

La svolta fenomenologica. Francesca Alinovi e il magistero di Renato Barilli

PASQUALE FAMELI

Nel 1974 Francesca Alinovi redige la sua tesi di perfezionamento, dedicata a Piero Manzoni, sotto la supervisione di Renato Barilli, appena due anni dopo la discussione della tesi di laurea su Carlo Corsi con Francesco Arcangeli. Una scelta stimolata probabilmente dalla mostra inaugurata alla galleria de' Foscherari di Bologna nel febbraio del 1974, che fa seguito ad alcune esposizioni e pubblicazioni a cura di Germano Celant nei due anni precedenti¹. La tesi di perfezionamento si differenzia da quella di laurea per un linguaggio più diretto e assertivo e per un'articolata suddivisione in paragrafi utili a individuare i cicli della variegata produzione manzoniana. Il passaggio da Corsi a Manzoni potrebbe apparire come un drastico cambio di rotta, una cesura netta con i precedenti interessi. Va notato tuttavia che entrambi gli artisti, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si erano confrontati con la lezione dadaista: con esiti certamente differenti, ma non inconciliabili nel clima di riavvio dell'avanguardia instauratosi alla metà del secolo. Non sappiamo se Alinovi avesse maturato un interesse per Dada e per le sue eredità già negli anni della sua prima formazione universitaria o se invece questo interesse sia scaturito dallo studio dei collage di Corsi per la stesura della sua tesi. Sappiamo però che nel corso tenuto nell'a.a. 1970-71 Arcangeli avesse seguito l'itinerario che va dal Romanticismo all'Informale², escludendo eventuali accenni a Dada, movimento estraneo ai suoi interessi. Dunque, l'ipotesi più accreditabile è che sia stato proprio lo studio dei collage di Corsi a favorire l'avvicinamento di Alinovi all'avanguardia europea. D'altra parte, non sappiamo neppure se l'argomento per la tesi sia stato proposto dalla studentessa al docente o viceversa: certo è che Corsi era

¹ Dorflès, 1974.

² Si vedano Arcangeli, 1976, 2005 e 2020.

un artista molto presente tra gli interessi di Arcangeli³, eppure laterale rispetto alla congiuntura neonaturalista-informale alla quale aveva dedicato i suoi maggiori sforzi critici. I passaggi dalla fase 'intimista' a quella neocubista, fino alle prove di matrice dadaista, non incrociano difatti i tramandi romantico-informali del critico. Ma proprio in virtù di queste continue trasformazioni, Corsi si presenta come un artista dall'identità multipla, come tanti di quelli che avrebbero interessato Alinovi nella sua futura attività critica, già a partire dallo stesso Manzoni.

Il cambio di relatore è però per Alinovi una scelta inevitabile: a lungo afflitto da tormentosi problemi di salute, Arcangeli scompare il 14 febbraio 1974. L'assiduità dei rapporti e l'intesa tra i due critici nonostante le diverse formazioni proseguivano fin dai tempi della stagione informale, trovando esito proficuo anche in vari ambiti istituzionali: Barilli aveva ottenuto la prima cattedra di storia dell'arte contemporanea al neonato DAMS di Bologna nell'ottobre del 1972 proprio grazie al sostegno di Arcangeli⁴, con il quale aveva condiviso mesi prima l'organizzazione di *Opera o comportamento* alla Biennale di Venezia. A una studentessa di perfezionamento qual era in quegli anni Alinovi, questo cambio di relatore poteva sembrare porsì, perciò, nel segno di una continuità stimolante, utile ad ampliare la prospettiva di ricerca sull'arte contemporanea nei suoi risvolti più avanzati. La dicotomia proposta alla rassegna veneziana sembra determinare il futuro approccio critico di Alinovi che, a dispetto di ogni lettura riduttiva, non è esclusivamente rivolto alle pratiche della smaterializzazione, ma a una fertile dialettica tra il polo dell' 'opera' e quello del 'comportamento', attenzionando in vari casi le possibili contaminazioni tra i due versanti. Lo dimostrano già i primi e numerosi scritti dedicati alle operazioni di pittura ambienti pubblicati in varie sedi tra il 1976 e il 1979⁵. Nei testi per il catalogo della Biennale del 1972, Arcangeli e Barilli precisavano che l'opposizione tra opera e comportamento non indicasse una successione tra le due categorie, ma «un'alternativa di fondo» (Arcangeli, 1977 [1972], p. 397) o «un confronto [...] tra due modi

³ Arcangeli, 1964; Arcangeli, 1970.

⁴ Si veda Barilli, 2024 [2009], pp. 200-206.

⁵ La recensione di *Ambiente/Arte* di Germano Celant alla Biennale di Venezia apparsa su «G7 Studio» nel 1976; il saggio sulle operazioni di pittura-ambiente tra Europa e Stati Uniti pubblicato sulla stessa rivista nel 1977; l'articolo su Richard Smith apparso sempre su «G7 Studio» nel 1978; lo studio dedicato alle esperienze di superamento del quadro in seno alle poetiche informali pubblicato sul secondo dei "Quaderni di culturologia" del Mulino nel 1979 e il contributo per il catalogo della mostra *Pittura-Ambiente*, organizzata con Barilli a Palazzo Reale di Milano nello stesso anno.

di essere antropologici» (Alinovi, 1976, p. 242)⁶. Alinovi fa tesoro di questa visione aperta, dialettica, che si affaccia timidamente già nella tesi di perfezionamento, ma trova più ampio sviluppo nella versione saggistica⁷. La tesi reca un titolo piuttosto neutro, *Il percorso artistico di Piero Manzoni*, che diviene *Le due vie di Piero Manzoni* nella sua elaborazione saggistica per il primo volume della collana dei “Quaderni di culturologia” diretta da Barilli per le edizioni del Mulino. Rispetto alla tesi, il saggio vede un riordino dei paragrafi funzionale a delineare il passaggio dall’opera al comportamento, tenendo conto non più del primo bensì dell’ultimo anno di produzione, così da porre l’accento sui risultati raggiunti. Le più significative integrazioni rispetto alla tesi sono indicazioni teorico-metodologiche utili a esplicitare l’impianto critico del saggio. Nell’introduzione aggiunta, Alinovi chiarisce subito di interessarsi a Manzoni per via della sua capacità di alternarsi in maniera disinvolta tra ciò che si può ancora definire ‘opera’ e ciò che prelude il ‘comportamento’. Scrive infatti:

Manzoni, legato ai due grandi filoni delle avanguardie storiche promotrici le une della conservazione del quadro (suprematismo-costruttivismo e neoplasticismo), e le altre del suo abbandono (dadaismo di Duchamp), intraprende entrambe le vie senza mai risolversi a favore dell’una o dell’altra. Il suo lavoro perciò [...] si mantiene incerto e oscillante in una posizione per lo più di ambiguità e di bivalenza (Alinovi, 1976, p. 228).

È l’aspetto fondante di tutto il saggio, volto a dimostrare la possibilità di un’alternanza coestensiva tra i due poli, interna all’attività di uno stesso artista. D’altronde, lo stesso testo punta a dimostrare che la ricerca di Manzoni non possa essere ricondotta al solo modello analitico-tautologico, secondo la lettura di Celant⁸, ma risulti più complessa e polimorfa, disposta a relazionarsi con le dinamiche dell’esperienza⁹. Dal punto di vista metodologico, il saggio segna perciò una svolta, il passaggio da una visione ‘diacronica’ dell’operato di un artista (la tesi su Corsi) a una ‘sincronica’, da una scolastica concezione evolutiva a un più avanzato impianto comparativo. È una scelta che attesta l’adesione di Alinovi al sistema critico di Barilli, derivato dalla fenomenologia delle poetiche di Lu-

⁶ Barilli 2006 [1972], p. 96.

⁷ Cfr. nota 37.

⁸ Celant, 1971 e 1973.

⁹ Alinovi, 1976, p. 251.

ciano Anceschi, studioso di cui la stessa Alinovi aveva seguito il corso all'università. L'interesse per la sua estetica si evince anche dalla ricorrenza nel saggio del termine 'istituzione', riferito all'identità concettuale del quadro, che Anceschi riferiva nei suoi studi alla poesia¹⁰. Egli era peraltro tra i pochi autori estranei alla bibliografia su Corsi citati da Alinovi già nella sua tesi di laurea¹¹, segnale di un interesse già vivo per il suo approccio.

Il metodo anceschiano nasceva da una messa in crisi delle estetiche sistematiche volte ad assunzioni universalizzanti di aspetti parziali e quindi inadatte a comprendere la realtà estetica in tutta la sua complessità e variabilità. Rispetto ai sistemi 'chiusi', che tendevano a unificare la realtà attorno a un principio assoluto e immutabile, il sistema 'aperto' della fenomenologia ragionava per differenze, a partire da quella che si configurava come la riflessione degli artisti sul loro stesso fare, includendo i valori procedurali, ideativi e culturali che la alimentano, impliciti alle soluzioni attuate o esplicitati negli scritti degli autori stessi. La fenomenologia tende perciò a un'integrazione continua di tutte le variazioni interne alle poetiche, opponendosi a qualsiasi rigidità normativa. Una simile impostazione metodologica si traduce dunque nell'inesausto impegno a rilevare le strutture secondo cui una data realtà estetica si articola e si organizza¹².

Neppure Arcangeli era estraneo alle suggestioni del pensiero fenomenologico, giuntesse attraverso la comprovata lettura di *Vita d'arte* (1946) di Antonio Banfi, maestro di Anceschi, degli studi di Enzo Paci sul relazionismo, dell'*Uomo in rivolta* (1951) di Albert Camus e dei testi di Maurice Merleau-Ponty e di Jean-Paul Sartre¹³. Per Arcangeli, però, queste letture contribuivano a definire l'identità della sua generazione, davano sostegno culturale alle proposte dell'Informale e supportavano l'idea di rileggere tutta la storia dell'arte in una chiave esistenziale¹⁴. Per Barilli, invece, la fenomenologia si costituiva come metodo ideale per un'indagine dei fatti artistici e letterari che non pregiudicasse le difformità e i contrasti interni alle poetiche e agli stili, ma li considerasse anzi come poli di relazioni dialettiche funzionali a coglierli nella loro interezza. Lo dimostrano i moltissimi contributi improntati all'individuazione di binomi e dicotomie

¹⁰ Si veda Anceschi, 1968.

¹¹ Alinovi, 1972, pp. 61, 70.

¹² Anceschi, 1962, pp. 49-64.

¹³ Cfr. Brunetti, 2002, pp. 23, 66, 97, 159, 171-175.

¹⁴ Si veda Arcangeli, 1969.

utili a definire le oscillazioni interne a una tendenza oppure all'attività di un artista: *L'azione e l'estasi* (1967), *I due volti del Simbolismo* (1969), *Coincidenza di opposti* (1970), *Le due anime del Concettuale* (1973), *Tra presenza e assenza* (1974) e così via. Molte sono le sedi in cui, da lì in avanti, Alinovi si appresterà dal principio all'individuazione di analoghe polarità interne: nell'analisi delle esperienze statunitensi di Pattern & Decoration, in cui distingue tra una linea «neogeometrica», volta a esaltare i valori dell'ornato, e una «neoflorescente», tesa a un più disinvolto trattamento decorativo dello spazio (1984 [1978], p. 100); nell'alternanza tra una performance «nuda» e una «vestita», volta a ogni possibile sconfinamento immaginativo (1984 [1981], p. 167); nella scissione tra «antiarte», cioè il rifiuto della materialità dell'opera, e «iperarte», la rivisitazione di linguaggi artistici più tradizionali, nel volume su Dada (1980, p. 6).

Un altro segno del passaggio di Alinovi dal magistero di Arcangeli a quello di Barilli sta nell'attenzione posta all'influsso della tecnologia sulle pratiche artistiche, aspetto totalmente estraneo alla critica arcangeliana. La lettura di Lucien Goldmann, Marshall McLuhan, Charles Percy Snow e Leslie White nel corso degli anni Sessanta aveva portato Barilli a incrociare il metodo fenomenologico con quello culturologico; un ampliamento svolto comunque nel solco della lezione anceschiana, improntata al binomio autonomia-eteronomia¹⁵, ossia all'idea che l'arte vada compresa nei suoi esiti formali, ma alla luce dei mutamenti sociali e culturali che li hanno determinati. Barilli insisteva sul presupposto mcLuhiano secondo cui le innovazioni tecnologiche riplasmano e rimodellano le nostre abitudini percettive, determinando una diversa concezione del tempo e dello spazio che si riflette nei processi formativi e nelle soluzioni plastiche delle arti visive. Già nel saggio del 1976, Alinovi tenta di porre le trasformazioni manzoniane nel quadro culturologico delineato da Barilli, quando scrive che

Manzoni mentre percorre le tappe del pesante e ingombrante macchinismo, comincia ad accogliere anche l'invito ad assottigliare e a fluidificare in qualche modo i propri mezzi per renderli insieme più penetranti ed incisivi, come sembrava essergli suggerito dai mezzi elettronici delle comunicazioni a distanza (televisione, teleselezione), i quali appunto presentando la caratteristica di far corrispondere a supporti materiali ridottissimi potenziali energetici elevatissimi, venivano addirittura a capovolgere i vecchi principi del macchinismo, per cui la potenza è proporzionale alla quantità di materia (Alinovi, 1976, p. 235).

¹⁵ Si veda Anceschi, 1958 [1936].

Alinovi vede l'abbandono dei mezzi artistici tradizionali come una risposta all'esigenza degli artisti di aderire alle più accelerate logiche della comunicazione visiva coeva¹⁶. Quando la studiosa afferma che l'adozione delle «nuove tecniche di registrazione dell'immagine» favorisce «la rivalutazione delle forme e dei modi di comunicazione principalmente affidati, come in epoche arcaiche e primitive, al corpo e ai gesti» (1976, p. 228), riprende il confronto già posto da McLuhan tra la cultura contemporanea e le antiche culture orali¹⁷. Questo porta la stessa Alinovi a individuare i possibili archetipi ritualistici della *Consumazione dell'arte, dinamica del pubblico, divorare l'arte* eseguita da Manzoni il 21 luglio 1960 alla galleria Azimut di Milano, con riferimenti che vanno dal rito cristiano dell'eucaristia ai pagani riti antropofagici¹⁸. Partendo dai presupposti omologici indicati da Barilli, Alinovi si dedica inoltre a più specifici confronti tra le arti visive e altre istanze della cultura visuale e letteraria, andando oltre ogni distinzione tra 'alto' e 'basso' o tra 'colto' e 'popolare'. Ne è un valido esempio l'accostamento tra la già citata performance manzoniana e la famosa *Merda d'artista* (1961) con le riflessioni di Alberto Moravia sulla rivoluzione culturale cinese¹⁹ e con un film coevo quale *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, legate dall'immagine del processo digestivo quale metafora del degrado consumistico che riduce l'arte e la cultura più in generale a un residuo escrementizio²⁰. L'idea che la cultura materiale fornisca i modelli mediante i quali interpretare l'arte torna anche nella classificazione delle pratiche dadaiste secondo la catena «produzione-consumo-rifiuto» della società «postindustriale» (Alinovi, 1980, pp. 6-7). Persino il ritorno della decoratività nell'arte degli anni Ottanta si motiva, secondo Alinovi, per un'affinità con le logiche della riproducibilità e della standardizzazione tipiche della produzione in serie²¹.

Altro snodo fondamentale del passaggio al magistero barilliano è l'adesione alle teorie di Herbert Marcuse. Il filosofo tedesco riconosce nell'arte il modello ideale di una trasformazione del lavoro in gioco che permette di liberare gli individui dalle oppressioni politiche, sociali e profes-

¹⁶ «[...] sia le nuove tecniche meccanico-industriali che, e a maggior ragione, quelle elettroniche, permettevano agli artisti di pensare non più nei soli e logorati termini di colore e pennello, ma in quelli ben più ampi e promettenti della illimitata ricchezza strumentale messa a disposizione dalla tecnologia contemporanea» (Alinovi, 1976, p. 227).

¹⁷ McLuhan, 2011 [1964].

¹⁸ Alinovi, 1976, pp. 245-246.

¹⁹ Moravia, 1973 [1967].

²⁰ Alinovi, 1976, p. 246.

²¹ Alinovi, 1984 [1982], p. 33.

sionali della civiltà capitalistica. Marcuse propone perciò una visione dell'arte come pratica estensibile a tutte le dinamiche della quotidianità: una pratica desublimata che non si chiude nell'esercizio di una perizia specializzata ma che, al contrario, può trovare esito attraverso qualsiasi attività non funzionale, senza scopi utilitaristici e gratificante per i sensi²². È una visione dell'arte che, secondo Barilli, si riflette e si conferma nelle poetiche dell'Arte Povera, della Body Art, della Land Art e del Comportamento più in generale²³, anche in virtù del ruolo ispiratore giocato da Marcuse per la rivoluzione del Sessantotto. Il profilo biografico di Alinovi riportato sul primo volume del Mulino fa riferimento alla preparazione di un saggio sulle neoavanguardie. Si trattava forse di un contributo mai completato o rimasto inedito relativo all'Arte Povera e alle sue relazioni proprio con il clima del Sessantotto. L'indice riportato sulla quarta di copertina del secondo dei "Quaderni di culturologia" reca numerose difformità nei titoli e nell'ordine dei contributi rispetto a quello presente nel volume, ricavato probabilmente dal progetto editoriale iniziale presentato da Barilli al Mulino; tra queste, vi è la menzione di un saggio di Alinovi proprio sul rapporto tra l'Arte Povera e il clima del Sessantotto che però nel libro non compare. Sarebbe stato il naturale sviluppo di una riflessione sulle poetiche comportamentiste iniziata con il saggio su Manzoni, artista sul quale ha modo di tornare tuttavia a riflettere nell'unico capitolo a sua firma pubblicato in quello stesso volume. Capitolo che, non a caso, si chiude con una disamina delle teorie di Barilli sull'estetica marcusiana.

Il saggio si focalizza sulla crisi dell'opera d'arte sorta in seno alle poetiche informali: una crisi che ha dato esiti tra i più avanzati e sperimentali degli anni Cinquanta, dallo Spazialismo di Lucio Fontana alla pittura industriale di Pinot Gallizio, dal Nuclearismo all'Internazionale Situazionista, fino alle più immateriali soluzioni di Yves Klein e di Manzoni. Temi sui quali Alinovi tornerà soltanto nel 1983, nel saggio per il catalogo de *L'Informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, organizzata da Barilli e Franco Solmi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna²⁴. In quel contributo Alinovi analizza le primissime fasi di un processo che Barilli aveva descritto come il passaggio *Dall'informale 'caldo' all'informale 'freddo'* in un saggio pubblicato tre anni prima. Barilli sosteneva che vi era un'ambiguità di fondo nelle poetiche informali: l'istituzione di uno «spazio avvol-

²² Marcuse, 1968 [1955], pp. 194-214.

²³ Barilli, 1981 [1974], pp. 111.

²⁴ Si veda Alinovi, 1983.

gente», partecipativo e aperto, restava limitato a un livello «virtuale-illusorio», relegato alla superficie bidimensionale del quadro (Barilli, 1975, p. 4). Tuttavia, alcuni tra i più avanzati sperimentatori di quella generazione avevano provveduto a dare esito concreto a questa apertura verso la dimensione esperienziale, arrivando a soluzioni di carattere ambientale e comportamentale. Rifacendosi al lessico McLuhaniano, Barilli definiva quindi 'caldi' gli esiti informali che restavano ancora fermi a una dimensione ottico-visiva e 'freddi' i risultati che si producevano in un più esteso coinvolgimento multisensoriale. Ancora una volta, Alinovi confermava perciò il suo interesse per soluzioni artistiche che si ponessero all'incrocio tra il polo dell'opera e quello del 'comportamento' e per l'analisi dei fenomeni all'interno di dualità, di coppie dialettiche.

Tutto ciò confluisce in un passo introduttivo al saggio che potremmo leggere come una dichiarazione metodologica implicita, la piena adesione al sistema critico di Barilli:

Così gli Spaziali, con Fontana in prima linea, tentano di abbattere le tradizionali frontiere spazio-temporali, operando una invasione totale nello spazio per mezzo delle onde acustiche e luminose messe a disposizione dalla tecnologia contemporanea. I Nucleari da parte loro sfondano il consueto diaframma ottico-visivo, approdando al mondo atomico e microcellulare svelato dalla lente potentissima del microscopio e messo in luce dalla fisica nucleare. Per Jorn, si tratta invece di superare le classiche distinzioni, o barriere, ribadite dal funzionalismo tra le arti in generale (pittura, scultura, architettura) e tra quelle libere e quelle applicate, a favore della loro reciproca fusione e integrazione in vista della utopica società estetica futura del benessere e della felicità. Gallizio sceglie la difficile e insidiosa via dell'alleanza tra la mano e la macchina, riuscendo a smantellare, coi suoi metri soffici di pittura industriale, il rigido e obbligato assetto materiale del quadro e a liberare al tempo stesso le immense possibilità di applicazione pratica e utilitaria della pittura. I Situazionisti, infine, legano il problema artistico a quello politico progettando il superamento radicale di entrambi, secondo la ben nota aspirazione hegeliana alla sintesi finale e alla conciliazione superiore degli opposti (Alinovi, 1979, pp. 53-54).

Bibliografia

Alinovi, F. (1972), *Carlo Corsi*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna.

Alinovi, F. (1976), *Le due vie di Piero Manzoni*, in Barilli R. et al., *Estetica e società tecnologica*, Il Mulino, Bologna, pp. 227-251.

Alinovi, F. (1979), *La crisi dell'opera e il progetto di superamento dell'arte negli anni '50*, in Barilli, R. et al., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, pp. 53-88.

Alinovi, F. (1980), *Dada. Anti-arte e post-arte*, D'Anna, Messina-Firenze.

Alinovi, F. (1983), *Spaziali e nucleari. L'informe abnorme*, in Barilli, R., Solmi, F. (a cura di), *L'informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, Mazzotta, Milano, pp. 35-39.

Alinovi, F. (1984 [1978]), *L'arte decorativa*, in Ead., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, pp. 99-102.

Alinovi, F. (1984 [1981]), *La "performance" vestita*, in Ead., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, pp. 167-170.

Alinovi, F. (1984 [1982]), *Il ritorno alla decorazione nell'arte, nell'architettura e nel "design"*, in Ead., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, pp. 31-41.

Anceschi, L. (1958 [1936]), *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Garzanti, Milano.

Anceschi, L. (1962), *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Modena.

Anceschi, L. (1968), *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano.

Arcangeli, F. (1964), *Carlo Corsi. Mostra antologica*, Alfa, Bologna.

Arcangeli, F. (1970), *Carlo Corsi*, Rotonda della Besana, Milano.

Arcangeli, F. (1976), *Dal Romanticismo all'Informale*, Alfa, Bologna.

Arcangeli, F. (1977 [1972]), *Opera o comportamento*, in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino, pp. 395-398.

Arcangeli, F. (2004 [1969]), *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, in Cesari, L. (2004, a cura di), Monte Università, Parma.

Arcangeli, F. (2005), *Dal Romanticismo all'Informale. Lezioni accademiche 1970-71*, Minerva, Bologna.

Arcangeli, F. (2020), *Dal Romanticismo all'Informale. Lezione 1970-1973*, in Milani, F. (2020, a cura di), Il Mulino, Bologna, 2 Voll.

Barilli, R. (1975), *Dall'informale caldo all'informale freddo*, in Barilli, R.; Dorfles, G.; Menna, F., *Al di là della pittura*, Fabbri, Milano, pp. 1-32.

Barilli, R. (1981 [1974]), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età post-moderna*, Bompiani, Milano.

Barilli, R. (2006 [1972]), *Opera o comportamento?*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70 [1979]*, Feltrinelli, Milano, pp. 96-99.

Barilli, R. (2024 [2009]), *Autoritratto a stampa*, Manni, Lecce.

Brunetti, A. (2002), *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*, Fondazione Roberto Longhi, Firenze.

Celant, G. (1973), *Piero Manzoni*, Minetti Rebora, Genova.

Celant, G. (1971, a cura di), *Mostra di Piero Manzoni. Roma, 6 febbraio – 7 marzo 1971*, De Luca, Roma.

Dorfles, G. (1974), *Piero Manzoni*, Galleria de' Foscherari, Bologna.

Marcuse, H. (1968 [1955]), *Eros e civiltà*, trad. it., Einaudi, Torino.

McLuhan, M. (2011 [1964]), *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, trad. it., Il Saggiatore, Milano.

Moravia, A. (1973 [1967]), *La rivoluzione culturale in Cina ovvero il convitato di pietra*, Garzanti, Milano.

pasquale.fameli@unibo.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>