

«Smaterializzazione concettuale» e «*cupio dissolvi*»: Francesca Alinovi fra Dada e arte presente¹

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il libro *Dada anti-arte e post-arte* (1980) di Francesca Alinovi è da una parte uno scritto storiografico, dall'altra un testo militante. Il volume, compatto e documentato, è infatti un capitolo significativo nella recezione del movimento nel nostro Paese: sin lì non esisteva da parte di un'autrice o un autore italiani un volume di sintesi sul dada dotato di analoghe larghezza di sguardo e ricchezza di documentazione. Nella bibliografia del libro di Alinovi compare il recente *Dada, Surrealismo e Dintorni* (1979), di Alfredo De Paz, dove tuttavia la parte sul dada è limitata a una galoppata di una trentina di pagine. Erano state pubblicate alcune traduzioni, ad esempio quella del libro di Hans Richter, *Dada. Arte e Anti Arte* (Mazzotta, Milano, 1966), a cui Alinovi avrà pensato nel decidere il titolo del suo testo; e poi il volume di William Rubin, *L'arte dada e surrealista* (Rizzoli, Milano, 1972) e le parti dedicate da Patrick Waldberg e Michel Sanouillet al dada nell'opera *L'arte moderna* (Fabbri, Milano, 1967)². Ed esistevano anche alcune antologie di fonti: nel 1976 era uscito l'*Almanacco dada*, a cura di Arturo Schwarz, e quattro anni prima un Oscar Mondadori ben fatto, di carattere antologico (*Per conoscere l'avventura dada*), traduzione italiana di un'opera a cura di Georges Hugnet. Le fonti e il giro d'orizzonte di Alinovi sono tuttavia più vasti e gli obiettivi più ambiziosi: i riferimenti al Kitsch, alla fotografia, all'alternanza fra la materialità, anche paradossale, dell'opera (ad esempio il *Merzbau* di Kurt Schwitters) e la smaterializzazione, l'attenzione agli aspetti performativi³ e tanto altro definiscono il campo della cultura visiva dada

¹ Ringrazio Maria Teresa Roberto e Raffaella Perna per l'attenta lettura di questo scritto e i consigli preziosi.

² I testi menzionati sono tutti citati nella bibliografia del libro di Alinovi.

³ Dal 1977 al 1982 Alinovi curò con Roberto Daolio e Renato Barilli alla GAM di Bologna, le Settimane della performance (Santi 2019, pp. 28-29) e l'immagine scelta per il libro su dada è il manifesto dell'incontro di pugilato fra il poeta-pugile dada Arthur Cravan e il campione di boxe Jack Johnson, leggendario evento performativo entrato nella mitologia dada, svoltosi nel 1916 in Spagna.

in modo originale, così come l'insistito rinvio agli esiti del dadaismo nel contemporaneo.

Dada anti-arte e post-arte è l'unico libro di Alinovi (accanto al volume *La fotografia. Illusione o rivelazione?* scritto a metà con Claudio Marra e uscito l'anno dopo) e, a giudicare dalla qualità dell'articolazione, dall'ampiezza di prospettive e di riferimenti, deve avere richiesto all'autrice un lavoro intenso e accanito, diverso da quello profuso nella maggior parte degli altri suoi testi di breve e media lunghezza, dedicati alle situazioni artistiche in sviluppo in Italia e negli Stati Uniti. Se sotto il profilo storiografico *Dada anti-arte e post-arte* ha quindi un notevole valore, è ancora più stimolante provare a comprenderlo nella sua dimensione militante. Il libro infatti acquista più sapore nei tratti in cui l'autrice vede dada prospettivamente, come un'anticipazione di temi e questioni riscontrabili nel contemporaneo, con lo sguardo rivolto perciò all'attualità. La lettura da me proposta del tema si muove quindi a ritroso: dal presente postmoderno al passato dada, invece che viceversa. Nel breve capitolo dedicato al Kitsch, ad esempio, Alinovi mette in luce tanti aspetti – l'indifferenza alla coerenza stilistica, l'effrazione del confine fra alto e basso, lo sciogliersi dell'arte nella quotidianità – sui quali torna poi continuamente nei testi dedicati all'attualità.

Per l'occasione presente Pasquale Fameli e Federica Muzzarelli mi hanno suggerito di trattare il capitolo che Alinovi dedica a *La smaterializzazione concettuale. Il "cupio dissolvi" come programma estetico*. Fin dalle prime pagine del capitolo, l'autrice insiste sul legame fra arte concettuale e dada: Duchamp e Picabia prima, il concettuale poi, sottraendo l'opera alla materialità dell'oggetto, ne evitano «la fatale degradazione entropica» e la dotano anzi «di un potenziale energetico in continuo aumento» (Alinovi, 1980a, p. 60). L'autrice sviluppa il tema negli anni successivi, a partire dai capitoli da lei scritti per il già citato volume *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Qui Alinovi si sofferma fra l'altro sul momento in cui, alla fine degli anni sessanta, molti artisti si rivolgono alla fotografia come mezzo privilegiato. L'autrice interpreta la scelta come un aspetto della smaterializzazione di un oggetto d'arte ormai in crisi e in via di trasformazione in «pura emanazione del soggetto, sia sotto forma di energie corporali (*body-art* e *performance*) che di energia concettuale» (Alinovi, Marra, 1981, p. 136). «La fotografia – prosegue Alinovi – diventa così il nesso ideale per smaterializzare la fisicità dell'opera, e garantire la materializzazione dell'idea» (p. 137).

Se la performance e la fotografia rientrano entrambe, secondo Alinovi, nella smaterializzazione dell'oggetto artistico tipica dell'arte di ricerca del recente passato (anni sessanta e settanta), secondo l'autrice, critica militante, sembra più urgente riportarsi al presente, a quelle correnti che si muovono in controtendenza rispetto alla neoavanguardia appena trascorsa, soprattutto la *pittura-ambiente*, titolo di una mostra curata nel 1979 a Milano da Alinovi e dal suo maestro Renato Barilli. L'esposizione sottolinea la capacità della pittura postmoderna (in particolare quella dei «Nuovi-nuovi», molto sostenuti in quegli anni da Barilli), di smaterializzarsi e farsi ambiente, in sintonia con la pulviscolarità energetica legata alla condizione elettronica della vita e della cultura contemporanee. Nel processo ha un ruolo di rilievo la luce che, «in quanto forma piena di energia, rappresenta lo strumento ideale per liberarsi dalla schiavitù degli oggetti» (Alinovi, 1979, p. 22). L'arte diventa così il decoro della vita, la «cornice a tutte le manifestazioni ordinarie della nostra esistenza [...] dato abituale della nostra percezione quotidiana: abiti, maquillage, arredo domestico e urbano, utensili, accessori, immagini d'arte e dei *mass-media*, colori, tessuti, oggetti» (Alinovi, 1982, p. 131). Quanto è diversa la dimensione energetica e smaterializzata del rapporto fra arte e ambiente proposta da Alinovi da quella prospettata pochi anni prima da Germano Celant, che vede invece quella relazione, sia nel contemporaneo sia nell'avanguardia storica, nei termini, molto concreti, del vincolo dell'opera con la fisicità di uno spazio dato e nella dimensione, tutta politica, della rinuncia all'oggetto mercificabile (Celant, 1977, pp. 5-15).

L'interesse per la dimensione ambientale dell'arte porta Alinovi ad avvicinarsi all'architettura e al design radicali e, nel 1980, inizia a collaborare con "Domus", rivista allora diretta da Alessandro Mendini, architetto e teorico spesso citato negli scritti dell'autrice. Il nome di Mendini ricorre in alcuni tratti del libro sul dada, e in tanti scritti successivi nei quali Alinovi affronta i temi legati al Kitsch e al banale come scena della vita. Nei testi si segue bene l'idea di una pittura abitabile, legata ai temi della moda come arte indossabile e al tatuaggio, inteso come arte portatile sul proprio corpo... Il traguardo successivo degli interessi di Alinovi in questa direzione è il sostegno da lei offerto ai graffiti e all'Enfatismo⁴, il movimento di giovani artisti cui ella dette supporto critico nell'ultima fase della sua vita.

⁴ Sull'Enfatismo si veda Bonaccorsi, 2013.

Alinovi (nata a Parma nel 1948⁵) è attiva in un momento dell'espressione contemporanea in cui al rigore della neo-avanguardia degli anni sessanta e settanta si va sostituendo una variegata e variopinta gamma di espressioni nelle quali prevalgono il carattere ludico, il piacere della manipolazione dei mezzi, il confronto con il banale quotidiano, la dimensione erotico-libidica delle forme e dei colori: una fase, insomma, di post-neoavanguardia.

Fra il 1960 e il 1977 circa la neoavanguardia italiana aveva pescato selettivamente nel dada e nel surrealismo, ed è anzi proprio in queste forme di recupero che l'eredità di quei movimenti, presenti solo marginalmente nella cultura artistica italiana degli anni venti e trenta, aveva trovato modalità originali di esprimersi, ad esempio nella ripresa dell'oggetto comune, nell'espressione dell'eros, nella cancellazione del confine tra arte e vita. Sintomi significativi, ma di entità limitata: la ripresa di forme espressive dada e surrealiste si era fatta invece molto più diffusa nella seconda metà degli anni settanta e la Bologna del 1977⁶, entro cui Alinovi si muoveva, era uno degli epicentri di un mutamento non solo culturale, ma anche politico, che aveva cambiato tra l'altro il modo di guardare ai movimenti dell'avanguardia storica.

Un saggio a questo riguardo importante, presente nella bibliografia del libro di Alinovi sul dada è *Avanguardia di massa*, saggio che dà il titolo a una raccolta di scritti dedicata al rapporto fra il futurismo e il Movimento del '77, scritto a caldo da Maurizio Calvesi e pubblicato l'anno successivo (Calvesi, 1978). Secondo l'autore il futurismo e il dadaismo⁷ avevano ispirato alcune azioni dell'ala creativa del Movimento (per esempio degli indiani metropolitani) (Calvesi, 1978, p. 24 e *passim*). Nel '77, assai più di quanto era avvenuto nel '68, alcune idee dell'avanguardia storica venivano consapevolmente recuperate e tradotte in comportamenti di massa: Calvesi sottolineava infatti quanto le azioni di futurismo e dada si prestassero a essere riattivate nella dimensione collettiva del Movimento.

Il dissolversi dell'arte nella vita, in una visione tuttavia non così accentuatamente politica come in Calvesi, si ritrova nei pensieri di Alinovi: l'autrice pensa infatti che nell'arte della fine degli anni settanta la smaterializzazione dell'oggetto artistico non si manifesti nella chiave mentalizzata e su-

⁵ Per ragguagli stringati, ma efficaci, sulla biografia di Alinovi si veda Cavaliere, 2024.

⁶ Dada entrava, ad esempio, tra le fonti della rivista bolognese *A/traverso*, nata nel 1975.

⁷ Accanto al futurismo, l'autore fa frequente riferimento anche a dada e, in uno scritto pubblicato nella medesima raccolta di *Avanguardia di massa*, parla di «neo-futur-dadaismo di massa» (Calvesi, 1977, p. 69).

blimata (concettuale), della neo-avanguardia, ma sia parte di un più vasto fenomeno di arte postmediale, in cui l'opera si discioglie nel quotidiano: «Anche il ritorno al quadro e alla pittura [...] va visto come semplice fase di passaggio verso una condizione di convivenza libera e reciprocamente gratificante di tutti i mezzi e materiali possibili: il colore come la sua assenza, la mano come la tecnologia, il quadro come la dispersione dell'opera nello spazio» (Alinovi, 1980b, p. 148).

Il tema del Kitsch e del banale come scena del vissuto è, tra la fine degli anni settanta e gli inizi degli ottanta, fra i prediletti di Alessandro Mendini. In un testo intitolato *Quel che piace a me*, del 1981, Alinovi fa un riferimento diretto all'autore:

L'unico imperativo categorico che sembra vigere oggi [...], – scrive Alinovi – non è più il dover essere (artisti, pittori, scultori, ecc.), o il dover fare (quadri, sculture, architetture, ecc.), ma semplicemente il piacere di fare ciò che piace a me! Per questo sull'arte oggi sta vincendo (volutamente) il banale, sulla funzione l'ornamento, sul progetto la vita (e l'esperienza personale) e sul buon gusto il Kitsch. [...] “Bisogna sostituire la parola progetto con la parola vita”, ha scritto recentemente Alessandro Mendini nel suo *Elogio del banale*⁸, “nel senso che mentre *il vivere coinvolge tutti, il progettare coinvolge solo gli specializzati*” (Alinovi, 1981a, p. 175, corsivi aggiunti).

Se il pensiero di Mendini incide a fondo su quello di Alinovi soprattutto dopo la pubblicazione del libro sul dada, in quest'ultimo il Kitsch è già l'oggetto di un capitolo nel quale l'autrice afferma: le «immagini Kitsch e stereotipate [...], o [gli] slogan ripetitivi e usurati che costituiscono la cultura massificata» formano una sorta di inconscio collettivo. È un aspetto – prosegue – che la «cultura colta» è incapace di intercettare, mentre la cultura di massa è l'«espressione più immediata del piacere» (Alinovi, 1980, p. 95). Il rapporto tra Kitsch e soddisfazione del piacere si ritrova anche in Mendini quando egli sostiene, ad esempio, che il Kitsch equivale alla «disponibilità a una finzione estetica corrispondente alla finzione della vita quotidiana non impegnativa, non drammatica, accattivante, rilassante» (Mendini, 1977, p. 138).

Analogamente a Mendini, Alinovi pone l'accento sul vivere, piuttosto che sul progettare: arte e architettura si mescolano con il vissuto di ogni giorno, inglobando (e valorizzando) la dimensione del banale. Su quest'ul-

⁸ Il saggio di Mendini cui si riferisce e da cui cita Alinovi è *Architettura banale*, nel catalogo della mostra *Elogio del banale*, tenutasi alla Biennale del 1980 (*I Mostra Internazionale di architettura*), a cura di Barbara Radice, pp. 17-18 (la cit. è da p. 18).

timo punto Alinovi si ispira anche a Piero Manzoni, l'autore oggetto della sua tesi di specializzazione, scritta sotto la guida di Renato Barilli e discussa nel 1974. Proprio Manzoni, nel 1960, a proposito del dissolvimento dell'arte nella vita, scriveva: «Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere» (Manzoni, 1960, p. 184).

Nel disegnare il rapporto fra l'arte e la vita quotidiana Alinovi nega che l'arte concettuale abbia mostrato un particolare interesse nei riguardi del banale: gli artisti concettuali più rigorosi vanno piuttosto alla ricerca del nuovo, perché sono ancora «vittim[e] di una concezione positiva e progressiva del nostro destino e della storia» (Alinovi, 1982b, p. 203). Sol LeWitt, Joseph Kosuth o Art & Language spingono «l'arte visiva ai limiti della cecità, disperdendo l'oggettualità insita in ogni fare artistico nella fumosità dell'antimateria – scrive Alinovi –. Ciò che conta, in arte, diventa l'idea pura che non si avvale di alcuna esperienza sensibile e che preesiste ad ogni estrinsecazione fisica nella mente del suo autore» (Alinovi, 1982b, p. 202). Solo con il postmodernismo della fine degli anni settanta-inizi ottanta cambia l'atteggiamento nei riguardi del nuovo. L'arte che Alinovi segue più da presso è disillusa rispetto alla nozione stessa di novità: nella società presente, dove le idee circolano a un ritmo molto sostenuto, il conoscere non è mai scoperta dell'inedito, ma casomai un atto di «reminiscezza» (p. 202). Di qui la ripresa di pratiche dadaiste, in particolare di Duchamp e Picabia, legate alla copia e al ready-made dove immagini e oggetti non vengono creati *ex-novo*, ma risemantizzati tramite operazioni di carattere mentale. Il tema della risignificazione del quotidiano⁹ segna a fondo le idee espresse da Alinovi nel saggio *Quel che piace a me*:

È importante tendere verso la despecializzazione del progetto, verso l'acquisizione di elementi esistenziali, discontinui, incoerenti, liberatori e corporali, opponendo il progetto vivo di se stessi a chi si ostina a compiere il pedante progetto delle cose¹⁰. [...] Alessandro Mendini da anni interpreta il reale come operazione globale di risemantizzazione del quotidiano¹¹, attraverso una azione di cosmesi creativa dell'esistente. Il banale è ciò che già c'è, e che banale è non per povertà di qualità apprezzabili intrinseche inerenti all'oggetto [...], ma per povertà immaginativa del fruitore, che non ne vede che l'aspetto nudo e rigidamente funzionale, e non sa apprezzarne la pelle (Alinovi 1981a, pp. 175, 178).

⁹ Qui le idee espresse da Alinovi sembrano anticipare alcune idee espresse in anni più tardi da Michel de Certeau (Certeau, 1990).

¹⁰ Dall'inizio del passo sin qui Alinovi cita dal saggio di Mendini del quale si trova riferimento alla nostra nota 8).

¹¹ In questo punto, in particolare, ho pensato a Certeau (Certeau, 1990, pp. 57-62 e *passim*).

I temi affrontati in questo passaggio risentono anche, probabilmente, delle riflessioni dell'Internazionale Situazionista e di strategie come la *dérive* o il *détournement* (un'antologia di testi dell'IS compare fra i libri del fondo Alinovi [Internazionale Situazionista 1976]).

Risemantizzare il quotidiano, nella proposta di Alinovi, rinvia (lo abbiamo accennato) al ready-made duchampiano, dove l'operazione artistica, benché posta in atto sulle cose concrete, è tutta mentale e perciò smaterializzata: la qualità non è infatti intrinseca nell'oggetto, ma si apprezza nell'immaginazione del o della riguardante. La cosa scelta per il ready-made, in fondo, è scissa dall'idea che esse di volta in volta incarna, sostenuta, per di più, da titoli di natura puramente verbale e quindi immateriale. Questo vale non solo per Duchamp, ma anche per Picabia, del quale Alinovi sottolinea «l'indifferenza ai problemi di visualizzazione» e l'interesse per le «sole idee» (Alinovi, 1980a, p. 70).

Il ready-made serve ad Alinovi anche ad affrontare la questione del rapporto fra smaterializzazione ed energia, tema sul quale si apre il capitolo dedicato a *La smaterializzazione concettuale. Il "cupio dissolvi" come programma estetico*. In Picabia e Duchamp all'oggetto si sostituisce l'idea che va oltre la sua incarnazione fisica, mantenendo intatto «il potenziale energetico ad essa connesso» (Alinovi, 1980^a, p. 61). La conservazione dell'energia a spese dell'oggetto crea «uno "spiritualismo" di specie elettronica» (p. 61), che trova riscontro nel pensiero di Marshall McLuhan e sembra preludere sia alle esperienze del concettualismo degli anni sessanta, sia al postmodernismo degli anni ottanta. La visione energetica ed elettronica del concettuale proposta da Alinovi risente del pensiero di Renato Barilli, espresso in alcuni saggi raccolti nel volume *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (1974, ad esempio *L'estetica tecnologica di Marshall McLuhan*, p. 81 e *passim*) e ignora invece la chiave di lettura allora prevalente, quella linguistica post-strutturalista, che definiva in modo assai diverso i contorni teorici della smaterializzazione dell'oggetto artistico. Se, ovviamente, non c'è nulla di più materiale e oggettuale dei ready-made, l'operazione a essi sottesa è, lo abbiamo visto, immateriale: Alinovi parte dalla constatazione duchampiana che fra un'idea dell'artista e la sua realizzazione esista un intervallo incolmabile e quindi l'opera sia giocoforza inadeguata all'intuizione iniziale. Per Duchamp la scollatura fra ideazione ed esecuzione è inevitabile: di qui la scelta dell'artista di affidarsi a un oggetto qualsiasi, non prodotto da lui, ma risemantizzato tramite una pratica di scelta e reintitolazione.

I *ready-mades* [...] – scrive Alinovi – non valgono in sé, in quanto oggetti, ma per le idee che riescono ad incarnare e a trasmettere, facendole scorrere dalla mente dell'artista a quella del fruitore. I *ready-mades* servono dunque semplicemente da tramite tra un'idea e l'altra, sono dei conduttori di elettricità, esistono solo come punti di raccordo tra diversi pensieri che si comunicano tra un cervello e l'altro per mezzo di impulsi elettrici, scariche e scintille» (Alinovi, 1980a, p. 63)¹².

Sulla scorta delle teorie di McLuhan e di Daniel Bell, l'autrice vede quindi la contemporaneità pervasa da un flusso intenso e continuo di energia e informazioni. Scrive l'autrice in *L'Onda italiana*, del 1980: «Oggi l'artista ha di nuovo di fronte a sé una condizione di libertà sconcertante. Non ci sono più canoni estetici. Chi può ormai decidere per tutti che cosa, nel nostro universo poliestetico, è mai arte? C'è solo una grande, smisurata energia diffusa. Il problema è quello di captarla» (Alinovi, 1980b, p. 149).

L'anno successivo, nel testo introduttivo a una mostra dei «Nuovi-nuovi» intitolato *A proprio rischio e pericolo*, l'autrice scrive:

Il quadro è dunque uno degli infiniti campi possibili dell'esperienza: tela, foglio di carta, parete, stanza, soffitto, etere... L'arte attuale è eterea, perché anche se contenuta dentro alla cornice vibra di pulsazioni impalpabili onnidiffuse. Correnti di energia presenti nell'aria ci dicono non tanto quel che c'è, ma quel che non si vede e non si può toccare, ma aderisce come un guanto elettrizzante ai nostri corpi (Alinovi, 1981b, p. 173).

Si torna, quindi, al mondo dell'informazione e dell'elettronica: quello del presente.

L'ultimo paragrafo del capitolo sulla smaterializzazione è dedicato ad «Amorfismo e pratica della "copia"». L'amorfismo era una forma d'arte prefigurata in un manifesto comparso per la prima volta sulla rivista "Les Hommes du Jour" il 3 maggio 1913, inviato da Picabia ad Alfred Stieglitz da Parigi e ripubblicato tal quale, veste tipografica compresa, su "Camera Work". Il testo immagina un'arte in cui è abolita la forma, ad esempio «un quadro bianco, una cornice vuota, un buco aereo e immateriale, fatto di solo spazio» e spetta al o alla riguardante «costruirsi mentalmente il proprio quadro, ricreando con la fantasia e con gli occhi della mente ciò che

¹² Secondo l'autrice, infatti, «l'analogia [...] tra il cervello e il campo della elettricità» è «quasi un *topos*» dei dadaisti (Alinovi, 1980a, p. 63).

era scomparso davanti ai suoi occhi fisiologici»¹³. Benché la paternità del manifesto sia controversa¹⁴ e si tratti verosimilmente di una parodia (Rothman, 2002, p. 3), a Picabia (che ne sia o no l'autore) interessa perché sembra descrivere una sorta di ready-made senza oggetto.

Picabia persegue anche altre forme di smaterializzazione: non solo fa un uso esteso e persistente della scrittura, ma in lui «ben presto affiora [anche] l'idea della copia» (Alinovi, 1980a, p. 73), a cominciare da quella di un disegno di Ingres, che l'artista esegue firmandola con il proprio nome, anticipando così le tante pratiche citazioniste/appropriazioniste dell'arte degli anni fine settanta-ottanta. In esse, allo stesso modo del ready-made, l'oggetto è occasionale e potenzialmente variabile all'infinito, mentre ciò che conta è l'operazione mentale.

In coda al capitolo Alinovi fa menzione di un'ennesima «invenzione concettuale» di Picabia, che

come Duchamp procede via via verso l'invisibile, l'impercettibile. Nel 1921 l'artista realizza infatti *La veuve joyeuse (La vedova allegra)*: l'opera mette semplicemente una accanto all'altro la foto di una delle tante automobili dell'artista, con lo stesso Picabia al volante [...] e un disegno fatto a mano riprodotto la stessa immagine. Ciò che vale in questo caso, come in tante future operazioni concettuali vicine ai nostri giorni, non sono le immagini in sé, ma i termini della relazione che viene a stabilirsi tra loro, in quanto modalità strutturalmente differenti di riferimento al medesimo oggetto (Alinovi, 1980a, p. 74).

In quest'ultimo passaggio, l'autrice sottolinea un aspetto che, più che alle tendenze recentissime, pare riferito al concettuale degli anni Sessanta e Settanta.

Nei tre paragrafi del capitolo del libro su dada dedicati alla smaterializzazione Alinovi sembra andare in cerca di quegli aspetti di «ripetizione differente» (locuzione deleziana cara al maestro Renato Barilli [ad es. Barilli 1974, p. 172]) dei temi dada nell'arte del presente. Si spiega quindi perché, nel 1980, per un'autrice così radicalmente implicata nel contemporaneo, valesse la pena di distogliersi dall'attualità per esplorare un movimento nato più di sessant'anni prima.

¹³ La seconda citazione è letterale, la prima è l'interpretazione di due figure che corredano il testo; vedi *Vers l'amorphisme* 1913, s.i.p.

¹⁴ Alinovi lo considera come un autografo di Picabia.

Bibliografia

Alinovi, F. (1979), *L'esplosione del colore-luce nello spazio*, in Alinovi, F. e Barilli, R., (1979, a cura di) *Pittura-ambiente*, Arti grafiche Cordani, Milano, pp. 12-24.

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

Alinovi, F. (1980b), *L'onda italiana* (1980); ora in Alinovi, F., 1984, pp. 147-149.

Alinovi, F. (1981a), *Quel che piace a me*; ora in Alinovi, F., 1984, pp. 175-179.

Alinovi, F. (1981b), *A proprio rischio e pericolo*; ora in Alinovi, F., 1984, pp. 171-173.

Alinovi, F. (1982a), *Il ritorno della decorazione nell'arte, nell'architettura e nel "design"* (1982); ora in Bergamini, M, e Santi, V. (2019, a cura di), Francesca Alinovi, Postmedia, Milano, pp. 131-140.

Alinovi, F. (1982b), *Natura impossibile del postmoderno*; ora in Alinovi, F., 1984, pp. 199-207.

Alinovi, F. (1984), *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna.

Alinovi, F. e Barilli, R. (1979, a cura di), *Pittura-ambiente*, Milano.

Alinovi, F. e Marra, C. (1981), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (1974), *La ripetizione differente*, catalogo della mostra a cura di Renato Barilli (Milano, Studio Marconi, ottobre).

Barilli, R.(1981 [1974]), *L'estetica tecnologica di Marshal McLuhan*, in Id., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano, pp. 45-85.

Bergamini, M. e Santi, V. (2019, a cura di), *Francesca Alinovi*, Postmedia, Milano.

Bonaccorsi, I. (2013), *Note sull'Enfatisimo e sul suo Manifesto*; in Bergamini, M, e Santi, V. (2019, a cura di), pp. 287-295.

Calvesi, M. (1977), *Kassel o gli indiani?*; ora in Id., *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani*, a cura di Perna, R., Postmedia, Milano 2018, pp. 67-69.

Calvesi, M. (1978), *Avanguardia di massa*; ora in Id., *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani*, a cura di R. Perna, Postmedia, Milano 2018, pp. 7-65.

Cavaliere, G. (2024), *Quel che piace a me. Francesca Alinovi*, Electa, Milano.

Celant, G. (1977), *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla body art*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Certeau, M. de (1990), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990); trad. it. di Baccianini, M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.

Internazionale situazionista: ce n'a été qu'un debut (1976), a cura di Ghirardi, S., Varini, D., La Salamandra, Milano.

Manzoni, P. (1960), *Libera dimensione*; ora in Grazioli, E. (2007), *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 183-184.

Rothman, R.I. (2002), *Between Music and the Machine: Francis Picabia and the End of Abstraction*, "Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal", vol. 2, n. 4 (gennaio), pp. 1-5.

Santi, V. (2019), *On/Off Francesca*, in Bergamini, M. e Santi, V. (2019), pp. 27-43.

Vers l'amorphisme (1913), in "Camera Work", numero speciale, giugno, s.p. (ripreso da "Les Hommes du Jour", 3 maggio 1913).

claudio.zambianchi@uniroma1.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>