

Da: *Pittura italiana da Collezioni italiane*, a cura di G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 giugno - 21 settembre 1997) Charta, Milano 1997, pp. 12-18.

## ***Viatico per quarant'anni di pittura italiana***

**Giorgio Verzotti**

"Per dare una ragione al senso fascinoso del classico mi occorre definire, anche se brevemente, il senso di invenzione. La definirei così: l'invenzione è conoscenza in movimento. Ma ogni conoscenza tenta un punto in cui concludersi. L'invenzione allora turba la pace raggiunta, manifesta l'insoddisfazione, pone il dilemma tra quiete e stimolo. Classico è l'invenzione che risolve la drammaticità di queste spinte in un'organica quiete. Classico è dunque conoscenza in movimento sotto forma di quiete. Il classico sembra messo lì a servire come regola, come modello da seguire. Donatello sembra così chiaro, così risolutivo, ma la sua soluzione è inafferrabile".<sup>1</sup> Questa illuminante riflessione di Luciano Fabro potrebbe servire da emblema, ancora più che da introduzione, alla rassegna d'arte italiana che vogliamo qui presentare. A questa particolare e alle molte possibili che si possono tentare, sempre costruendo una genealogia che, se non ha la pretesa di rintracciare una verità storica, intende però individuare un carattere, un tratto riconoscibile, capace di accomunare e rendere leggibili le pur diverse esperienze. Ci sembra che tale carattere risieda proprio in quella figura ossimorica che Fabro elabora nei suoi limpidi scritti. La ricerca di una inventività capace di prefigurare in sé il classico come bilanciamento fra tensioni oppostive, o l'istanza di una classicità capace fin dalla sua definizione di porsi come interrogativo più che come modello, come non-pacificazione dovuta all'impossibilità di un riconoscimento: "bisogna fare a pezzi ciò che permetteva il gioco consolante dei riconoscimenti", ci dice il Foucault delle "microfisiche".<sup>2</sup>

La rassegna che qui si propone intende individuare nella persistenza di quella tensione un carattere dell'arte italiana degli ultimi quarant'anni, che l'accomuna alle punte avanzate delle ricerche internazionali. L'indagine proposta parte dalla considerazione della persistenza di uno specifico linguistico che, per tradizione, dell'arte fonda la legittimità, lo specifico della pittura. Nella nostra prospettiva, il linguaggio pittorico viene assunto si può dire a condizione di essere messo in discussione; esso non basta a se stesso, non si risolve nella pacificata contemplazione di sé ma apre ad una riflessione sulla propria legittimità e sulla tradizione che la fonda.

Sono le urgenze dell'epoca che inducono gli artisti a intervenire in termini innovativi sul corpo stesso della pittura; è la consapevolezza di far parte della genealogia dirompente delle Avanguardie, e il bisogno di rispondere a esigenze culturali che la contemporaneità incessantemente pone in primo piano.

Il nostro secondo dopoguerra si apriva con la ricerca spazialista di Lucio Fontana che dava nuovo senso al concetto stesso di arte, e di pittura nella fattispecie. Alla fine degli anni Cinquanta, Francesco Lo Savio si trova in una simile lunghezza d'onda, e prosegue sul piano analitico e scientifico ciò che Fontana aveva elaborato sul piano intuitivo. In ambedue la pittura si relaziona allo spazio, inteso sia come ambito fenomenologico sia come dimensione ulteriore e indagabile solo concettualmente, e tale relazione si fa incondizionata, fino al punto di negare l'integrità dell'opera pittorica.

Non solo cade ogni funzione rappresentativa e i fattori espressivi del linguaggio vengono azzerati, ma il corpo stesso della pittura muta in conseguenza delle nuove esigenze con cui l'opera si misura. Per Lo Savio la luce diviene l'elemento prioritario nella qualificazione dell'opera, pertanto la pittura viene sostituita da altri processi di significazione e da altri materiali. Dapprima (dal 1959) stesure a olio o a resine sintetiche sulla cui superficie ha luogo l'irradiazione nello spazio di colore-luce, poi i filtri (dal 1959 al 1962) costruiti come sovrapposizioni di carte semitrasparenti che introiettano la luce e creano una loro autonoma spazialità. In seguito i metalli (dal 1960), di un nero dato come massimo potenziale di assorbimento di luce, dove la superficie giunge ad un massimo di destrutturazione dei suoi codici e si apre allo spazio reale articolandosi in piani aggettanti o profili curvilinei. Infine, le *Articolazioni Totali* (1962) abbandonano la bidimensionalità e si attestano nello spazio reale indicando il proprio compimento nel mondo delle funzioni, nell'orbita dell'architettura e del design, verso cui l'artista, morto suicida nel 1963, si stava indirizzando. Se la coscienza dello sviluppo tecnologico spinge Fontana e Lo Savio a definire nuove dimensioni e funzioni per il lavoro artistico, così da renderlo capace di intervenire anche nell'ambito di una riqualificazione estetica del sociale, Alberto Burri parte da altri presupposti riguardo alla pregnanza che l'opera deve assumere rispetto alla contemporaneità, ed interviene piuttosto su valori che la critica non ha esitato a definire esistenziali. Tuttavia, pari è in lui la volontà di sperimentare nuovi linguaggi, di dirompere il concetto tradizionale di fare pittura, pur senza mai abbandonare il pittorico, inteso come categoria espressiva se non come procedura tecnica.

A Burri più che a chiunque altro si addicono le osservazioni di Fabro sul difficile rapporto fra invenzione e classicità. Burri è indiscutibilmente un classico, e altrettanto sicuramente lo è grazie all'innovazione che ha posto nell'opera, fino a mutarne integralmente la natura. Nel corso di tutta la sua attività vediamo l'accordo formale emergere e agire nel cuore stesso del disaccordo materico, e per conseguenza, è banale ribadirlo, la forma generarsi dall'informe. E si tratta, anche questo è risaputo, di *nuove* forme, che il classico evocano grazie alla loro inusitata ma accertata compostezza.

Le opere scelte per questa occasione espositiva risalgono alla fine degli anni Sessanta, e fanno parte del ciclo di opere denominate *Bianco Plastica*. Con i precedenti *Sacchi*, i *Legni*, i *Ferri* e le *Plastiche* bruciate l'artista ha reinventato non un nuovo modo di dipingere ma la pittura stessa, introducendo nel suo sistema segni che divengono nuovi codici (che funzionano, potremmo dire, come anomalie organiche ad un sistema). I *Bianco Plastica* articolano una nuova dialettica fra assoluti (il bianco e il nero, il grigio come mediazione, dice Cesare Brandi nel saggio riportato in questo catalogo), traendo dal non-pittorico tutte le suggestioni emotive che al pittorico pertengono per statuto. I puri valori formali prendono piede sul farsi metafora della materia: impeccabili stesure di acrilico bianco squillante su ampie superfici di cellotex sulle quali si stendono pellicole di plastica trasparente.

Su questo supporto quasi gelido la combustione della plastica (in veste di artificio calato nel mondo organico) induce i valori opposti del calore sul gelo, del nero sul bianco, e dell'informe sulla forma strutturata del quadro. L'opera esprime così una sua processualità autonoma che l'artista ha predisposto e governato, ma che si è fatta senza il suo diretto concorso. È nell'emergere di questa autonomia che Burri si impone come uno dei precedenti più autorevoli sulle ricerche, non solo italiane, degli anni seguenti: l'artista rinuncia ad ogni demiurgia e si fa operatore di linguaggio, inventore di segni che trae direttamente dalla materia. Inoltre, se Fontana e Lo Savio hanno inscritto lo spazio nell'opera, arrivando a trascenderne la fisicità, Burri visualizzando la morfogenesi della materia ha introdotto la dimensione tempo, come è avvenuto nelle *Plastiche* rosse e trasparenti dei primi anni Sessanta e come avverrà con i *Cretti* degli anni Settanta.

Gli anni Settanta raccolgono molte di queste sfide, prima fra tutte quella di fare pittura al di là della

pittura e per questa via, cioè per via di innovazioni, divenire classici, cioè in ogni epoca ribadire la propria attualità: basti pensare all'opera e alle dichiarazioni di poetica di Jannis Kounellis. Il rifiuto della rappresentazione comporta una retorica basata sulla pura presentazione, cioè sulla considerazione dell'opera nella sua autonoma realtà, che è prima di tutto una realtà linguistica.

La pittura analitica approfondisce l'impegno auto-riflessivo ereditato dalle istanze riduzioniste e metalinguistiche e sottopone il linguaggio ad una verifica dei suoi stessi postulati con una pratica di dissezione.

Nel lavoro di Giorgio Griffa, che di questa distaccata impostazione è uno degli esempi più significativi, il sistema linguistico della pittura diventa un corpo smembrato delle cui articolazioni, autonomamente considerate, si mette in luce la funzionalità. La tela dapprima incorniciata e trattata a stesure monocrome, si presenta libera (dal 1969) e allo stato di materia grezza. Come grandi pagine volanti nello spazio, che più tardi diverranno garze liberamente disposte a parete e sovrapposte l'una all'altra, le superfici recano segni pittorici collocati in contiguità in una pura ostensione degli elementi basilari della lingua: linee, punti, strisce, impronte dello strumento usato. Anche qui, il soggetto perde centralità e diviene anch'egli un elemento del processo, a cui spetta come unica prerogativa, dice l'artista, quella di scegliere come organizzare la superficie. Sulla tela, presentata con modalità che ne sottolineano la natura di matrice, è come se ogni volta il sistema della pittura si originasse ex novo, come se fosse evocato nell'operatività di cui vediamo gli strumenti. E se la funzione narrativa viene inibita totalmente, emerge e viene accentuato il valore emotivo del colore e quello energetico del segno, fattori che determinano l'incontestabile bellezza di simili opere e che motivano la ridondanza delle opere a venire. Il rifiuto, o l'impossibilità, della rappresentazione consente alla pittura, nel corso degli sperimentali anni Settanta, di volgersi ad altre funzioni, non solo a quella metalinguistica.

"Boetti ha sempre rivendicato la qualifica di pittore", ci dice oggi Anne-Marie Sauzeau<sup>3</sup>, e del resto sappiamo da una dichiarazione dell'artista che la scultura o l'oggetto in quanto tali non l'hanno mai interessato. Molti sono gli atti che possiamo vedere come pittorici in Boetti, anche se di una natura depotenziata di pathos e divenuta ripetitiva, apparentemente insignificante, come l'atto di ricalcare a matita o di ricoprire fogli di carta con tratti di penne a sfera o di ricamare a partire da immagini preesistenti. Anche Boetti evoca la pittura, come pratica di comunicazione, ma lo fa per traslato, dall'interno di una perdita dello specifico che è conseguente alla radicale perdita di centralità del soggetto, un'istanza ideologica che l'artista ha incarnato (fino a sdoppiarsi in Alighiero e Boetti) e portato alle estreme conseguenze. Nelle carte rese monocrome dai tratti a penna, come nei ricami su tela, siano essi le varie versioni delle *Mappe* o i *Tutto* degli anni Ottanta, che vengono esposti in questa mostra, assistiamo alla messa in opera di una soggettività multipla, di cui l'artista è solo uno degli esponenti. Le mille individualità che realizzano il progetto esprimendo, nel caso dei ricami, un particolare sapere artigianale, sono la comunità senza nome dove l'identità si disperde. A tale dispersione, o alla sua comunque definitiva relativizzazione, fa riscontro l'estrema vitalità dell'opera, che nel caso dei *Tutto* si esplica sul piano della ricchezza cromatica e dell'invenzione: le piccole sagome colorate, come altrettanti tocchi pittorici, saturano la superficie incastrandosi l'una nell'altra e creando una sorta di grande rompicapo, e l'opera, ad accentuare il suo carattere ludico, può essere osservata da ogni punto di vista.

Anche Vettor Pisani fa ricorso a traslati, e introduce la pittura nel suo multiforme lavoro di riflessione e rivitalizzazione di archetipi culturali. Nelle sue installazioni e performances, oggetti comuni vengono investiti di valore simbolico al pari delle immagini che ricorrono nell'opera e che appartengono sia alla storia dell'arte, dal Simbolismo a Klein, da Duchamp a Beuys, sia agli emblemi delle scienze esoteriche che, come insistenze tematiche, attraversano tutto il lavoro dell'artista dai primi anni Settanta ad oggi. Anche la materia, e in particolare la materia pittorica,

subisce la stessa transvalutazione. Al di là dei veri e propri dipinti che l'artista realizza nei primi anni Ottanta, la pittura si presenta in tutto il suo lavoro come elemento sottoposto a mutazione; esso è liquido, pigmento e vetro in un percorso ascensionale che è sublimazione del materico in trasparenza immateriale, e dunque del fisico in spirituale. Il colore blu che ricorre così spesso richiama dichiaratamente il colore di Klein e come quest'ultimo allude alla pura sensibilità come ambito dove si esplica la vera conoscenza, alla sfera concettuale come ambito dove l'artistico inverte il suo senso pieno. Mario Merz non è lontano da questi presupposti. La pittura consegue in lui ad una esigenza di complessità. Dice l'artista: "Non potevo eseguire un lavoro sulla complessità senza usare i linguaggi di cui gli esseri umani si erano serviti per comprenderla. La pittura è un linguaggio usato, da tempo immemorabile, dagli artisti per sviluppare questo tema e a me interessa come metodo per formulare la complessità".<sup>4</sup> Dopo gli esordi negli anni Cinquanta, quando si dedica ad una pittura di segno informale, Merz ritorna a questo specifico alla fine dei Settanta, quando delinea su grandi tele libere figure di conigli e di alberi, e soprattutto immagini di animali. Rinoceronti, tigri, lucertole e coccodrilli dipinti con colori vivissimi e grande ricchezza di dettagli interagiscono con le materie naturali e con i neon che da sempre sostanziano le installazioni dell'artista.

La complessità di cui Merz ci parla è quella del suo universo di significati; al pari della spirale, dell'igloo e della serie numerica di Fibonacci, l'animale dipinto diviene l'emblema del dinamismo naturalistico, ed è scelto dall'artista come l'immagine di un essere vivente primordiale, un organismo anteriore alla comparsa della vita umana. Questo senso di sfondamento del tempo, che Merz sottolinea introducendo l'attributo di "preistorico", lascia emergere il fascino del mito, del pensiero mitico come forma di conoscenza precedente e alternativa a quella dello specialismo tecnologico in cui è calato il soggetto contemporaneo. Esso si esprime per archetipi formati all'origine delle nostre culture e le cui risonanze non sono state ancora del tutto sondate. D'altra parte, il mito a cui l'artista si riferisce non è soltanto quello che l'antropologia può interpretare, ma anche quello che attiene ad una ritrovata funzione epica dell'arte, alla possibilità che essa torni a parlare alla collettività: "la nostra posizione, alla fine di questo secolo, è quella di riprendere assolutamente tutti i grandi miti dell'umanità d'altri tempi", dice l'artista parlando di Delacroix.<sup>5</sup> Come si può vedere dagli esempi che andiamo facendo, sia pur sinteticamente, lo statuto dell'opera d'arte, e in particolare dell'opera pittorica, così come viene elaborata nell'ambito delle neo-avanguardie italiane viene ad assumere come un duplice aspetto. Il rifiuto della funzione meramente referenziale la sottrae al regime della rappresentazione e la iscrive, come abbiamo detto, in quello della presentazione. Tuttavia, a un simile attestato di autonomia autosignificante si accompagna un potenziale fortemente evocativo, o allusivo. L'opera non replica il mondo a sé esterno, ma ne evoca uno possibile, e non altrimenti definibile se non tramite tale evocazione o allusione.

In Italia, il caso più esplicito di questa doppia natura insita nell'opera è Piero Manzoni: i suoi *achromes* sono indubbiamente e semplicemente ciò che sono, porzioni di tela trattata con caolino o di polistirolo espanso o di lana di vetro. Nello stesso tempo essi stanno in luogo di altro, indicano cioè una dimensione che trascende la pura fattualità dell'opera. Manzoni parla esplicitamente di infinito, di una dimensione di cui l'opera è figura metonimica e, appunto, indice. Non lontano da questo spessore ontologico è anche il concetto di spazio intuito da Fontana e, abbiamo visto, sviluppato da Lo Savio.

Infinito, invisibile sono temi che ricorrono anche nel lavoro di Giovanni Anselmo. Dalle bussole inserite nei blocchi di granito dei primi anni Settanta alle opere dove compare l'oltremare (come colore e come indicazione di spazio) fino a quelle che vengono esposte in questa rassegna, realizzate negli ultimi anni, sempre l'artista pone nell'opera una tensione che ne determina la configurazione e che è dovuta alle proprietà delle materie impiegate, e dalle loro relazioni, a cominciare dalla legge di gravità. Le opere esposte si rifanno esplicitamente ad una riflessione sulla

pittura, dove il corpo di essa diviene il peso della pietra posta in relazione con la tela di supporto. La posizione della pietra o della lastra è determinata dal suo peso e dall'azione del cavo metallico e del cappio che la legano al supporto. La lastra o la pietra si danno nella loro piena fisicità, i cui effetti sono posti in primo piano, e nello stesso tempo emergono all'attenzione dello spettatore come puri valori cromatici. Così l'opera trascende se stessa, si smaterializza quasi in una relazione di valori formali, e lascia percepire la tensione su cui è costruita ("il 'respiro' della materia", dice l'artista, la sua microstruttura). Senza mai smettere di essere ciò che è, l'opera, anche qui, diviene indice di una ulteriorità, di un altrove ideale che si sovrappone all'"oltremare" geografico, probabilmente di un indicibile che solo il pensiero può frequentare.

La prima metà degli anni Ottanta rappresenta notoriamente l'epoca del rinnovato interesse, da parte degli artisti che hanno esordito alla fine del decennio precedente, per le tecniche e le funzioni tradizionali della pittura.

La preminenza del concetto nel lavoro artistico tipico del decennio precedente trova un momento di ripensamento poiché viene messa in questione l'ipotesi ottimistica ed evolucionistica della "tradizione del nuovo" come ideologia dell'avanguardia. Gli artisti sperimentano la crisi delle ideologie come possibilità di un diverso orientamento culturale, teso alla rilettura del passato, remoto o prossimo, e al recupero delle culture locali. Si tratta, altrettanto notoriamente, di un clima operativo internazionale che non intende rifarsi però ad alcun *international style*, ma al contrario vuole far agire le differenze fra cultura e cultura, in un libero incrociarsi di suggestioni. Francesco Clemente fa suo quell'ecclettismo stilistico che è la caratteristica più significativa di tali tendenze, insieme ad un atteggiamento estetico che pone in causa, di nuovo, i valori della soggettività. L'artista si dedica a tecniche manuali come la pittura a olio, il pastello, la tempera, l'affresco, il mosaico, più immediate ai fini di una espressività ambigualmente sensuale. Le immagini di Clemente sono caratterialmente ambigue in quanto descrivono una fantasmagoria erotica perversa e si sottraggono alla riconoscibilità dandosi nell'enigma di un ideogramma (l'artista parla esplicitamente di immagini come geroglifici, e *Emblemi* è il titolo di un ciclo di opere dei primi anni Ottanta, il periodo preso in esame da questa mostra).

L'autoritratto, tema che in Clemente ricorre insistentemente, elabora l'idea di sé attraverso una retorica autodenigratoria di sapore letterario e vicina all'ascendenza di un Egon Schiele, ad una natura *maudite* fortemente intellettualizzata; l'artista si raffigura come corpo spasmico e oggetto erotizzato.

La pittura a sua volta diviene la pratica di un eccesso. Le figure si appiattiscono sulle superfici, sospese in una spazialità irrazionalmente definita e il suo linguaggio oscilla fra uno stile aggressivo e "neo-selvaggio" anche nelle scelte cromatiche e un altro al contrario aulico ed elegante dove il colore si diluisce in campiture delicate.

Per Nicola De Maria, altro protagonista di questa stessa stagione creativa, la pittura è il veicolo di una sensibilità surriscaldata che esprime nella ricchezza cromatica la propria alta temperatura emotiva, che sfalda ogni precisa figurazione in favore di stesure astratte dove concrezioni segniche (fiori, stelle...) o forme conchiuse annunciano l'immagine come pura possibilità. Come ha detto Achille Bonito Oliva, la pittura di De Maria "tende a darsi come esteriorizzazione di uno stato mentale e come interiorizzazione di possibili vibrazioni che nascono durante l'esecuzione dell'opera".<sup>6</sup> Questo rapporto reciproco e armonico fra l'emergere della pulsione che si fa linguaggio e la risonanza emotiva di quest'ultimo colta nel momento in cui lo si pratica dà forza al mondo interiore dell'artista e similmente alla costruzione dell'opera, alla sua organizzazione spaziale. Lo spazio per De Maria è indifferentemente quello del piccolo foglio di carta, quello della tela di grandi dimensioni o anche quello delle pareti che la vitalità della pittura non esita ad invadere. Lo spazio, per dirla ancora con Bonito Oliva, è in ogni caso un campo energetico dove

ininterrottamente si esprime un ritmo, un respiro, che lega la soggettività dell'artista al senso di appartenenza al cosmo. Tale respiro alterna la fluidità delle campiture monocrome a parete o quelle sulle tele di grandi dimensioni alla densità degli impasti e alle sovrapposizioni di materia pittorica sui quadri di minori misure, quali quelli presenti in mostra e assegnabili all'ultimo decennio di attività, dove l'opera si esplica nell'incondizionata empatia dell'artista nei confronti della sua materia espressiva.

Stefano Arienti è uno degli esponenti più significativi delle tendenze che, già dalla seconda metà degli anni Ottanta, hanno coniugato l'iconofilia e l'amore per la pittura della generazione immediatamente precedente con un rinnovato interesse per le pratiche sperimentali degli anni Settanta. Un senso di disillusione sostituisce alla carica utopistica di queste ultime una carica (auto)ironica, che nel caso di Arienti si manifesta nel riuso ludico di immagini preesistenti, e in gran parte legate alla storia dell'arte moderna. Con un atteggiamento vagamente derisorio, Arienti interviene su riproduzioni di pitture di Corot o Monet o Van Gogh, già trasformate in poster o in carte da parati, o sui ritratti dei divi del rock e del cinema e vi applica frammenti di pongo colorato o tessere di puzzle, perfora i contorni delle immagini in modo che siano leggibili dal retro della riproduzione o ancora ne cancella o trasforma determinati particolari con l'uso di normali gomme da cartoleria. Usa anche diapositive ricavate da fotografie da lui stesso scattate e le modifica con tagli, bruciature e graffi. Manifesta insomma un sentimento ambivalente nei confronti dell'immagine, segnato da una aggressività che diventa però matrice di inaspettati valori formali.

Nel novero delle generazioni più giovani lo specifico pittorico viene frequentato al pari degli altri, tradizionali o legati alla tecnologia avanzata, senza più assumere il ruolo preponderante che era stato suo ancora nel corso degli anni Ottanta.

A conclusione di questa breve disamina ci sembra interessante segnalare il lavoro di due artiste, Eva Marisaldi e Grazia Toderi, in cui la pittura ricorre come oggetto di riflessione, di confronto o di sperimentazione più che come adozione di strumenti convenzionali. Insieme alla fotografia e all'installazione oggettuale, nel polifonico ed ermetico lavoro di Marisaldi la pittura come pratica significativa compare all'interno di processi formali in parte delegati al caso o all'intervento parzialmente inconsapevole del riguardante. Un meccanismo a tempo determinato fa scorrere cerchi metallici verso una superficie ricoperta di polvere di pomice su cui l'impronta del cerchio, cadendo, si imprime. Nel lavoro esposto in questa occasione, un disegno realizzato con polvere di ferro può essere modificato dallo spettatore che aziona un telecomando a cui è collegato un magnete mobile posto al di sotto della superficie dove sta la polvere di ferro. L'azione avviene senza che lo spettatore la possa controllare, giacché il telecomando è collocato in un ambiente diverso da quello dove il disegno è visibile.

Per Grazia Toderi la pittura è una pratica non adottata ma richiamata esplicitamente nei due video qui proposti. Il primo lega metaforicamente il linguaggio pittorico al corpo di chi lo formula, al suo ritmo biologico primario, significato dal respiro e testimoniato dal vapore che si forma sul vetro dove l'artista scrive, cioè dà forma e senso alla materia. La pittura è anche, per traslato, il liquido, l'acqua che riempie il contenitore dove si trovano due piccoli oggetti, e che diviene via via da trasparente a bianca per le continue colature di latte che nel secondo video accompagnano l'esecuzione di un *lied*.

---

<sup>1</sup> L. Fabro, da *Lettera ai Germani*, ora in G. Celant, *Arte Povera*, Electa, Milano, 1985, p. 190.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino, 1977, p. 43.

<sup>3</sup> A.-M. Sauzeau, *Gli undici sensi*, in *Alighiero Boetti 1965-1994*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino - Mazzotta, Milano, 1996, p. 43.

- 
- <sup>4</sup> M. Merz, in G. Vincenzini, *Incontro con Mario Merz*, ora in *Mario Merz*, Palazzo Congressi ed Esposizioni, San Marino - Mazzotta, Milano, 1984, p. 187.
- <sup>5</sup> M. Merz, in J.- C. Amman, S. Pagé, *Intervista a Mario Merz*, ora in *Mario Merz*, cit., p. 160.
- <sup>6</sup> A. Bonito Oliva, *Il nichilista compiuto*, in *Transavanguardia: Italia/America*, Galleria Civica, Modena, 1982, p. 8.