fortunati, S., Dalisi Laville, A. M., Beatrice, L. *et al.* (2022), *Riccardo Dalisi '71-'74. Il Rione Traiano di Napoli e la partecipazione come progetto*, Associazione Circolo del Design, Torino.

Foster, H. (1983), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington.

Francini, S. (2013), *Progetto di paesaggio. Arte e Città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, Firenze University Press, Firenze.

Freud, S. (1919), *Das Unheimliche*, "Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften", vol. V, pp. 297-324, tr. it. *Il perturbante*, in Freud, S. (1977), *Opere*, a cura di Musatti, C., vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 77-114.

Galleria Inesistente (1969), *Risveglio del Vesuvio*, Tipografia M. Coppola, Napoli.

Jackson, S. (2011), *Social Works. Performing art, supporting publics*, Routledge, London.

Kraus, Z. (1978, a cura di), *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, La Biennale, Venezia.

Krauss, R. E. (1979), *Sculpture in the Expanded Field*, "October", n. 8, pp. 30-44.

Kwon, M. (2002), *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts-London.

Lacan, J. (1949), *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, "Revue Française de Psychanalyse", vol. 13, n. 4, pp. 449-455.

Lippard, L. R., Chandler, J. (1968), *The Dematerialization of Art*, "Art International", vol. 12, n. 2, pp. 31-36.

Lippard, L. R. (1973), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York.

Mancini, M. G. (2018), *Design come comportamento. Gli scritti di Menna e la lezione di Argan*, "piano b. Arti e culture visive", vol. 3, n. 1, pp. 20-37.

Marra, C. (2002), *Le origini "pratiche" della concettualità*, in Id. (a cura di), *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Clueb, Bologna, pp. 151-154.

Mazzucotelli Salice, S. (2016), *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, FrancoAngeli, Milano.

Menna, F. (1968), *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma.

Menna, F. (1972), *Un singolare avvenimento. L'«Operazione Vesuvio» alla galleria «Il centro»*, "Il Mattino", n. 152, 15 giugno, p. 11.

Menna, F. (1973), *Operazione Vesuvio n. 3*, "Il Mattino", n. 29, 30 gennaio, p. 11.

Menna, F. (1974, a cura di), *Narrative Art*, Studio d'Arte Cannaviello, Roma.

Menna, F. (1975), *Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova scrittura*, in Barilli, R., Dorfler, G., Menna, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri, Milano, pp. 193-224.

Menna, F. (1979), lettera a Giannetto Bravi, s.l., s.d. (1979), fascicolo *Storia di un Ritratto-Autoritratto*, Archivio Privato Giannetto Bravi.

Menna, F. (1980a), *Dentro e fuori: intellettuali e istituzioni*, Laveglia, Salerno.

Menna, F. (1980b), *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano.

Menna, F. (1980c), *La coperta di Linus*, s.e., Milano.

Palermo, L. (2018, a cura di), *Arte in Movimento. Gli anni Settanta in Campania*, Postmedia Books, Milano.

Pioselli, A. (2007), *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in Birrozzi, C., Pugliese, M. (a cura

di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Torino, pp. 20-37.

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

Pisani, G., Bravi, G., Ruotolo, E., D'Arista, V. H., Barbati, B., Palliggiano, M. (1969), *Carta di Fondazione della Galleria Inesistente*, Napoli, 10 febbraio 1969.

Restany, P. (1971), *Une perpétuelle invitation au voyage*, Edizioni Centro Apollinaire, Milano, 28 maggio, s.p.

Restany, P. (1972), *Operazione Vesuvio*, Il Centro Galleria d'Arte, Napoli.

Restany, P. (1977), lettera a Giannetto Bravi, Salonicco, 8 marzo 1977, fascicolo *Operazione Vesuvio*, Archivio Privato Giannetto Bravi.

Restany, P. (1994), *Nous avons tous une famille napolitaine*, dattiloscritto a Giannetto Bravi, Parigi, 12 marzo 1994, pp. 1-3.

Spinosa, N. (2007, a cura di), *Giannetto Bravi. Museo di tutti i musei. Quadre-ria d'arte*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Roma.

Taccone, S. (2013), *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. Da Giuseppe Desiato agli esordi dell'arte nel sociale*, Iod, Palermo.

Taccone, S. (2020), *La cooperazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. La stagione dell'arte nel sociale e storie simili*, Edizioni Iod, Casalnuovo di Napoli.

Vergine, L. (1973), *Il pubblico come cassa di risonanza*, in "Domus", n. 526, settembre, p. 37.

Vergine, L. (1976), *Dall'informale alla body art. Dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino.

Winnicott, D. W. (1953), *Transitional objects and transitional phenomena; a study of the first not-me possession*, "The International Journal of Psychoanalysis", n. 34, pp. 89-97.

Winnicott, D. W. (1967), *Playing and Reality*, Routledge, London.

Abstract

Il saggio analizza, con il supporto di materiale d'archivio inedito, il ciclo *Ritratto-Autoritratto di sette critici* di Giannetto Bravi, ideato fra il 1977 e il 1979 con la collaborazione di Pierre Restany ed esposto nel 1980 allo Studio Marconi di Milano con introduzione di Filiberto Menna. Muovendo da una contestualizzazione della ricerca concettuale di Bravi all'interno dello sperimentalismo campano di Neoavanguardia, il progetto – che coinvolse anche Guido Ballo, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio, Gillo Dorfles e Lea Vergine – è interpretato nella sua funzione di dispositivo relazionale e coautorale che sovverte il modello tradizionale del ritratto, trasformandolo in una forma di Narrative Art interattiva basata sull'apporto del soggetto attraverso l'inserimento di uno o più elementi "segreti". L'immagine fotografica ripetuta si combina a scatti eterogenei, lettere, ricordi personali, libri o testi manoscritti che diventano strumenti di autorappresentazione e attivatori di una complessa analogia tra immagine, identità e memoria, in stretto dialogo con il Nouveau Réalisme.

Integrando prospettive storico-artistiche, sociologiche e psicanalitiche, l'opera di Bravi – autodidatta formatosi nel *milieu* della critica militante – ridefinisce in senso democratico, paritetico e partecipativo il rapporto fra maestro e allievo, decostruendone le gerarchie e delineando una rinnovata pedagogia artistica fondata sulla reciprocità.

PAROLE-CHIAVE: Neoavanguardia napoletana; Giannetto Bravi; Filiberto Menna; Pierre Restany; Narrative Art.

This essay examines, on the basis of previously unpublished archival material, Giannetto Bravi's cycle *Ritratto-Autoritratto di sette critici* (*Portrait-Self-Portrait of Seven Critics*), conceived between 1977 and 1979 in collaboration with Pierre Restany and first exhibited in 1980 at Studio Marconi, Milan, with an introductory text by Filiberto Menna.

Framed within the conceptual experimentation of the Campanian Neo-Avant-Garde, the project – developed with the participation of Guido Ballo, Achille Bonito Oliva, Antonio Del Guercio, Gillo Dorfles and Lea Vergine – is interpreted as a relational and co-authorial device that overturns the traditional paradigm of the portrait. It reconfigures portraiture as a form of interactive Narrative Art, grounded in the subject's contribution through the inclusion of one or more "secret" elements. The serial photographic image is combined with heterogeneous snapshots, letters, personal mementoes, books and handwritten texts, which become instruments of self-representation and catalysts for a layered analogy between image, identity and memory, while engaging in a close dialogue with Nouveau Réalisme.

By integrating art-historical, sociological and psychoanalytic perspectives, Bravi's work – shaped as an autodidact within the *milieu* of militant criticism – recasts the master-pupil relationship along democratic, horizontal and participatory lines, dismantling its traditional hierarchies and outlining a renewed artistic pedagogy rooted in reciprocity.

KEYWORDS: Neapolitan Neo-Avant-Garde; Giannetto Bravi; Filiberto Menna; Pierre Restany; Narrative Art.

m.ferrario@uninsubria.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>