

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte
tra tutela, ricerca
e valorizzazione

Vol. 2

20

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 20, 2026

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 979-12-5704-146-5 (PDF)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Iaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Andrea Torre, Ludovico Solima

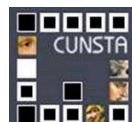
Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Jole de Sanna una storica e critica d'arte militante a Milano negli anni Settanta

Irene Boyer*

Abstract

Nella Milano degli anni Settanta l'esordio tra le voci femminili, in tanta parte di quelle maschili, di Jole de Sanna (Martina Franca, 1947 - Massafra, 2004) è *ancora poco* rimesso agli studi attraverso un programmatico recupero di sapore filologico. L'osservazione metodologica del pubblicato – tra saggi, articoli in riviste e testi in cataloghi – così come il coinvolgimento in occasioni espositive, sono rivelatorie di relazioni, ora con artisti ora con critici e studiosi, e interessi da cui derivare le messe a tema del suo portato intellettuale. Un muoversi in forma militante, sia come storica sia come critica, fra maestri e protagonisti della contemporaneità, i rapporti dialogici, un metodo aperto a diversi registri, così come la capacità di osservare intelligentemente fenomeni in fieri, tra tutti, quello del cominciamento della sperimentazione videografica in ambito artistico italiano – elemento fin qui inedito nella resa della sua biografia – caratterizzano il suo lascito, già enucleato e strutturato al principio dell'attività, ma in grado di tornare in forma ricorsiva lungo la parabola del suo personale sforzo critico.

* Funzionario Storico dell'Arte, SABAP di Cagliari, via Cesare Battisti 2, 09123 Cagliari, e-mail: irene.boyer@cultura.gov.it e Cultore della materia per la Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea, Dipartimento Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano, via Noto 6, 20141 Milano, e-mail: irene.boyer@unimi.it.

In 1970s Milan, the debut of Jole de Sanna (Martina Franca, 1947–Massafra, 2004) among female voices, and to a large extent among male ones, has still not been adequately studied through a systematic philological recovery. Methodological observation of her published works – including essays, magazine articles and catalogue texts – as well as her involvement in exhibitions, reveal relationships with artists and critics, and interests from which her intellectual output can be thematised. She moved militantly, both as a historian and as a critic, among the masters and protagonists of contemporary art, dialogical relationships, a method open to different registers, as well as the ability to intelligently observe phenomena in progress, among them the beginning of videographic experimentation in the Italian art world – an element hitherto unpublished in the rendering of her biography – characterise her legacy, already enucleated and structured at the beginning of her activity, but capable of returning in a recursive form throughout the parable of her personal critical effort.

Il sondare il portato del lavoro intellettuale di una figura come Jole de Sanna è stimolante, quantunque il suo lascito è ancora riposto, complice la riservatezza che la stessa ha consegnato al suo ruolo, tra i protagonisti negli studi e nella scena artistica italiana degli ultimi decenni del secolo scorso e dei primissimi Duemila. La sua capacità di intrecciare «discipline e approcci metodologici», di delineare «analisi lontane dai percorsi tradizionali» e il fare un uso calibrato del linguaggio a cui corrispondere un «apparato storico-teorico»¹, sono aspetti evidenziati da Veronica Locatelli; posti a eco di quanto già nell'evocativo *Jole de Sanna. Una lucida passione per l'arte* di Cristina Casero. Qui emerge quanto l'attività di de Sanna fosse «convivente»², in grado di coniugare la docenza all'Accademia di Brera (e prima ancora alle Accademie di Firenze e Urbino) e la critica militante; in una dicotomia di movimento – tra storia e contemporaneità – in cui evolvere il rapporto con l'arte, che non è stato solo «propensione a livello intellettuale, bensì di una [...] fusione tra arte a vita, secondo la lezione avanguardistica»³. Il muoversi ad ampio raggio, è caratteristica imprescindibile della biografia della studiosa, in grado di attraversare differenti registri espressivi e indagare, con tagli originali, la scena artistica, spaziando dai maestri del Novecento ai protagonisti della sua contemporaneità, con i quali dialoga intelligentemente⁴.

Tuttavia, nel contesto di un riesame della storia della critica d'arte italiana⁵, con affondi in quella 'al femminile'⁶, quanto negli scritti evocati⁷ risolve un

¹ Per tutte le citazioni vd. Locatelli 2022, p. 907.

² Casero 2015, p. 289.

³ *Ibidem*.

⁴ Rendendone nel tempo contributi e monografie, fra tutte a Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa, vd. de Sanna 1983, de Sanna 1996, de Sanna 2003.

⁵ Si pensi al lavoro già in: Pozzati 2015.

⁶ Il rimando è ad alcuni saggi nel doppio numero di «piano b», a cura di Cristina Casero e Raffaella Perna 2023-2024.

⁷ Cui si aggiungono: Cescon 2004; Zevi 2008.

approcciare de Sanna prescindendo da un inquadramento storico-filologico ricostruttivo e nell'inserimento del suo lavoro nel quadro degli anni in cui opera concorrendo a segnare linee di ricerca o focus, certe posizioni e la militanza delle sfumature del suo ragionare. Colmare parte delle conoscenze con l'attenzione al decennio Settanta, consente l'osservare il peculiare avvio dell'attività della studiosa, in cui si inscrivono già il metodo, gli interessi, l'acquisizione di temi, questioni ricorrenti, a base delle modalità con cui sono perseguiti la critica e lo studio successivi. L'assenza di un archivio personale ufficiale guida metodologicamente la concentrazione sul pubblicato e sulla collaborazione alla curatela di mostre, precocemente attivati alla conclusione degli studi all'Università Statale di Milano⁸, sotto la guida di Marco Rosci, allievo a sua volta di Anna Maria Brizio e allora critico militante. Le tracce degli esordi sono nella stesura di tre articoli per «DATA» nel 1972: uno su Gilberto Zorio, uno sull'Archivio di Carlo Alfano e un resoconto della Biennale di Venezia – a cui si aggiunge un trafiletto sulla mostra coeva di Lucio Fontana a Palazzo Reale a Milano (Figg. 1-2). La collaborazione con la rivista fondata da Tommaso Trini e Ciacia Nicastro⁹ – *deus ex machina* di certe scelte e sensibilità (quali l'apertura a voci nuove, anche donne) – è in curioso anticipo su quella poi di Daniela Palazzoli (dal 1973), di Anne Marie Sauzeau Boetti e di Barbara Radice (dal 1974), di Rosamaria Rinaldi e di Lea Vergine (dal 1977) – di un'ondata di critiche impegnate a crearsi spazio e, nel caso di «DATA», a favorire la visibilità di artiste e fotografe ai margini del sistema dell'arte, rendendo così la rivista la più aggiornata del periodo su tali tematiche in Italia¹⁰. Come studiosa, e studiosa donna, agire nel *milieu* artistico-culturale della Milano di inizio Settanta significa per de Sanna non solo fare i conti con protagonisti maschili ingombranti, ma trovare infatti un posto tra voci femminili impetuose – ideale contrappunto al 'femminile' già di altre nazioni, tra Susan Sontag e Lucy Lippard, fra tutte – e a scorta di quella ritiratasi di Carla Lonzi (ormai dedita a Rivolta Femminile), della quale accoglie però il testimone dialogico di *Autoritratto* (1969), avvicinandosi agli artisti e stringendone rapporti anche di vita, soprattutto con Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa o Antonio Trotta.

In tale quadro, l'ala di Trini e Nicastro è funzionale. Da una parte, l'anno dopo l'esordio su «DATA», de Sanna diventa corrispondente a Milano per «Opus International» (con la quale aveva già collaborato Palazzoli) firmando *Nouveaux aspects de la poésie en Italie* nel 1973 (Figg. 3-4) e un contributo su *Angelo Cagnone* nel 1974. In soli due anni la neo-critica sa muoversi tra testi su singoli, interviste, recensioni e analisi di mostre; in storicizzazioni di forme espressive, come le ricerche verbo-visuali, o nell'attenzione per il valore che,

⁸ Originaria di Martina Franca, de Sanna si trasferisce con la famiglia a Milano, dove compie prima gli studi liceali classici e poi universitari.

⁹ Sulla rivista vd. Hwang 2016-2017, pp. 203-242.

¹⁰ Per questa riflessione vd. Acocella 2023.

criticamente e storicamente, ricopre l'eterogeneo materiale d'archivio. Dall'altra, il relazionarsi in particolare con Trini è cruciale per un aspetto finora inedito, seppur circoscritto, di letture e posizioni emerse nella sua vicenda, e da iniziare a consegnare necessariamente agli studi. Nel frangente del blocco di anni appena susseguente il cominciamento della sperimentazione videografica nel campo artistico italiano¹¹, de Sanna appare infatti inattesa e fresca figura impegnata nell'osservazione del fenomeno.

Accanto ai nomi di Renato Barilli, Francesco Carlo Crispolti, Italo Mussa, Germano Celant, Achille Bonito Oliva e Maurizio Calvesi, quello di Trini è primigenio e imprescindibile nel stimolare gli artisti d'ambito nazionale nell'operare nel *videotape-recording*, scorgendolo come spazio peculiare di espressione. Con Barilli e Calvesi cura la "3a. Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni" (Bologna, gennaio 1970), la prima mostra italiana per la quale sono create le opere video di autori nazionali (da Alighiero Boetti a Gianni Colombo, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Luca Patella, Emilio Prini, Gilberto Zorio e altri) (Fig. 5)¹². Quindi, a pochi mesi di distanza, nell'ambito di "Eurodomus 3" ha la piena curatela di "Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo" (Milano, maggio 1970), forse il fatto espositivo che coglie la sfumatura più ampia del linguaggio video-televisivo sugli sviluppi possibili dell'arte in quegli anni (Fig. 6). Insieme a Bologna, Venezia e Roma, il capoluogo lombardo è fondativo nella geostoria della vicenda video nazionale, con eventi e artisti che gravitano tra gallerie giovani, ospitanti la nuova forma espressiva (da Diagramma di Inga-Pin alla Galleria Toselli), ovvero nell'alveo del varesino Studio 970 2 di Luciano Giaccari, tra i primissimi centri di produzione videografica mai aperti in Italia¹³, insieme alla *Videobelisco AVR* a Roma¹⁴.

Per lo sguardo ampio e senza pre-strutture di de Sanna, esperire il fermento da vicino – vista la sintonia con Trini e che gli artisti a cui è più prossima (Fabro, Trotta e Nagasawa) hanno realizzato i primi videotape con lo Studio 970 2¹⁵ già nel 1972 – significa provare a confrontarsi direttamente. La sua azione nel settore si concretizza nel 1974, quando è ormai presenza attiva e coinvolta. In maggio firma per «DOMUS» *Artvideotape funziona?*, prima occasione in cui si addentra in una lucida puntualizzazione storica sul nuovo strumento e all'evocazione della tecnologia generativa d'uso a esso afferente, evidenziandone specificità in quanto opera e non genere, inteso come linguag-

¹¹ Con le prime sperimentazioni tra il 1969 e il 1970. Per indiziali panoramiche vd.: Parolo 2017; Parolo 2019; Saba 2019.

¹² Vd. Barilli et.al. 1970.

¹³ Per approfondimenti ci si permette di rimandare a: Boyer 2021-2022, Boyer 2026.

¹⁴ Sezione video della galleria L'Obelisco di Roma, vd: Bordini 2018.

¹⁵ Nel caso di Fabro il primo videotape è nell'occasione di *Gennaio '70*.

gio e mezzo di espressione e comunicazione in mano agli artisti. Il suggerimento di un momento ordinativo-definitorio di forme tipologiche di videotape (v.opera, v.azione e v.*performance*), torna più strutturato nella partecipazione di de Sanna per “Nuovi Media. Film e Videotape” (27-30 maggio), un breve ciclo di serate-conferenze a tema organizzate a Milano dal Centro Documentazione e Ricerche Jabik con il Centro Internazionale di Brera, ciascuna per la cura di un critico e presentanti videotape d’artista, video-documentazioni di performance, o altre tipologie di forme videografiche, prelevati da produzioni internazionali e, soprattutto, nazionali¹⁶ (Fig. 7). Tra Daniela Palazzoli che interviene nell’argomento *Videotape e videoarte*, Lea Vergine in *Uso e abuso del corpo nella body art* – instradata ormai nel sostegno verso questa forma d’arte¹⁷ – Germano Celant per *Musica e Danza in USA*, presentando le performance degli artisti americani della post-Cunningham Era (Trisha Brown, Philip Glass, Simone Forti, Joan Jonas, Charlemagne Palestine e altri), Jole de Sanna si fa voce fuori dal coro, estrinsecando nel suo fare una compenetrazione coerente e feconda tra analisi e azione critica. Intervento e poi testo, *Appunti su un mezzo* è l’occasione per consegnare una concisa conoscenza teorico-pratica del video in ambito artistico, integrando, attraverso un dialogo interessato, un’intervista a Giaccari, volta all’operare dello stesso, per tracciarne metodo e istanze, e a scavare le specificità del mezzo (Fig. 8). de Sanna è attenta osservatrice di aspetti potenziali di riflessione e assume, rielaborandola e collocandola criticamente, la *Classificazione dei metodi d’impiego del videotape in arte*, la proposizione teorica di Giaccari, in cui si scinde tra video *diretto* (il videotape d’artista, l’opera *lato sensu*) e *indiretto* (la video-documentazione in cui la ripresa media e documenta performance d’artista). La portate di tale chiarimento, sia ideologico sia tecnico-operativo sulle potenzialità d’uso del mezzo nell’ambito delle arti, è compresa da de Sanna al punto da proporla coevamente – seguita poi da un suo testo che rielabora quanto già per «DOMUS» – nel catalogo di “Impact Art Video Art” (Parigi-Losanna, 1974), la rassegna di sapore internazionale dedicata all’espressione del video come medium artistico, per cui aiuta alla curatela Renè Berger, tra gli storici del fenomeno della prim’ora. A un impegno di tale calibro fa eco, nel marzo del 1975, il coinvolgimento in “Artevideo & Multivision – Camel Award”. Curata da Trini presso la Rotonda di via Besana e sostenuta dal patrocinio dalla Ripartizione cultura del Comune di Milano e il finanziamento della seconda edizione del Camel Award per le Arti Visive, la mostra è tra le più importanti organizzate in Italia negli anni Settanta sul nuovo mezzo. Sessanta video di quaranta artisti, tra americani ed europei, sono richiesti a centri di produzio-

¹⁶ Dai cataloghi videografici dello Studio 970 2, del milanese Jabik Video Edizioni, del fiorentino art/tapes/22 e della newyorkese Castelli & Sonnabend Video and Film.

¹⁷ È dello stesso anno: Vergine 1974.

ne, nazionali e internazionali, o a singoli autori, e trasmessi secondo criteri tematici – v. come oggetto, v. come sistema per riflettere sul mezzo, v. come estensione dell'artista nell'arte concettuale – in un sistema multiplo di monitor e programmi ideato da Bill Viola, direttore tecnico dell'evento. de Sanna segue Trini nelle operazioni organizzative e – cosa fondamentale per la qualità del suo ruolo nel campo – è designata tra gli esperti della Commissione giudicatrice e selezionatrice dei *tape* che sarebbero dovuti diventare il nucleo della collezione “Camel Award”, in prospettiva la prima raccolta di video-nastri ufficiale italiana (mai però realizzata). Il nome di de Sanna è accanto a quelli di pesante calibro, da Giulio Carlo Argan a Palma Bucarelli – l'unica altra donna – da Gillo Dorfles, a Umberto Eco, René Berger, Sergio Saviane e giornalisti specializzati invitati. Oltre all'approfondimento di Trini su «D'Ars»¹⁸, dell'evento parla de Sanna stessa, restituendo una notizia su «DATA» (Fig. 9), nella cui medesima pagina pone altri due trafiletti di eventi legati al video avvenuti in quel frangente temporale: “Americans in Florence: Europeans in Florence”, l'itinerante mostra sul suolo statunitense della produzione video della fiorentina art/tapes/22, e “Rencontre Internationale Ouverte Video” (Parigi, Espace Cardin, febbraio 1975), il secondo degli incontri internazionali del CAYC di Buenos Aires, organizzato da Jorge Glusberg e cui parteciparono, intervenendo per l'Italia, Dorfles con Giaccari, Bicocchi, Lola Bonora e Giuseppe Chiari.

Pur non lasciando una critica di peso negli anni caldi del principiamiento dell'impiego del video in ambito italiano, si nota come de Sanna giochi comunque un ruolo affatto banale, in una parabola breve ma contribuyente, con oggettività, schiettezza e precisione, al tenere traccia e raccordare aspetti e paradigmi del fenomeno. Tuttavia, complici una ‘crisi’ e un passaggio generazionale nell'ambito della sperimentazione videografica¹⁹, già nella seconda metà del decennio essa si porta d'intorno al campo scultoreo, visto come trascurato negli studi e relegato a disciplina comprimaria. La ragione di riflessione è filtrata dall'avvio di una collaborazione con Fabro e Nagasawa, complice, nell'estate del 1976, la realizzazione di “Aptico. Il senso della scultura”, organizzata al Museo del Paesaggio di Verbania²⁰ (Fig. 10). L'episodio è l'antefatto dello sguardo diacronico con cui de Sanna analizza il genere. Catalogo e mostra seguono un dialogo immaginario e visivo tra artisti di epoche diverse – Bernini, Canova, Gemitto, Rosso, Brancusi, Fontana, Melotti, Manzoni, Paolini, Ongaro, Staccioli, Trotta, Fabro, Nagasawa – al fine di compiere un ideale e sagace viaggio nella storia e rendere il *senso* della scultura, contrapponendo a un percorso evolutivo l'individuazione di cicli vitali, valenti come messe a tema dell'espressività della stessa, formulando il tutto attraverso l'appropriazione

¹⁸ Vd. Trini 1975.

¹⁹ Per questa riflessione ci si permette di rimandare a: Boyer 2021-2022, pp. 144-145

²⁰ Per rimandi: Oldani 2021.

per integrazione vicendevole di immagini, didascalie, citazioni, dichiarazioni di poetiche: una *parlerie* (apostrofa Lea Vergine)²¹ intorno all'idea dello scolpire. Il sottrarre qualcosa di scritto, o detto, da altri torna in *Lettere raccolte in una società e pubblicate per l'istruzione di alcune altre*, licenziata l'anno successivo, in cui de Sanna accoglie la corrispondenza dei critici, rivelandone le volontà di potere a spese dell'arte e giocando astutamente con essi – cambiando nomi e luoghi – così da innescare una caccia al protagonista e al fatto.

Al termine dei Settanta, i tempi sono maturi per rilevare esiti, insieme, del portato della militanza e del rigore accademico della critica e studiosa. Alla prima attitudine risponde la collaborazione con Fabro e Nagasawa nella fondazione nel 1978 della Casa degli Artisti a Milano, aperta allo scopo di favorire lo scambio e la produzione artistica contemporanea²². L'anno 1980 fa da sfondo, invece, alla seconda, quando de Sanna ottiene la cattedra di Storia dell'Arte a Brera (in anticipo sull'entrata poi in accademia di Fabro nel 1983 e Nagasawa nel 1999) e dà alle stampe *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980*, per i tipi, tra l'altro, della Casa degli Artisti. Presentata come un manuale diacronico, la studiosa isola in esso punti di rottura con cui rappresentare un ideale 'gioco di sguardi' tra artisti: il fine è ricondurre il discorso al di là di ideologie e fin dentro l'opera, per rileggere quanto ricercato e realizzato.

I prodromi del lascito della biografia intellettuale di Jole de Sanna si trovano sondati già nel corso dei primi dieci anni di attività – tra focus, tematiche che ritornano e impostazione di pensiero e discorsi – rielaborati nei decenni a seguire, sempre più distinti per «acume, originalità e attualità»²³. Gli stessi sono enucleati in una bibliografia, oggi risorsa preziosa, che fa luce su un ruolo che è stato partecipante – ma mai di egoico protagonismo – di un periodo di cambiamenti significativi di forme e linguaggi dell'arte italiana.

Riferimenti bibliografici / References

- Acocella A. (2023), *L'altra creatività: il dibattito critico e informativo sulle mostre al femminile nella rivista "DATA" (1974-1978)*, «piano b», *Storia, teoria e pratiche femministe nell'arte del XX secolo*, a cura di Casero C., Perna R., 8, n. 2, pp. 313-340.
- Barilli R., Calvesi M., Trini T., Emiliani A. (1970), *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, gennaio-febbraio 1970), Bologna: Edizioni Alfa.

²¹ Vergine, 1976.

²² Per una panoramica, vd. Trombetta 2003.

²³ Casero 2021, p.

- Berger R., de Sanna J. (1974), *Impact Art Video Art*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts décoratifs – Losanna, Galerie Impact, 1974), Parigi-Losanna: s.l.
- Bordini S. (2018), *Videobelisco*, in Irene Brin, *Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, a cura di Caratozzolo V.C., Schiaffini I., Zambianchi C., Roma: Drago, pp. 157-168.
- Boyer Irene (2021-2022), *Luciano Giaccari e lo Studio 970 2 di Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, Roma.
- Boyer I. (2026 – in corso di pubblicazione), *Videotape d'artista e videodocumentazione in Italia negli anni Settanta. Luciano Giaccari e lo Studio 970 2*, Roma: De Luca, Roma.
- Casero C. (2015), *Jole de Sanna. Una lucida passione per l'arte*, in *Artiste della Critica*, a cura di Pozzati M., Mantova: Corraini Edizioni, p. 289.
- Cescon M. (2004), *Ricordo di Jole de Sanna*, «Metafisica», nn. 3-4, pp. 17-19.
- de Sanna J. (1972), *Gilberto Zorio: Corpo energia*, «DATA», II, n. 3, pp. 16-23.
- de Sanna J. (1972), *Carlo Alfano: "Archivio Alfano"*, «DATA», II, n. 4, pp. 58-61.
- de Sanna J. (1972), *Biennale di Venezia*, «DATA», II, n. 5-6, pp. 56-61.
- de Sanna J. (1973), *Les substitutions d'Olivotto* (intervista di J. De Sanna a G. Olivotto), «Opus International», n. 43, pp. 42-45.
- de Sanna J. (1974), *Artvideotape funziona?*, «DOMUS», n. 534, pp. 44-51.
- de Sanna J. (1974), *Appunti su un mezzo*, in *Nuovi media. Film e videotape*, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Milano: Centro Documentazione e Ricerche Jabik, s.p.
- de Sanna J. (1976), *Aptico. Il senso della scultura*, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 11 luglio-15 settembre 1976), Crusinallo: Edizioni Alessi d'après.
- de Sanna (1977), *Lettere raccolte in una società e pubblicate per l'istruzione di alcune altre*, Milano: Maschera.
- de Sanna J. (1980), *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980. Eclettismo, Ermetismo, Moderno Reazionario*, Milano: Casa degli Artisti.
- de Sanna J. (1983), *Fabro*, Ravenna: Essegi.
- de Sanna J. (1996), *Luciano Fabro: biografia*, Pasian di Prato: Campanotto.
- de Sanna J. (2003), *Nagasawa*, Milano: Mudima.
- Haberl H.G., a cura di (1976), *Video End*, catalogo dell'incontro (Graz, Pool, 1-3 ottobre 1976), Graz: s.l.
- Hwang I. (2016-2017), *Tommaso Trini e DATA. Attività critica ed editoriale*, tesi di dottorato in Storia delle Arti, Ca' Foscari, Venezia, pp. 203-242.
- Locatelli V. (2022), *Jole de Sanna: due monografie intorno allo spazio moderno / Jole de Sanna: two monographs about modern space*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi», n. 13.

- Oldani A. (2021), *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, «Studi di Scultura», III, n. 3, pp. 165-185
- Parolo L. (2017), *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, «Sciami. Ricerche. Rivista semestrale di teatro, Video e Suono», n. 2, pp. 48-77.
- Parolo L. (2019), *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6.
- Pozzani M. (2015), *Artiste della Critica*, Mantova: Corraini Edizioni.
- Restany P. (1975), *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, «DOMUS», n. 547, pp. 47-50.
- Saba C. (2019), *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6.
- Trini T. (1975), *Artevideo e multivision*, «D'Ars», XVI, n. 75, pp. 12-21.
- Trini Tommaso (1975), *Artevideo e Multivision. Una rassegna internazionale di videonastri di artisti e multivision projection per la costruzione di una videoteca*, catalogo della rassegna (Milano, Rotonda di via Besana, 5-18 marzo 1975), Milano: Comune di Milano.
- Trombetta L. (2003), *Casa degli artisti: cronistoria dal 1978 al 2003*, Milano: Casa degli Artisti.
- Vergine L. (1974), *Il corpo come linguaggio*, Milano: Ed. Prearo.
- Vergine L. (1976), *Aptico/Il senso della scultura*, «DATA», n. 23, pp. 14-15.
- Zevi A. (2008), *L'insegnamento storico come atto critico*, in *Per l'arte con gli artisti. Atti del convegno in onore di Jole de Sanna* (Milano, 13 aprile 2005), a cura di V. Rosa, Milano: La Città di Brera, pp. 12-17.

Appendice / Appendix



Fig. 1. Articolo di Jole de Sanna su *Gilberto Zorio: corpo di energia*, «DATA», a. II, n. 3, aprile 1972, p. 16

ARCHIVIO ALFANO

Dalla mano sinistra all'avambraccio, al gomito, al braccio, all'orecchio sinistro, alla metà della testa, all'esterno dell'altra parte della mia testa, all'esterno del mio orecchio destro, all'esterno della mia spalla destra, all'esterno del mio polso destro.
'Il profilo della mia mano sinistra è nella mano destra di mio padre, il profilo della mia spalla sinistra è vicino al gomito di mio padre, il profilo della mia testa è distante dalla sua spalla'.

Questo testo, emesso da un nastro magnetico, costituisce, per il momento, la forma più inedita che l'arte contemporanea possa vantare nell'ambito del 'genere' ritratto. Più particolarmente, si tratta, in questo caso, di un autoritratto, 'Autoritratto con Flavia' dello stesso autore Carlo Alfano, che con numerosi altri compone un ciclo vertente interamente sul soggetto: 'Autoritratto'; 'Autoritratto a vo-

ce unica', 'Autoritratto con Diana', 'Autoritratto con Molly Bloom', ecc. Un analogo ciclo di registrazioni 'raffigura' un gruppo di artisti ed altri personaggi del mondo dell'arte: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Franco Bianchi, Alberto Boatto, Filiberto Menna, e altri.

I materiali impiegati nell'esecuzione dei ritratti sono i più semplici: il testo viene inciso su un nastro magnetico che andrà collocato in un astuccio di marmo contenente complessivamente 10 registrazioni di autoritratti, ritratti, nomi ed indirizzi di persone abitanti nelle città più disparate e inoltre descrizioni di animali e di piante.

L'Archivio delle Nominazioni di Carlo Alfano è questo: una serie di astucci di marmo contenenti alcune bobine magnetiche per le quali l'artista ha predisposto una struttura spaziale visiva di ascolto.

Ciò che è sopravvissuto dell'apparato rituale richiesto dall'opera d'arte tradizionale è il supporto, la cornice, che in questa sede ricopre un ruolo centrale e piuttosto importante; perché infatti consente alla registrazione di sdoppiarsi, o meglio di raddoppiarsi per costituire un ambiente — la 'Stanza per voci'. Questa stanza risulta formata da un grande telaio di alluminio nel cui spazio interno — vuoto — scorrono da un estremo all'altro, con moto circolare orizzontale, i nastri magnetici dell'archivio delle nominazioni.

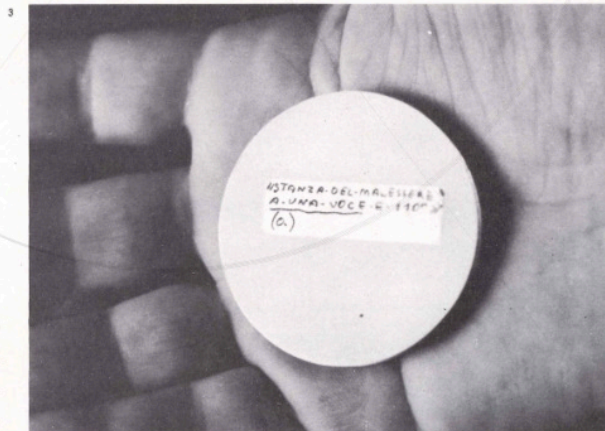
C'è dunque un 'loop', un nastro senza fine, che restituisce i suoi frammenti parlanti — la sua voce o più voci — entro un teatrino dell'ascolto. Voci che si snodano e si rincorrono, ciò che più conta, anche per l'occhio

a cui la struttura/telaio tutto nasconde (i magnetofoni di trasmissione sono incorporati, nascosti) salvo la sua neutralità e il suo anonimato.

Ciò che inevitabilmente colpisce in un'operazione di questo tipo, apparentemente programmata con freddezza e lucidità, anzi proprio in virtù di tale freddezza, è l'aspetto riduttivo che vi circola più o meno scopertamente: l'aver collocato sullo stesso piano l'oggetto, la pianta, l'animale e l'uomo, soprattutto l'uomo-artista, non può non implicare un'allusione alla condizione di quest'ultimo che si è venuta evidentemente riducendo, per progressive alienazioni e frustrazioni, al livello stesso dell'oggetto suo vicino di... astuccio. Non a caso poi lo spazio vuoto incorniciato dal telaio è a misura dello stesso spettatore/ascoltatore.

Unitamente a questi lavori erano esposti (mesi fa alla Galleria dell'Ariete di Milano) alcuni disegni che traducevano il suono in scrittura. Una mappa di parole fitte disposte su un reticolo di fondo secondo un gioco delle parti (teatro) o una partitura sonora (musica). Attualmente Carlo Alfano sviluppa, sulla scorta di tali disegni, la traduzione visiva del suo lavoro. Su tela o altri supporti si dislocano spazialmente numerosi frammenti che rimandano a: accadimenti brevissimi, illuminazioni, epifanie. Questi restano sospesi sul loro supporto senza fine né principio, senza discorso, né paternità di autore. È la frase, la proposizione scritta, che preserva la sua primaria identità, la sua realtà di fenomeno-suono o fenomeno-scrittura.

JOLE DE SANNA



1. Carlo Alfano: "Stanza per voci", 1972. Allestimento alla Galleria dell'Ariete, Milano.
2. Carlo Alfano: Scatole dall'"Archivio delle denominazioni", 1972.
3. Carlo Alfano: Scatola dall'"Archivio delle denominazioni", 1972.

Fig. 2. Articolo di Jole de Sanna, *Archivio Alfano*, «DATA», a.II, n. 4, maggio 1972, p. 58

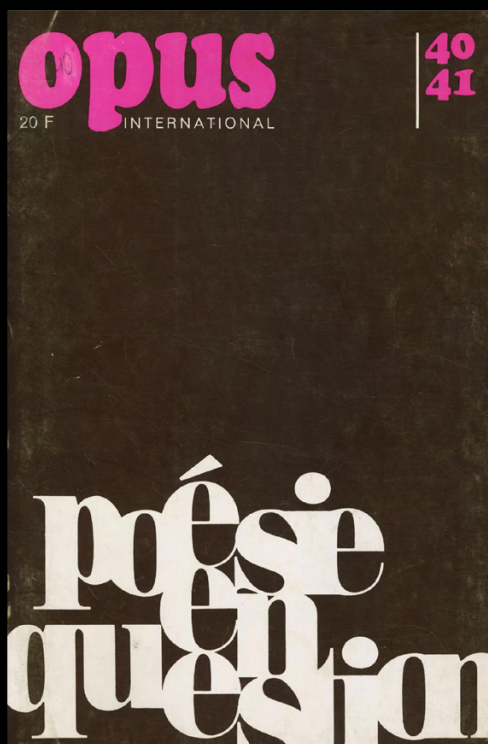


Fig. 3. Copertina di «Opus International», nn. 40-41, del gennaio 1973

nouveaux aspects de la poésie en Italie

PAR JOLE DE SANNA
traduit de l'italien
par Giovanni Toppo

Le concept d'une poésie et d'une écriture vus comme un espace ouvert aux recherches les plus stimulantes, et en particulier vers une structuration visuelle de la page, constitue une immense conquête de l'avant-garde futuriste, dada et surréaliste. Une enquête systématique sur la nouvelle poésie s'impose. Deux facteurs ont été déterminants : l'intérêt pour les possibilités iconographiques latentes dans ce qui était considéré comme la cellule du discours poétique, c'est-à-dire la lettre, avec Isidore Bodo et les « Lettristes » ; d'autre part, les constructions stadiques au moyen de la parole avec Gomringer et le groupe trévisien « Noigandres » qui sont à l'origine des expériences de Poésie concrète.

Les premières conséquences du changement de pôle imposé à la recherche littéraire et de sa rélegation dans le domaine des recherches visuelles, ne sont apparues en Italie qu'autour de 1963, en se manifestant sous la forme d'une inquiétude générale et d'un scepticisme perpétuel à l'égard des moyens et des techniques littéraires habituels. Au cours du débat ouvert par le « Gruppo'63 » sur les perspectives du roman expérimental, Lamberto Pignotti pouvait déjà mettre en évidence une proposition concrète : « Je nous invite à ne pas nous laisser emprisonner par les structures préfabriquées, les schémas illusoires. Cherchons des rapports avec l'extérieur (en dehors de la littérature), essayons d'exprimer différents niveaux de communication et de jouissance ». Une telle prise de conscience, qui fut rapidement celle d'un certain nombre de jeunes inadaptés, actualisait automatiquement en eux une position poétique à l'égard des partisans du soi-disant roman expérimental : ils s'associaient à la formule du « Gruppo'63 » alors que se multipliaient dans tout le pays les centres actifs et les interventions isolées tendant à affronter le problème commun : donner une nouvelle forme mais surtout une nouvelle définition de la poésie.

Il est ardu aujourd'hui d'isoler au sein de la production d'un grand nombre d'auteurs les tendances les plus significatives dans cette situation générale de renouveau. Les revues, qui, dans la plupart des cas, ont suivi le travail des différents groupes, apparaissent comme une excellente source d'information.

Le panorama de ces activités ne se différencie pas en ce moment prévus de ce qui caractérise les situations qui se sont créées dans d'autres pays après des prises de position analogues et en particulier

dans le territoire d'influence de la Poésie concrète, Arrigo Lora Totino, Mario Diacono, Carlo Biliotti, Ugo Carrega, Mirella Bentivoglio ainsi que d'autres n'ont jamais caché qu'ils étaient les réceptacles culturels de leurs travaux qui dépendent des indications sur les structures linguistiques et syntaxiques fournies par Max Bense dans l'œuvre des premiers poètes concrets (Gomringer et le groupe « Noigandres ») et dans la peinture concrète elle-même. Un deuxième secteur, très nettement distinct de celui que nous venons de citer, utilise l'un des plus formidables instruments exprimés des dadaïstes, c'est-à-dire le photo-montage, en renouvelant la puissance de ce moyen d'expression pour produire une perspective critique de la société. Ce n'est pas un hasard que ces événements se déroulent parallèlement à la grande redécouverte de dada durant les années 60 en Italie. La nouvelle technique prend le nom de « Collage » et est tout de suite utilisée et modifiée par les poètes qui expriment leurs points de vue idéologiques et leurs raisons de contester une société qui « hésite pas à manipuler l'image (image publicitaire) en tant que véhicule dirigé sur le psychisme humain afin d'alimenter le cycle aberrant production-consummation : les matériaux utilisés par ces auteurs, et en premier lieu Lamberto Pignotti et Eugenio Miccini, fondateurs du « Gruppo'63 », sont en définitive des images « ready-made » prélevées dans le vaste répertoire graphique de la publicité dont ils changent radicalement le sens et le but final. C'est la Poésie technologique. Luciano Ori, Lucia Marcucci, Ketty La Rocca sont, avec les deux fondateurs, les représentants les plus typiques de cette tendance.

Les « Poètes visuels » se caractérisent par une même vision politique des problèmes de l'art par rapport à la société : leur activité est récente par rapport à celle des autres. Eugenio Miccini venait justement de trait d'union avec le « Gruppo'70 ».

Il est probablement erroné de considérer la Poésie visuelle comme une école. La configuration de chacun de ces auteurs est trop souvent individuelle. Le terme même de « Poésie » doit être défini à nouveau de façon à le distinguer de sa signification habituelle. La seule justification de son utilisation se trouve dans le vaste répertoire graphique d'Emilio Zagreb, Eugenio Miccini, Sarenco, Vaccari, ou bien dans sa signification primitive, c'est-à-dire un faire poétique. D'un côté, elle a l'exigence de se poser au-dessus de tous les autres instruments de la production esthétique, de l'autre elle fait appel sans aucune limite possible à ces techniques linguistiques qui lui donnent la possibilité d'arriver à cette nouvelle forme de communication totale à laquelle elle aspire et qui coïncide singulièrement avec des exigences qui se sont couramment manifestées de toute part en faveur d'une fusion des arts.

Il est vrai que : « La nouvelle poésie se dirige, selon une volonté typique de ces dernières années, vers le geste et le comportement : et en tant que telle elle veut être visible et immédiatement reconnaissable. Elle ne se contente pas de sortir du livre : après des siècles de ségrégation, elle découvre la liberté et présente ses revendications. Elle se retrouve sur les murs des galeries, sur ceux des rues ». La nouvelle poésie, en un mot, aspire à être une poésie totale. ■



Fig. 4. Articolo di Jole de Sanna, *Nouveaux aspects de la poésie en Italie*, «Opus International», nn. 40-41, gennaio 1973, pp. 30-31



Fig. 5. Una delle sale della *3a Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, Museo Civico Archeologico, gennaio 1970). Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Istituzione Bologna Musei



Fig. 6. Vista dello spazio in cui è ospitato *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo* (Milano, Palazzo della Triennale, 14-24 maggio 1970)



Fig. 7. Catalogo di *Nuovi media. Film e Videotape* (Milano, Centro Internazionale di Bre-
ra, 27-30 maggio 1974), Milano: Centro Documentazione e Ricerche Jabik

appunti su un mezzo

Jole De Sanna

L'argomento Arte-Video è entrato nei temi dell'arte ormai da non poco tempo. Intorno ad esso si è nel frattempo alquanto scritto ed attuato sotto forma di interrogativo e di attesa.

Quando infine è dato di assistere, come attualmente è dato, alla proliferazione di avvenimenti, realizzazioni e confezioni al riguardo, sembra opportuno far intercorrere un breve tempo di riflessione nella assunzione del fenomeno.

Da circa 10 anni, sulla scorta dell'ipotesi di Buckminster Fuller, il Videotape conosce un uso generalizzato nei canali dell'informazione alternativa come strumento di produzione di controinformazione e leva alla comunicazione orizzontale. Anche il Videotape come nuovo mezzo in arte data dal 1965 circa: i due avvisi coincidono, almeno negli Stati Uniti, giacché in Europa gli esiti sono lievemente posteriori e divergenti.

Nam June Paik, il primo artista autore di opere videoregistrate, si impegnava contemporaneamente anche in senso critico e teorico intorno al mezzo. A un lavoro di riflessione svolto in comune o parallelamente ad altri artisti seguivano pertanto le prime definizioni originali come questa di Les Levine: 'La televisione ci ha dato un'idea completamente diversa del punto focale, così come la fotografia ha cambiato il nostro modo di contemplare le immagini rispetto al modo in cui le dipingiamo. La televisione ha reso accettabile il fuoco multiplo; ne risulta che noi possiamo vedere contemporaneamente molti piani focali'.

Sullo sfondo di una definizione di questo tipo, riferita integralmente al mezzo, ai suoi caratteri e alle modificazioni visive conseguenti, si profilano

immediatamente le differenti modalità di assunzione caratteristiche invece dell'Europa.

Se a monte, nell'area originaria, esiste una volontà di indagare sul medium, di codificarne il linguaggio, distinguendolo dal film e da qualunque altro medium, di estrapolarne un tipo di inedito linguaggio dato all'artista, qui gli avvenimenti vedono a monte sostanzialmente tutta quella fascia di operatori impegnati al di fuori dei mezzi d'espressione tradizionali, gli artisti 'Land', 'Body', 'Conceptual' e le rispettive operazioni non-oggettuali.

Il Videotape è impiegato come puro registratore di eventi, azioni o processi, la memoria dei quali non può esistere altrimenti che su nastro videomagnetico o su film. Gerry Schum aveva assunto su di sé la questione in tal senso: in quanto editore, egli effettuava delle realizzazioni su entrambi i mezzi, manifestando tuttavia una cospicua predilezione verso quello televisivo per ragioni di evidente praticità.

Il Videotape diviene merce artistica in tutti i casi in cui non si riscontrino altri sistemi per oggettualizzare e mercificare l'atto artistico, e in quanto tale, viene esibito e messo in vendita. I risultati possono essere generalmente di due tipi: a) l'opera è un documento, il nastro registra degli avvenimenti allo stesso modo in cui essi verrebbero ripresi in un film; b) l'artista prevede di realizzare un evento su quel mezzo come momento di evasione o digressione delle forme in cui opera abitualmente e sono questi i casi in cui il Videotape risulta una videotrasposizione delle forme medesime.

La video-opera, l'opera che si genera modellandosi sulla tecnologia del mezzo, o che lo interpreta criticamente, è un avvenimento che, benché non frequente, incide tuttavia a fondo in senso qualitativo nel complesso delle edizioni fin qui apparse: FILZ TV di Joseph Beuys,

Fig. 8. Testo di Jole de Sanna, *Appunti su un mezzo*, nel catalogo di *Nuovi media. Film e Videotape* (1974)

Peter Campus, *Three transitions*.Nam June Paik, *Global Groove*.Giuseppe Chiari, *Spoleto Concert*.Dennis Oppenheim, *Aspen II*.Taka Imura, *Field work 1*.

ARTEVIDEO & MULTIVISION

Rotonda di via Besana, 5-18 marzo 1975
Artevideo and Multivision si distingue nel fitto calendario di mostre e manifestazioni video per il taglio programmatico, estremamente tecnico e preciso, con il quale ha ritenuto di dover disporre i propri strumenti.

60 videonastri, opere di oltre 40 artisti, sono stati scelti a documentare questo oramai cospicuo aspetto dell'arte contemporanea secondo una suddivisione che teneva conto sostanzialmente di tre criteri: I) il videotape come oggetto relativo ad un impiego delle proprietà estetiche, plastiche e cromatiche della Televisione; II) il videotape come filo d'Arianna tecnologico per la comprensione del medium; III) il videotape come estensione dell'artista nell'arte concettuale.

Parallela alla trasmissione delle opere degli artisti, la proiezione in multivision o « multivision projection » del gruppo Intermedia 43 di Milano, una ricerca sociologica svolta negli Stati Uniti sugli aspetti relativi alla società dello spettacolo costituita da circa duemila diapositive.

Curata da Tommaso Trini con il patrocinio del Camel Award e del Comune di Milano, la mostra ha incaricato una commissione, presieduta dal Prof. Giulio Carlo Argan e composta da Palma Bucarelli, René Berger, Jole De Sanna, Gillo Dorfles, Umberto Eco, di operare una selezione delle opere presentate allo scopo di costituire una videoteca destinata ad una istituzione culturale italiana.

Presentate opere di Acconci, Agnelli, Baruchello, Benglis, Boltanski, Calzolari, Campus, Carmi, Chiari, Colombo, Davis, Del Re, Dias, Downey, Fabro, Freed, Giacari, Gillette, Imura, Jonas, Kaprow, Kos, Landry, La Pietra, Levine, Lucier, Morris, Nauman, Oppenheim, Otth, Paik, Palestine, Paolini, Patella, Schneider, Serra, Sobel, Sonnier, Sturgeon, Trotts, Vaccari, Viola, Wegman. J.d.S.

AMERICANS IN FLORENCE: EUROPEANS IN FLORENCE

Long Beach Museum of Art, Long Beach, California

Allestita da David Ross, responsabile del Video Development nel Long Beach Museum of Art, ha preso il via a Long Beach la mostra itinerante dei videotapes editi da ART TAPES/22 di Firenze.

Il titolo della manifestazione illustra molto bene quello che può essere il senso della mostra (senso di lettura) e corrisponde nello stesso tempo alle linee programmatiche dell'attività di ART TAPES nei due anni durante i quali ha svolto la sua attività: di fatto, sia per l'ospite David Ross, del quale è nota l'attività di operatore-pilota nel campo dei videotapes prima nell'Everson Museum di Syracuse e ora a Long Beach, sia per Maria Gloria Bilocchi e ART TAPES questa esposizione si risolve in un confronto. Contro un'attività come quella di David Ross, ufficialmente consolidata a livello di sperimentazione, analisi e didattica intorno al medium televisivo, Art Tapes, legata a sua volta a situazioni americane per il rapporto di coedizione che fin dalla fondazione l'ha unita con Castelli-Sonnabend video-

films Inc., oltre che per un'operazione deliberata intorno a determinati aspetti dell'arte, finisce per restituire curiosamente all'America un'immagine dell'arte Americana ripresa a Firenze, dove nulla è mutato per l'americano se non la circostanza del suo passaggio per Firenze. E tale circostanza finisce alla lunga per divenire avvertibile. David Ross fa cenno infatti nel testo introduttivo ad un certo tipo di clima « fiorentino »: « La produzione delle opere-video nei diversi centri americani si è caratterizzata principalmente secondo l'importanza attribuita alle innovazioni tecnologiche ed al perfezionismo tecnico. Pertanto, le opere prodotte da Art Tapes costituiscono un esempio molto importante di analisi e sperimentazione a livello del significato, un contesto attivo nello studio delle possibilità potenziali del video come medium per l'arte concettuale ».

Nella mostra opere di Vito Acconci, John Baldessari, Joseph Beuys, Daniel Buren, Pierpaolo Calzolari, Giuseppe Chiari, Frank Gillette, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Alvin Lucier, Urs Lüthi, Jean Otth, Charlemagne Palestine, Giulio Paolini, Alberto Pirrelli, Bill Viola. Le stesse opere saranno successivamente nei musei Van Abben di Eindhoven; Walker Art Center di Minneapolis; Henry Gallery di Seattle; Contemporary Art Museum di Houston; Everson Museum Syracuse; Indianapolis Museum of Art; Forth Worth; I.D.C. Belgrado. J.d.S.

CAYC's World Editions Cooperative, *Argumentum ornithologicum*.

ESPACE PIERRE CARDIN

« Rencontre Internationale Ouverte de Video ». Parigi, 20-24 febbraio

L'incontro di Parigi (Terzo Mondo - Europa - Stati Uniti) organizzato da Jorge Glusberg segue il primo incontro, avvenuto in gennaio all'ICA di Londra e rientra nel programma internazionale allestito dal CAYC (Centro de Arte y Comunicación) di Buenos Aires che si concluderà in Argentina nel novembre 1975.

In quattro giorni consecutivi durante i quali si è svolto l'incontro, un insieme di artisti sudamericani ha mostrato documenti di arte politica, concettuale, zoologica, magica, cibernetica e prodotto saggi di teatro sperimentale.

Sono stati invitati ad assistere all'incontro, tra altri esponenti dell'arte e della cultura internazionale: Barry Barker, Douglas Davis, Gillo Dorfles, Zelimir Koscevic, Lea Lublin, Leopoldo Maler, Gustav Metzger, Gerald Minkoff, Abraham Moles, Nam June Paik, Nicolas Uriburu e Jorge Velurtes. (J.d.S.)



Fig. 10. Catalogo di *Aptico. Il senso della scultura* (Verbania, Museo del Paesaggio, 11 luglio-15 settembre 1976), a cura di Jole de Sanna, Crusinallo: Edizioni Alessi d'après

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre,
Giovann Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopi, Angelo
Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

A cura di / Edited by

Elia Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida, Ilaria Miarelli Mariani

Testi di / Texts by

Michele Amedei, Susanna Arangio, Erica Bernardi, Elia Billi, Irene Boyer,
Eleonora Caggiati, Laura Calvi, Elia Carrara, Rosanna Carrieri, Matilde
Cartolari, Elena Catra, Alessia Cecconi, Lucia Colombari, Laura Conconi,
Elena Corradini, Alice Cutullè, Anna Maria D'Achille, Laura D'Angelo, Andrea
Daffra, Margherita De Gennaro, Patrizia Dragoni, Alessandro Ferraro,
Alžběta Filipová, Maria Clelia Galassi, Irene Gerogianni, Ludovica Girau,
Laura Iamurri, Charis Kanellopoulou, Anna Kopócsy, Andrea Leonardi,
Danilo Lupi, Angela Maderna, Maria Giovanna Mancini, Marta Mascardi,
Fátima Medeiros, Margherita Melani, Martina Miorelli, Federica Muzzarelli,
Martina Nastasi, Francesca Nucera, Maria Letizia Paiato, Vittorio Pajusco,
Caterina Paparello, Valeria Raho, Rita Randolfi, Marina Righetti, Bernardina
Sani, Marta Vitullo

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362