

# **R**OMA **POP** **CITY** 60-67



MANFREDI  
EDIZIONI

## LUNA IN POLISTIROLO SU COLOSSEO DI PLASTICA

Andrea Cortellessa

All'uscita di *Artisti* – il libro che raccoglie gli scritti su pittori da lui ammirati, soprattutto quelli che nella Roma dei primi Sessanta sono stati suoi amici e compagni di strada – così rievoca quegli anni, poco prima della morte precoce, Goffredo Parise: «mi sono fatto prendere dagli anni bellissimi del Pop di Piazza del Popolo, da quegli incontri giovani che si tenevano presso il gran teatro che era allora la galleria della Tartaruga, con il suo regista un po' dispotico Plinio de Martiis». Come si vede il Parise tardo, sempre più polemicamente anti-intellettualistico, non disdegna un quanto d'oleografia, nel dipingere i suoi vecchi compagni come buoni selvaggi: «tra gli amici ho sempre preferito i pittori (Schifano, Angeli, Festa) perché possono anche essere ignoranti, ma certamente sono artisti: non hanno le incrostazioni dei letterati, ma la spontaneità dell'arte».

Anche *live*, vent'anni prima, in un curioso pezzo in forma di dialogo così aveva concluso il suo ritratto di Mario Schifano come «piccolo puma» («il corpo ha l'impronta nitida e al tempo stesso misteriosa dell'eleganza»; *Eleganza*, varrà la pena di annotare, s'intitola il racconto di *Sillabario n. 1* in cui si trova un ulteriore ritratto dell'amico pittore): «possiede il dono di comunicare ed esprimersi immediatamente e simultaneamente. [...] La sua è un'intelligenza artistica, fortemente istintiva, intuitiva». In quello stesso 1965 (per il lancio del suo «romanzo pop», *Il padrone*) a Parise fa una lunga intervista Andrea Barbato, sull'«Espresso», nella quale quello che del nostro Novecento era destinato a divenire forse il maggior scrittore di viaggio, rievoca il viaggio che per lui è stato decisivo, quello negli Stati Uniti di quattro anni prima. E lo fa con in testa un'interpretazione lucida dell'arte di quel tempo: «È un mondo spettacolare, fatto d'oggetti grandiosi: ricordo gli alberghi a forma di piramide o di pascià accovacciato, a Miami Beach, e una città atomica del New Mexico, tutta d'alluminio, coperta da un nugolo di elicotteri simili a zanzare; e la réclame di un uovo fritto, nel deserto dell'Arizona, grande come una piazza. La pop-art è la vera arte del nostro tempo, e l'America è la vera immagine del mondo moderno. Come l'Italia, è una società materialista; ma da noi c'è cinismo, tragedia, culto del denaro e dell'oggetto utile. In America, tutto questo è riscattato dalla fantasia: si crede nell'oggetto, ma anche nella possibilità della bellezza e della stravaganza».

Nelle battute successive, sull'onda del confronto stridente fra l'America post-moderna (come in quegli anni già cominciava a definirla il prensile Arbasino, nelle tumultuose cronache che veniva sciordinando sul «Giorno») e il Veneto arcaico e «barbaro» dal quale è per tempo fuggito, Parise si lascia andare a un empito quasi neo-futurista. Non più Venezia va rasa al suolo, col suo chiaro di luna, ma la grande bellezza della città dove da qualche anno ha piantato le tende, la sua onnipresente, invadente tradizione: «C'è alle nostre spalle una civiltà splendida, fatta di levità umana; c'è l'Apollo di Veio, ci sono gli ectoplasmi classici, la grande bellezza greca. Ma bisogna distruggerla volontariamente, in modo che non ne rimanga neppure il ricordo. Bisognerebbe abbattere il Colosseo e rifarlo uguale, ma di plastica. Dobbiamo vivere e conoscere solo questo mare atono di oggetti che ci circondano». È in assoluto, questo intervistato da Barbato (che per parte sua, del resto, non nasconde di guardare con simpatia a questa *couche*; e cita infatti a più riprese, nel pezzo, Sanguineti), il Parise più vicino alla sensibilità neoavanguardista (dalla quale probabilmente comincia a distaccarsi già l'autunno seguente: quando partecipa al terzo convegno del Gruppo 63, dedicato a Palermo al *Romanzo sperimentale*, senza però mai prendervi la parola).

Ma è proprio questo il Parise che vive, a Piazza del Popolo, la sua stagione violenta. L'unica, forse, in cui questo anarchico solitario (che fra non molto comincerà a mostrare sempre maggiore insofferenza per la città «suk», come la chiama, la sua sempre meno metaforica violenza e i suoi sempre più stucchevoli rituali sociali; sino a decidere di allontanarsene, ancorché mai definitivamente: dal '70 eleggerà a sua dimora prediletta quella di Salgarèda, nel Veneto d'origine) avverte un *air* non si dirà *de famille* ma certo di solidarietà, se non proprio fraternità. Sempre, beninteso, più in chiave esistenziale che intellettuale. In un'altra intervista tarda in occasione di *Artisti*, così ricorda Parise: «c'era un interscambio molto forte che mi è parso sia andato attenuandosi sempre di più a Roma al punto

che è quasi inesistente. [...] Ho la sensazione, dal mio ricordo, che eravamo quattro gatti, che non si scambiavano neanche tante idee. Non si parlava mica tanto d'arte o di filosofia o di politica o di sociologia. Non si parlava affatto di questo, si viveva».

È un *tòpos*, questo della comunanza anzitutto esistenziale, che troviamo spesso nella memorialistica su quegli anni; non solo nel caso, ovvio nella fattispecie, dell'incantevole *Fiato d'artista* di Paola Pitagora, che di fatto commenta il suo carteggio col compagno di vita Renato Mambor. Eppure sono proprio queste pagine a riportare una frase di Tano Festa che pare in straordinaria sintonia coll'immagine del *Colosseo di plastica* di Parise: «un americano dipinge la Coca-Cola, per me Michelangelo è la stessa cosa, nel senso che siamo in un paese dove invece di consumare cibi in scatola consumiamo la Gioconda sui cioccolatini». Festa realizza una serie di *remakes* dagli affreschi sulla volta della Cappella Sistina, a partire dal '66-67 – cioè, testimonia Pitagora, *prima ancora d'averla vista coi suoi occhi* –, così esibendo il filtro mediatico che, anche per lui, quelle immagini ha reso feticci: consumati in milioni di copie. «Festa sa bene», ha commentato Achille Bonito Oliva, «come sia impossibile superare di slancio la distanza», e dunque per lui «la fotografia e la conquista bidimensionale dello spazio pittorico diventano strumenti di consapevolezza e di uso che fondano un linguaggio differente». Così, ricorda sempre Pitagora, «non poté fare a meno di mettere sulla tela il famigliare Obelisco di Piazza del Popolo, però ritagliato in legno»: si tratta di *Obelisco*, un lavoro del '63 al quale in effetti può darsi pensasse Parise, due anni dopo, vagheggiando la plastificazione dei più iconici monumenti romani...

Ed è sempre Parise, parlando stavolta di Mario Ceroli (in un altro testo dall'impaginazione insolita, in forma di lettera all'artista), a esprimere meglio di chiunque altro, mi pare, questa sensibilità *seconda* che – non solo nei confronti della segnaletica urbana o del linguaggio pubblicitario ma persino, s'è visto, della monumentalità più prestigiosa – accomuna gli artisti di Piazza del Popolo. Sebbene la materia impiegata dallo scultore sia fra le più tradizionali, il legno, questo non viene da lui trattato come «materia in qualche modo “plastica”», dal momento che egli si limita a usare «semplici e quasi astratte tavole di abete». Colla materia, dunque, Ceroli intrattiene un rapporto che, più che dell'artista, tiene di quello d'un «falegname con un prodotto della natura già umiliato e violentato in partenza dalla sega circolare nelle segherie». Totale la sintonia, fra Parise e Ceroli, quando il primo conclude evocando i «piatti uomini in serie» del secondo, tanto numerosi da poter essere contenuti forse solo in uno spazio grande quanto la Cina. L'anno seguente Parise farà il primo dei suoi due viaggi appunto in Cina (quello testimoniato dal bellissimo *Cara Cina*), e il titolo provvisorio dei racconti che scrive a cavallo del *Padrone*, pubblicandoli fra il '63 e il '67 (anche se il libro che li raccoglie uscirà con molto ritardo e in un clima ormai mutato, alla fine del '69, col titolo *Il crematorio di Vienna*) suona, assai “cerolianamente”, *L'uomo è una cosa*. È il punto più basso, questo, della disforica identificazione di Parise col *mare atono di oggetti* della società contemporanea.

Ai primi del '71 però, come per miracolo, inizia per lui una stagione nuova; viene d'improvviso a giorno, finalmente arieggiato, il versante in luce di quel ripiegamento in quella claustrofobia di segni anonimi. Sulla copertina del libro che segna la resurrezione, *Sillabario n. 1*, ancora una volta figura, in ogni caso, lo *stigma* della comunanza cogli artisti. Il segno più intimo e rivelatorio: un grande cuore rosa shocking di Giosetta Fioroni. Il primo fra gli scritti che *a posteriori* Parise sceglie d'includere nella serie dei suoi *Artisti* – pubblicato all'inizio di quel suo climaterico '65 – è dedicato in generale a quella che chiama, con sigla com'è noto non a tutti gli interessati gradita, *Pop-Art italiana*; ma è occasionato, in effetti, da una personale proprio di Giosetta alla Tartaruga. Un battesimo che vale dunque, altresì, quasi un fidanzamento. Degli *spettri d'argento* di quella prima maniera matura di Giosetta, Parise pregia la «delicatezza»: così glissando (primo d'una lunga serie) sull'evidente, persino inquietante, componente malinconica di quel monocromo grigio – seppur più luccicante della tinta esplicitamente cinerea del *Crematorio*. Ma conclude con un auspicio che (a ben vedere, dunque) vale in realtà per entrambi. Di fronte a un'unica tela macchiata da uno «smalto rosso arancio», afferma deciso Parise: «ci piacerebbe vedere altri rossi di quel genere, altre superfici di quei toni smalto per unghie e, in generale, altri colori, per così dire, cosmetici, entrare a poco a poco in questo suo rarefatto e attonito *institut de beauté*». Di lì a pochi anni, l'auspicio viene soddisfatto. La stagione violenta, se non all'inferno in quel purgatorio di plastica grigia, si conclude. E si vola via, finalmente, da una Roma ormai del tutto incenerita.

Tutto sommato fu di breve durata, dunque; ma difficilmente si troveranno termini di paragone per l'osmosi fra immagine e scrittura nel Parise di questi anni. In generale, però, la stagione fra il 1958 e il '67 rappresenta davvero

un'età *dell'oro*, per unanime giudizio irripetuta, di quella comunanza esistenziale di cui sopra. Chi l'ha sostenuto con maggiore decisione è stato colui che – almeno per i primi due terzi di questo periodo – tutti concordano nell'indicare come il primo motore tutt'altro che immobile: Plinio De Martiis. **Nel grande catalogo della mostra** curata nel '90 da Maurizio Calvesi e Rosella Siligato, che della presente è antecedente diretta, *Roma anni '60. Al di là della pittura* – catalogo che è anche una preziosissima fonte di dati e documenti –, colui che nel '54 aveva fondato La Tartaruga a gran voce proclama (intervistato da Federica Pirani): «era una città diversa... se tu frequentavi certe gallerie, certi caffè e certe librerie incontravi tutto il mondo letterario e artistico. Ed era un mondo affollatissimo e vario, affascinante e fantastico come oggi non potete nemmeno immaginare. Oppure prova ad immaginare: insieme, nello stesso ambiente, de Chirico, Comisso, Ungaretti, Palazzeschi, De Pisis e Sandro Penna. [...] L'intreccio tra poeti e pittori, tra musicisti, scrittori e cineasti è stato sempre talmente stretto, formando un tessuto così intricato, un humus così denso, che per forza qualcosa doveva ancora nascere».

Su questo un giovane scrittore che allora intensamente collaborava con De Martiis (assai di frequente di suo pugno, specie nei primi e ruggentissimi anni del periodo, le presentazioni ai cataloghi della Tartaruga), Cesare Vivaldi, ha un giudizio più cauto. Intervistato nel medesimo catalogo da Marco Di Capua, il quale gli chiede «chi s'incontrava, tra i miti letterari d'allora? Gadda...», Vivaldi risponde reciso: «Mai. La letteratura ufficiale ci era del tutto estranea. L'unico era Sinisgalli. Moravia quando mai, Pasolini mai. A quelli piaceva Guttuso, Vespignani. Ci arrabbiammo parecchio quando Schifano andò dietro a Moravia, la mondanità stupida. Là era scattata la molla degli interessi, conoscere contesse... Mancava una struttura morale adeguata». L'unica presenza che Vivaldi non si senta di obliterare (ma, già per le sue dimensioni, in qualche modo sempre tenuto a parte) è quella di Emilio Villa. Era stato lui, in effetti, a dare fuoco per primo alle polveri: dando vita a quella galleria «Appia Antica» (accompagnata dalla rivista omonima: a far seguito ai tredici fascicoli pubblicati di «Arti Visive», fra il '52 e il '58) che fra il '58 e il '60 – fra le primissime a Roma – propone Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Mario Schifano, Giuseppe Uncini, Renato Mambor, Cesare Tacchi, Franco Angeli e Tano Festa (questi ultimi due per la verità “in trasferta”, nell'aprile del '60 al Cancellò di Bologna; ma nel giugno del '59 troviamo Villa presentare pure Mimmo Rotella, alla Salita di Gian Tomaso Liverani). Fra il '61 e il '68, sempre polemico e scismatico, Villa sceglie di inabissarsi in un'avanguardia anche graficamente estrema, seguito dai soli giovani sodali Gianni De Bernardi e Mario Diacono: coi quali realizza cinque numeri di un'ennesima rivista, dal titolo «Ex», che oltrepassa, per eccedenza fuoriformato, ogni più rutilante sogno (o incubo) di tipografo.

Fuori dalla *letteratura ufficiale*, allora, non possono che restare i poeti Novissimi, gli autori della Neovanguardia (ai quali allora, prima di entrare in rotta di collisione con Sanguineti – così iniziando uno scisma di lunga durata, nella storia della nostra poesia –, Villa non si mostra affatto ostile: per la mostra di Bonalumi, Castellani e Manzoni all'Appia Antica, nell'aprile del '59, chiede un testo al giovane Leo Paolazzi, ancora non ribattezzatosi Antonio Porta; diversi fra i cinque futuri Novissimi, in questo frangente, guardano in effetti soprattutto alla scena milanese). La curiosa rivista-catalogo della Tartaruga, che proprio «Catalogo» s'intitola ed è tutta ancora da studiare, ospita spesso a partire dal '64 testi poetici e saggistici dei Novissimi. Deve infatti concedere Vivaldi, anche se un po' a denti stretti: «Pagliarani era piuttosto solidale di Perilli e Novelli, di cui era molto amico. Balestrini era con Schifano. C'è qualche scritto loro ma non molto». I tanti anni passati, e qualche sodalizio magari nel frattempo interrotto, possono aver fatto velo all'equanimità di Vivaldi: testimone in ogni caso prezioso (oltre che, di per sé, scrittore tutto da rileggere). Sulle pagine pionieristiche della rivista «L'esperienza moderna», quattro fascicoli diretti da Achille Perilli fra il '57 e il '59, non era transitato infatti il solo Pagliarani: vi troviamo altresì (per citare futuri membri e sodali del Gruppo 63) Carla Vasio, Angelo Maria Ripellino, Luciano Berio e lo stesso Vivaldi. Un'immagine del dioscuo Gastone Novelli figura in copertina, nel '64, alla celebre antologia a cura di Balestrini e Giuliani, *Gruppo 63. La nuova letteratura*. Ma già due anni prima, compilando un'affascinante *Antologia del possibile* promossa da Scheiwiller, Novelli vi include (unici autori italiani al fianco di personaggi come Jean-Jacques Lebel, Anais Nin, Octavio Paz, Frank O'Hara, Alejandra Pizarnik e André Pieyre de Mandiargues) Balestrini, Giuliani, Pagliarani e Sanguineti (oltre a Vincenzo Loriga, sodale pure su «L'esperienza moderna»), mentre di stretto concerto con Alfredo Giuliani lavora, Novelli, a un vero e proprio fumetto, *Nel cieco spazio*, che esce nel 1964 sul primo numero di «Grammatica». Nei cinque numeri di questa rivista, usciti con periodicità fortemente irregolare (rispettivamente, i successivi, nel '67, '69, '72 e '76), si assiste alla compenetrazione più profonda tra i linguaggi: redattori a pari titolo dei primi tre numeri sono

infatti, insieme a Novelli e Perilli, lo stesso Giuliani e Giorgio Manganelli. Emblematico il pezzo d'apertura del primo numero: una lunga conversazione, dal titolo *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, in cui le battute non vengono attribuite ai singoli partecipanti – Balestrini, Giuliani, Manganelli, Novelli, Pagliarani e Perilli – in modo che si succedano in un montaggio straniante quanto – magari grazie agli estri di Balestrini, virtuoso del magnetofono – misteriosamente consonante (lo spirito di «Grammatica», molto tempo dopo, verrà ripreso dai quattro numeri di «Metek», «babbecedario allunatico illustrato» diretto da Perilli e stampato da De Luca fra il 1996 e il 2003). Non ha poi a Roma la sua redazione bensì a Genova – ma è alla scena artistica romana che guarda – un'altra rivista che si può considerare organica alla neoavanguardia: «Marcatré», fondata e diretta da Eugenio Battisti e stampata da Lerici fra il '63 e il '70 (la sezione arti visive vi è curata da Calvesi, e vi muove i primi passi Fagiolo Dell'Arco).

La consuetudine di Nanni Balestrini cogli artisti della scena romana – non certo col solo Schifano – pare, in ogni caso, tutt'altro che episodica. Entra anzi a far parte dell'impianto stesso delle sue prime due raccolte organiche, pubblicate da Feltrinelli nel '63 e nel '68, *Come si agisce* (con copertina di Perilli) e *Ma noi facciamone un'altra*. Quest'ultimo libro infatti annovera due sezioni, «A colori» e «Perimetri», per intero composte da testi ispirati rispettivamente appunto a Schifano e a Fioroni, Baj, Castellani, Fontana, Rotella e Giovanni Anceschi. Viceversa è a un componimento di *Come si agisce* già anticipato sui *Novissimi* nel '61, *Corpi in moto e corpi in equilibrio*, che nel '63 guarda Schifano per la sua grande tela pressoché omonima, *Corpo in moto e in equilibrio*, che figura tra quelle esposte, l'anno dopo, alla Galleria Odyssia. In tale occasione viene pubblicata una *plaquette* di Balestrini con dodici testi ispirati all'amico pittore: quelli appunto che andranno poi a comporre «A colori». Caso questo, come si vede, eloquente e alquanto raro, per non dire unico, di *ispirazione biunivoca* fra poesia e pittura, andata e ritorno... Non è un caso che proprio a Roma, seppure con qualche incertezza, esponano lo stesso Balestrini e Giuliani i loro esperimenti di poesia visiva: nell'estate del '61 una piccola mostra viene allestita alla libreria Ferro di Cavallo, a via di Ripetta (e in seguito questi esperimenti – oltre che al secondo convegno del Gruppo 63, a Reggio Emilia nel '64, quando ai due si aggiunge Antonio Porta – dovrebbero essere transitati una volta, nel '65, in uno vero e proprio spazio artistico, non insignificante fra quelli romani, come la galleria Arco d'Alibert).

**La consonanza** di questi autori colle ricerche artistiche coeve, a dispetto delle ricostruzioni *a posteriori*, non si può dunque considerare solo di natura esistenziale. In molti casi è a procedimenti simili, e talora intenzionalmente mimetici, che si assiste invece. Se apriamo l'unico saggio organico che in quegli anni tira un bilancio pressoché *live* della stagione in corso – *Rapporto 60* di un men che trentenne Maurizio Fagiolo Dell'Arco – vediamo come la sintonia fra le poetiche di molti degli artisti di punta del periodo, e quelle dei poeti loro coetanei, sia stata assai meno episodica e congiunturale di quanto oggi si tenda a pensare. Piuttosto che di «pop», Fagiolo preferisce addirittura parlare, a proposito degli artisti di Piazza del Popolo, di «Figurazione novissima» (anche in polemica con la «Nuova Figurazione», sugli scudi all'inizio del nostro periodo). E scrive, mostrando fra l'altro una più che notevole confidenza colle scritture del tempo: «per il livello linguistico, molte di queste ricerche si apparentano, in letteratura, alle proposte del “Gruppo 63” e dei poeti “novissimi” (pensiamo alla poesia *collage* di Balestrini, alla poesia racconto di Giuliani, alla poesia romanzo di Pagliarani, alla poesia fisica di Porta, alla poesia fiume di Sanguineti). Anzi si adattano molto bene a questi pittori i “caratteri tipici” del poeta moderno distinti da Alfredo Giuliani: la discontinuità del processo immaginativo, l'asintattismo, la violenza operata sui segni, la compresenza di vari ordini del discorso, la scomposizione e ricomposizione della struttura sintattica, la frase sospesa o interrotta dal premere di altre frasi, l'asprezza o l'atonalismo del metro, e così via». La prolungata similitudine è condotta dal critico, come si vede, sulla puntuale falsariga dell'introduzione preposta da Giuliani appunto ai *Novissimi*: l'antologia poetica, pubblicata nel '61, colla quale la neoavanguardia, in corso di elaborazione da almeno un quinquennio, d'improvviso si colloca al centro della scena letteraria.

Prosegue, più fenomenologico, Fagiolo: «Questi pittori» (fra i nomi da lui elencati quelli di Rotella, Perilli, Novelli, Adami, Angeli, Festa, Schifano, Pistoletto, Ceroli, Pascali e Tacchi, più Rotella come figura-ponte col periodo precedente) «cercano un'arte che, come quella dei “novissimi”, sia fedele al mondo oggettivo e intanto pronta a registrare quanto avviene “dentro”: dalla cronaca si va alla confessione, dalla ricognizione all'ironia. Si vuole in certo modo rinnovare la visione del mondo, strutturare una mitologia che non sia soltanto personale, egoistica. Il rapporto del mondo non è diretto ma c'è la mediazione dei mass-media (il film, il segnale, il fumetto, la pubblicità); anche l'approccio al quadro avviene attraverso tecniche indirette (la proiezione, l'inserito, il ricalco)». Si pensa su-

bito al Michelangelo in decalcomania di Festa, o al suo inserto dell'Obelisco di legno. Ma vediamo come Fagiolo tocchi pure, seppur assai rapidamente, un punto-chiave che, volendo (e al netto delle intolleranze personalistiche, le quali pure in queste storie, com'è noto, contano eccome), avrebbe ben potuto far convergere gli interessi di Sanguineti con quelli di Villa. Il cenno alla *mitologia* (che qui con ogni probabilità si rifà alle *Mythologies* di Roland Barthes), e implicitamente all'antropologia, fa venire in mente infatti come proprio nel libro dei *Novissimi* Sanguineti avesse incluso due note di poetica che sono, per la verità, due saggi veri e propri: se il titolo del primo pone un eloquente punto interrogativo a un sintagma che ormai, in quei primi Sessanta, appariva meno una *callida iunctura* che un luogo comune (*Poesia informale?*), quello del secondo suona proprio *Poesia e mitologia* (con, puntuale stavolta, richiamo al giovane Barthes). Come a suggerire che, fatta lungo i Cinquanta l'interminabile traversata della *Palus Putredinis*, era ormai tempo di voltare pagina: in una direzione appunto, per dirla con Fagiolo, *non soltanto personale, egoistica*. Gli sviluppi successivi di Sanguineti – tanto in sede specificamente poetica che nella scrittura sull'arte – confermeranno appieno un simile oroscopo.

Ma, ancorché guardando ad altri maestri (Bataille, *in primis*) e seguendo altri percorsi, lo stesso Villa fa ricorso – in questi anni e ancora prima – al mito e ai paradigmi dell'antropologia. Dissimulato nei suoi modi allusivi, o diciamo esoterici, è in effetti proprio questo il sostrato-chiave delle pagine più scintillanti fra quelle raccolte in quel vero e proprio poema epico sulla scena artistica, italiana e non solo, che è *Attributi dell'arte odierna* (si pensi a un attacco, in tutti i sensi “mitico”, come quello del testo su Burri del '53: «trovato il mitografo urbano che inventa, in questa sterile sfera che è la pittura, qualche cosa non priva di speranza...»): che prevedono un vero e proprio testo a fronte in quelle sull'*Arte dell'uomo primordiale*. Ma lo stesso Vivaldi, quando parla di *Un realismo di «massa»*, non adopera a ben vedere strumenti così diversi.

Se è vero, come diversi concordano, che nel '67 la mostra curata all'Attico (la galleria, rilevata dal padre due anni prima da Fabio Sargentini, che rapidamente si avvicenda alla Tartaruga quale spazio *leader* in città) da Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, segna ormai il passaggio a un tempo nuovo – in cui la ricerca, di matrice appunto antropologica, indaga di preferenza le discontinuità temporali (in direzione, dunque, tendenzialmente già “anacronistica”), in luogo dell'enfasi fenomenologica ed esistenziale sull'*assolutamente presente*, così tipica come abbiamo visto dei *Roaring Sixties* (parlano assai chiaro, in tal senso, i testi dei due maggiori critici della stagione successiva, entrambi di recente restaurati da Stefano Chiodi: *Il territorio magico*, col quale esordisce nel '71 Achille Bonito Oliva, e *Ghenos Eros Thanatos* appunto di Boatto, immaginifico libro-catalogo della mostra omonima tenutasi nel '74 a Bologna), è allora anche – se non soprattutto – alle più avanzate ricerche letterarie del decennio precedente che bisognerà guardare, cercando i primi annunci del tempo nuovo (non si dimentichino il *background* di poeta vivo, di Bonito Oliva, e la sua partecipazione in quanto tale ai lavori dell'ultimo convegno del Gruppo 63, a Fano nel '67; né andrà sottovalutato il rapporto di reciproca fascinazione-repulsione fra Sanguineti e Boatto...).

Il '67 è anche l'anno in cui il Gruppo 63 si dota di una rivista, «Quindici» (ne escono diciannove numeri, fra il giugno di quell'anno e l'agosto del '69), la cui redazione romana diviene un ulteriore punto d'aggregazione fra artisti e letterati. Ma è proprio su queste pagine che è dato cogliere – come *in vitro*, fascicolo dopo fascicolo – il mutamento di clima in atto. Il gruppo redazionale, che fa capo a Balestrini e Giuliani (mentre d'arte si alternano a scrivere Gillo Dorfles e Renato Barilli, Corrado Costa e Paolo Fossati, Filiberto Menna e Nello Ponente, Eugenio Battisti, Achille Bonito Oliva e Mario Perniola; vi si trovano anche testi di Fabio Mauri, Gianfranco Baruchello e Piero Gilardi), si spacca col numero 16 del marzo 1969: quando la sempre crescente presenza di manifesti, documenti e altri materiali dei movimenti studenteschi e operai – che è Balestrini a procurare – induce Giuliani a lasciare la direzione, seguito da Manganelli e altri collaboratori. È questa, molto semplicemente, la fine del Gruppo 63. Il precario equilibrio fra una concezione autonoma e una eteronoma dell'arte – per usare le vecchie categorie del nume tutelare del Gruppo, Luciano Anceschi –, sul quale s'erano fondate solidarietà fra personaggi anche molto distanti fra loro, viene meno di schianto all'insorgere di nuove urgenze, ben eccedenti la sfera estetica (ancorché tutt'altro che da essa scollegate). Ma è proprio sulle colonne a serpentone di «Quindici», impaginate dalla rivoluzionaria grafica minimalista di Giuseppe Trevisani, che si coglie un altro germe del tempo a venire.

Se la mostra di Boatto e Calvesi, all'Attico nel '67, anticipa la tendenza antropologica dell'Arte Povera, e in generale delle dinamiche più caratterizzanti il decennio successivo, secondo ancora una volta un ampio consenso critico

è in un'altra mostra – o meglio una serie di mostre, ospitate invece alla Tartaruga nel maggio del '68 – che si avvede la svolta eterotopica – verrebbe da foucaultianamente dire – che contrassegna i maggiori eventi espositivi degli anni Settanta. La deriva irresistibile, cioè, che porta l'arte a esondare dal *white cube* per invadere gli spazi urbani e, in generale, i più vari territori non giurisdizionali, contaminandosi così sempre più strutturalmente con altri comportamenti e altre discipline: dalle «intensità collettive» della politica in piazza alle più diverse sperimentazioni del teatro d'avanguardia. *Il teatro delle mostre*, appunto, è la sigla geniale coniata da De Martiis: ogni sera un artista diverso. Ma era appunto nell'ambito della ricerca teatrale che questo sfondamento era stato teorizzato. Sulle pagine di «Quindici» Giuseppe Bartolucci aveva invocato per esempio la «morte immaginaria [...] della localizzazione architettonica del teatro» e dunque l'espansione nella società *esterna* di «ipotesi di drammaticità» che quel laboratorio chiuso avvertivano ormai come carcerario. È quanto d'improvviso deflagra nel '69: all'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi (nella riduzione di Edoardo Sanguineti), che va in scena nella chiesa sconsecrata di San Nicolò a Spoleto il 4 luglio, per poi nell'estate invadere le piazze di Bologna, Milano e tutta Europa, corrisponde *Asphalt run down* di Robert Smithson: realizzata da Sargentini, il 15 ottobre dello stesso anno, in una cava di selce alla Laurentina.

D'altronde i due movimenti d'uscita dagli anni Sessanta – quello “antropologico” e quello “teatrale” – sono, per tradizione, intimamente connessi. *Lo spazio dello spettacolo*, profeticamente, s'intitola il testo scritto da Boatto per *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*: come riassume lo stesso autore, «l'opera, superando il proprio limite materiale, invade lo spazio e coinvolge “spettacolarmente” gli spettatori dentro di sé». Già nel maggio del '66 Richard Serra, alla Salita, aveva esposto animali da cortile vivi (così anticipando i clamorosi *12 cavalli* di Jannis Kounellis, che nel '69 inaugurano il nuovo spazio dell'Attico a via Beccaria), e artisti come Pistoletto e Gilardi parlavano di «arte abitabile» (titolo d'una mostra di Gian Enzo Sperone a Torino).

*Il teatro delle mostre*, per dirla con Carla Vasio, fu «una specie di brillante girandola alla fine dei fuochi». La morte tragica di Pino Pascali, sui tornanti insidiosi del Muro Torto (quelli sotto i quali, nel parcheggio di Villa Borghese, cinque anni dopo Bonito Oliva inscenerà la mostra più geniale del decennio, *Contemporanea...*) nel settembre del '68 segna, nella memoria collettiva, la fine del tempo che siamo venuti ripercorrendo. In quei mesi morivano anche Duchamp, Fontana, Leoncillo, Colla, Novelli. Come ricorda per tutti Calvesi, «si ebbe il senso che tutta un'epoca si chiudeva». Ma solo perché quei *fuochi*, ormai, si andavano propagando per ogni dove. Sulle pareti della Tartaruga, in quel maggio radioso, vengono tracciate le scritte lette sui muri della Sorbona e dettate *live*, al telefono, da Balestrini: il quale fa in tempo ad arrivare, prima della fine della *performance*, per vergare le ultime scritte di suo pugno (il titolo, *I muri della Sorbona*). Parise – che da vent'anni, ormai, ha lasciato il pennello per la penna – espone per la prima e unica volta un suo lavoro in uno spazio pubblico: un magnetofono (omaggio all'allora amico Nanni?) che trasmette in galleria la sua lettura di un testo sull'arte (il titolo, *Conversazione su nastro*). Ma è Fabio Mauri a realizzare, alla Tartaruga, quella che è l'immagine fra tutte più emblematica: in una sala della galleria rovescia – un po' à la Smithson... – un mare di palline di polistirolo bianco. Il titolo, poetico e ironico insieme, è *Luna*. Come per il teatro di Ronconi – al seguito di Astolfo sul suo Ippogrifo – l'allunaggio imminente di Apollo 11, per l'arte, è fonte d'ispirazione irresistibile. Si anticipa così, con l'impazienza che *the age demanded*, quello che Alberto Boatto, molto più avanti, chiamerà *sguardo dal di fuori*.

Il decennio più veloce e bruciante della storia era stato talmente denso di vita da non avere la minima intenzione di finire. E invece, in quella primavera a Piazza del Popolo, ormai gli anni Sessanta morivano, assai dolcemente.

#### NOTA

Di Goffredo Parise sono citati, nell'ordine, un'intervista a Luigi Meneghelli uscita postuma su «Flash Art», nel novembre 1986; il testo intitolato *Schifano* pubblicato nel catalogo della personale dell'artista allo Studio Marconi di Milano e alla Galleria Odyssea di Roma nel novembre del 1965 (e compreso, nel 1984, nella silloge *Artisti* curata da Mario Quesada per la sigla romana Le parole gelate: le citazioni alle pp. 1189 e 1187 di Goffredo Parise, *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, vol. II, Milano, Mondadori, 1989; in un'altra intervista in occasione di *Artisti* – quella radiofonica di Enrico Parlato andata in onda su Rai Tre, nella rubrica *L'arte in questione* di Gemma Vincenzini, il 20 aprile 1986, e trascritta a cura di Mauro Portello sul primo numero della rivista «Eidos», nel 1987,

dice ancora più recisamente, Parise, di prediligere la compagnia dei pittori «perché sono più ignoranti dei letterati e manifestano la loro qualità artistica in modo molto più diretto. Un letterato generalmente non è un artista, quasi sempre è semplicemente un letterato. Cioè si rifà sulla lettura degli altri e non sulla vita. Un pittore non ha mai questo alibi. Un pittore deve guardare la realtà e fare uscire direttamente dal proprio io, dal proprio subconscio l'espressione artistica. Il letterato è indiretto e un pittore è diretto perché va direttamente sulla tela e ha un rapporto diretto con il proprio oggetto. Ci sono anche dei letterati, cioè degli uomini di lettere che scrivono, che sono artisti allo stesso modo dei pittori. Ma sono sempre stati estremamente rari»; qui si trova pure la frase, citata più avanti, sull'*interscambio molto forte* cogli artisti); il racconto *Eleganza*, uscito sul «Corriere della Sera» il 26 agosto 1972, lo stesso anno raccolto presso Einaudi in *Sillabario n. 1* (ora in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 304-7); l'intervista ad Andrea Barbato, *Il Colosseo di plastica*, uscita su «L'Espresso» l'11 aprile 1965; la *Letterina su alcune passioni equivalenti nei lavori in legno*, prefazione al catalogo della personale tenuta da Mario Ceroli alla Tartaruga di Roma nel novembre dello stesso 1965 (poi, in *Artisti*, col semplice titolo *Ceroli*; le citazioni, da *Opere* cit., sono a p. 1191); *Cara Cina*, che raccoglie diciannove articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» nell'estate del '66, esce alla fine di quello stesso anno da Longanesi; *Il crematorio di Vienna*, pubblicato alla fine del '69 da Feltrinelli, raccoglie trentatré racconti brevi pubblicati sullo stesso quotidiano fra il marzo del '63 e il gennaio del '67 (entrambi i libri sono nel cit. Il vol. delle *Opere*; *L'uomo è una cosa* è il titolo dell'anticipazione che del *Crematorio*, nel '69, Parise offre al quarto numero della rivista sovietica «Novij Mir»); *Pop-Art italiana* esce sul «Corriere d'informazione» il 6 febbraio 1965 (nella versione di *Artisti* si legge ancora in Id., *Opere*, cit., la citazione a p. 1185; sulle valenze simboliche, e le tangenze letterarie, del monocromo argento di Fioroni nei primi Sessanta rinvio al mio *Spettri d'argento. The dark side di Giosetta*, in «alfabeta2», 34, gennaio-febbraio 2014: <https://www.alfabeta2.it/2013/12/21/spettri-dargento-the-dark-side-di-giosetta/>). Sul rapporto con Roma di Parise si veda Ludovica del Castillo, *Goffredo Parise: una città di papi e topi che insegna a vivere*, in «Avanguardia», XX, 2015, 60, pp. 19-30 (che presenta anche, alle pp. 9-18, i cinque articoli di *Suite romana*, pubblicati da Parise sul «Corriere della Sera» nel marzo del 1976; da segnalare quello su *Intellettuali e artisti*, uscito l'8 marzo, dove lampeggia un ennesimo *flash* su Schifano).

*Fiato d'artista* di Paola Pitagora è uscito nel 2001 da Sellerio, con una nota di Angelo Guglielmi (la frase citata di Tano Festa si trova a p. 102). Di Achille Bonito Oliva è citato *Poltrone europeo*, in Id., *Il tallone di Achille. Sull'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 83. *L'intervista a Plinio De Martiis* di Federica Pirani si legge in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi e Rosella Siligato, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Roma, Carte Segrete, 1990 (la citazione a p. 339); *L'intervista a Cesare Vivaldi*, di Marco Di Capua, si legge ivi (le citazioni alle pp. 383-4).

Per l'iniziale apertura di Villa ai futuri Novissimi, proprio in sede artistica, rinvio al mio *Una violenta fiducia. I Novissimi con Piero Manzoni*, in «alfabeta2», 3 maggio 2014 (<https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/>), dove è pure riportato, fra l'altro, il testo di Paolazzi-Porta su Manzoni. L'antologia *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, esce da Feltrinelli nel 1964 (dopo diverse ristrutturazioni, i materiali sono ora raccolti in *Gruppo 63. L'Antologia / Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013). *L'Antologia del possibile*, album verbosivo curato da Novelli e impaginato insieme a Bruno Munari, esce presso All'Insegna del Pesce d'Oro nel 1962 (cfr. Marco Rinaldi, *Mondi contemporanei. L'Antologia del possibile* [2010], in Id., *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 27-34). *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo* è alle pp. 1-7 del numero 1 di «Grammatica» (e si trova trascritto altresì in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2000). Non hanno ancora trovato una sistemazione organica i numerosissimi scritti sull'arte di Manganelli, negli anni Sessanta spesso dedicati ad amici e compagni di strada (presso l'archivio Adelphi è conservata una grossa cartella di dattiloscritti e ritagli, allestita all'indomani della morte di Manganelli nel '90 dalla compagna Ebe Flamini, e da me rivista e ordinata nel 2004, dal titolo *Obbedienza alle leggi dei segni*). Del sodalizio in particolare con Novelli sono testimonianza le ventiquattro tavole da quest'ultimo realizzate a illustrare – all'indomani della sua pubblicazione, da Feltrinelli nel '64 – *Hilarotragoedia*, opera d'esordio di Manganelli (si veda Gastone Novelli, *Historie de l'oeil-Hilarotragoedia-Il viaggio in Grecia. Con un inedito Quaderno di intenzioni*, introduzione di Achille

Perilli, Milano, Baldini & Castoldi, 1999). Pure disperse restano le pagine dedicate agli amici artisti da Elio Pagliarani, che spesso li ha convocati peraltro nei propri testi poetici (ma si veda l'autobiografia, *Promemoria a Lianosa 1979-2009*, prefazione di Walter Pedullà, postfazione di Sara Ventroni, Venezia, Marsilio, 2011).

I testi citati di Nanni Balestrini sono ora raccolti in *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015 (nella cui postfazione, *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, alle pp. 447-71, ho provato a ricostruire la “partita doppia” da lui intrattenuta cogli artisti della scena romana, commentando pure indirizzi e aporie della sua stagione di poeta visivo, prima che negli anni Novanta si faccia artista a tutto tondo). La notizia di una mostra di poesia visiva all'Arco d'Alibert nel '65 la desumo dall'*Intervista a Mara Coccia* di Laura Cherubini, in *Roma anni '60 al di là della pittura*, p. 331.

Di Maurizio Fagiolo Dell'Arco cito *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma, Bulzoni, 1966, alle pp. 20-2 (il saggio introduttivo – a precedere una serie di medaglioni riproducenti i pezzi che Fagiolo veniva in quegli anni pubblicando sulle vivacissime pagine dell'«Avanti!», dove assiduo era pure Vivaldi; suggestiva in particolare, a p. 160, la proposta da parte di Fagiolo di una «vita parallela» Angeli / Pagliarani dove i punti chiave sarebbero la rabbia sociale e l'anelito riformistico, la poesia “in atto” con inflessioni prosastiche, il sottofondo brechtiano, la condanna a “vivere il no”, a testimoniare quotidianamente la propria opposizione. Perché Angeli è un moralista» – deriva dalla relazione da lui presentata nel settembre del '65 al Convegno internazionale di Rimini-Verucchio-San Marino). L'introduzione di Alfredo Giuliani ai *Novissimi* è compresa nella sua silloge saggistica *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965 (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996<sup>2</sup>).

Di Edoardo Sanguineti cito *Poesia informale?* e *Poesia e mitologia*, due testi di quello stesso 1961 accolti nella silloge *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi & Paolazzi, 1961 (nella sesta ed., Einaudi 2003, rispettivamente alle pp. 201-4 e 205-13). Le pagine sull'arte di Sanguineti sono in gran parte raccolte nella silloge postuma *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010 (ma si veda pure *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, a cura di Tommaso Lisa, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004; rinvio, su tutto questo, al mio *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, atti del convegno di Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di Marco Berisso ed Erminio Risso, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-48). *Mythologies* di Roland Barthes, uscito nel 1957 a raccogliere la rubrica omonima da lui tenuta negli anni precedenti su «France Observateur», viene pubblicato in Italia da Lerici, nella traduzione di Lidia Lonzi e col titolo *Miti d'oggi*, nel 1962 (poi presso Einaudi a partire dal '74).

Una selezione parziale ma quanto mai affidabile – entro lo sterminato, straordinario e straordinariamente disordinato repertorio sull'arte di Emilio Villa – è nella seconda edizione ampliata di *Attributi dell'arte odierna* (dopo la mitologica *princeps* feltrinelliana del '70) provvista da Aldo Tagliaferri nel 2008, con fondamentale bibliografia, entro la collana *fuoriformato* dell'editore Le Lettere (la frase citata è a p. 46 del primo volume, in cui si riproduce anastaticamente l'edizione del '70, mentre il secondo riporta i materiali che avrebbero dovuto figurare in un secondo volume promesso e mai realizzato da Feltrinelli; alle pp. 199-200 vi si legge per esempio il testo per Mario Schifano e la sua «propagazione del precario», premesso al catalogo della sua personale all'Appia Antica, il 23 maggio 1959). Allo stesso Tagliaferri si deve il restauro, nel 2005 presso Abscondita, del prezioso inedito villiano dei primi Sessanta, *L'arte dell'uomo primordiale*. Sui suoi anni Sessanta fondamentale il capitolo della biografia scritta ancora da Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, pp. 106-21. A partire da questo periodo, diventa difficile districare il repertorio sull'arte da quello poetico (di recente ricostruito, per le cure di Cecilia Bello Minciacci e con postfazione di Tagliaferri, in Emilio Villa, *L'opera poetica*, Roma, *fuoriformato* L'orma, 2014). Per il sostrato antropologico (e specificamente batailleano) della sua scrittura, rinvio a due miei contributi: *L'impossibile non è il vuoto*, in *Nel mondo e con(tro) il mondo: Emilio villa*, sezione monografica a cura di Federico Francucci di «Atelier», XII, 45, marzo 2007, pp. 64-74, e *Poesia informe?*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, catalogo della mostra di Reggio Emilia, 23 febbraio-6 aprile 2008, a cura di Claudio Parmiggiani, Milano,

Mazzotta, 2008, pp. 37-62. *Verso un realismo di «massa»* di Cesare Vivaldi esce sulla rivista «Tempo presente» nel gennaio del 1963, e un suo estratto figura in una delle pubblicazioni più suggestive, più rare nonché più sintomatiche, del clima di quegli anni: il piccolo catalogo *13 pittori a Roma. La Tartaruga 9 febbraio 1963* (gli artisti sono Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Mambor, Mauri, Rotella, Tacchi, Novelli, Perilli, Twombly; vi s'incontrano altresì frammenti saggistici di Gillo Dorfles, dall'*Almanacco letterario Bompiani 1963*; di Umberto Eco, dal celebre libro dell'anno precedente, *Opera aperta; Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*; e testi poetici di Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti). Su questo notevole testo di Vivaldi ha di recente richiamato l'attenzione Raffaella Perna, *Oltre l'obiettivo. Il laboratorio di Piazza del Popolo*, «Flash Art», 325, febbraio 2016.

Il titolo della mostra inaugurata all'Attico l'8 giugno 1967, per la precisione, è *Fuooooooco, immmagine, accqqua, terrrrra* (nel catalogo il testo di Alberto Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, in parte riportato anche in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., pp. 426-7; la mia citazione è invece dall'*Intervista ad Alberto Boatto* di Laura Cherubini, ivi, p. 316). *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, primo libro firmato da Achille Bonito Oliva, esce nel 1971 presso la sigla Centro Di di Firenze (con la *Palla di gomma* di Gino De Dominicis in copertina) ma, come ricorda lui stesso nella conversazione che mette capo alla nuova edizione del testo (a cura di Stefano Chiodi, Firenze, *fuoriformato* Le Lettere, 2009, p. 255), sarebbe dovuto uscire due anni prima presso Rumma, in una collana diretta da Filiberto Menna: l'edizione fu bloccata dalla morte di Marcello Rumma, nel '70. *Ghenos Eros Thanatos* s'intitola la mostra curata da Alberto Boatto, nel novembre del '74, alla Galleria de' Foscherari di Bologna: il volume omonimo, che esce di conserva, non ne è propriamente il catalogo (ancora a Chiodi si deve la sua riproposta recente, insieme ad *Altri scritti sull'arte 1968-1985*: Roma, *fuoriformato* L'orma, 2016): è invece il vero e proprio *big bang* degli umori più “negativi”, psicanaliticamente e appunto antropologicamente padroneggiati, che il decennio precedente aveva in tutti i modi cercato di sopire.

Per «Quindici» si veda l'ampia antologia curata da Nanni Balestrini, con mia postfazione, uscita da Feltrinelli nel 2008: *Quindici. Una rivista e il Sessantotto. Autonomia ed eteronomia dell'arte* è il titolo del primo libro di Luciano Anceschi, pubblicato da Sansoni nel 1936 (ultima edizione Milano, Garzanti, 1992<sup>4</sup>). *Eterotopie* è il titolo d'una conferenza pronunciata da Michel Foucault nel 1967, pubblicata però solo nel 1984 (la si legge, nella traduzione di Sabina Loriga, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3, 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di Alessandro Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 307-16).

*Il teatro delle mostre* si svolge alla Tartaruga dal 6 al 31 maggio 1968: vi sfilano, uno a sera, Fioroni, Paolini, Angeli, Castellani, Ceroli, Mambor, Tacchi, Boetti, Mauri e altri e il catalogo, pubblicato da Lerici, contiene un saggio introduttivo di Maurizio Calvesi – in parte riprodotto in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, pp. 444-6 – e didascalie redatte dal giovane Achille Bonito Oliva (cfr. Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi, 2014). Di Giuseppe Bartolucci è citato *Per un nuovo senso dello spettacolo*, che esce sul numero 11 di «Quindici», giugno 1968 (nell'antologia cit. è alle pp. 269-74). Sull'*Orlando Furioso* si veda Claudio Longhi, *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Ets, 2006 e, dello stesso autore, il libro-dvd *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi*, Milano, BUR, 2012 (nel filmato, la versione televisiva realizzata per la RAI da Vittorio Storaro Arturo Zavattini nel '75). Di Carla Vasio è citato l'incantevole *memoir* dal titolo *Vita privata di una cultura*, Roma, nottetempo, 2013 (a p. 212; ma tutte le pp. 207-15 sono dedicate alla Tartaruga e a De Martiis). *L'Intervista a Maurizio Calvesi* di Rosella Siligato è in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, cit., p. 322. *Lo sguardo dal di fuori* (Bologna, Cappelli, 1981; riproposto, con introduzione di Massimo Carboni, da Castelveccchi nel 2013) è il titolo del libro dedicato da Alberto Boatto all'idea di umanità dopo la dipartita dal pianeta Terra. L'isotopia lunare è trattata dalla mia postfazione all'antologia cit. di *Quindici*, intitolata *Volevamo la luna* (vi si vedano in specie le pp. 460 sgg.).



ISBN 978-8-899-51920-9



9 788899 519209

€ 40,00