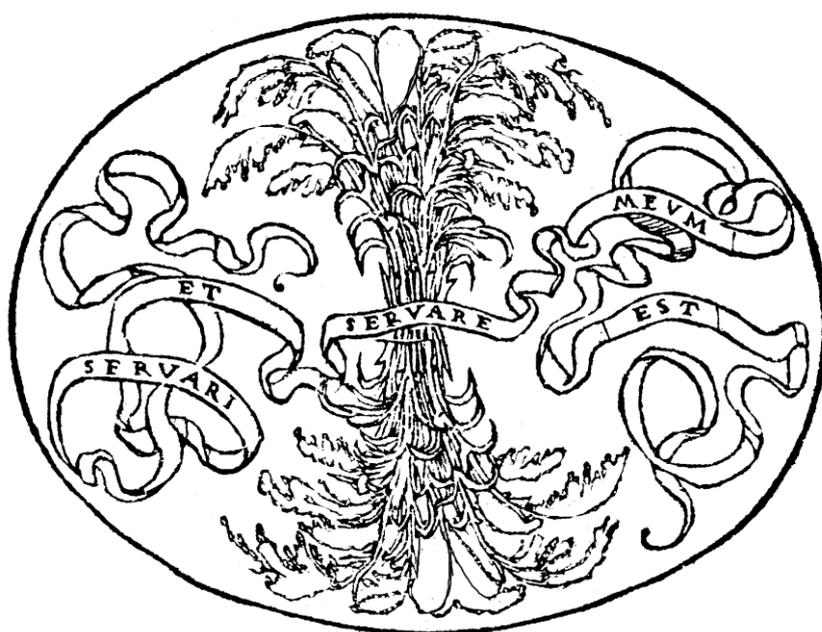


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 21/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI <i>Stampo virile</i> . Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo: <i>Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale</i>	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 69
GIACOMO BIAGI <i>Senza numero</i> . Alighiero Boetti 1972	p. 103
DUCCIO NOBILI Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»	p. 128
FILIPPO BOSCO <i>Cambiare l'immagine</i> e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone	p. 147
MARIA ROSSA Luciano Fabro, <i>Iconografie (Bacinelle)</i> : alcune possibilità di lettura	p. 178
GIORGIO DI DOMENICO «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216

**STAMPO VIRILE.
VETTOR PISANI E CLAUDIO ABATE NEL 1970**

Marcato dalla pesante inchiostatura nera, il primissimo piano di una giovane donna incombe sull'intera superficie del foglio. Una maschera antigas ne cela il volto: eppure lo sguardo punta dritto nel nostro stabilendo subito un'intesa. Chi apre il catalogo di *Vitalità del negativo* incontra un'immagine che non può lasciarlo insensibile. Si tratta di un'opera fotografica con un titolo di memoria duchampiana, *Stampo virile* (Fig. 1)¹. L'invenzione spetta a Vettor Pisani, artista trentacinquenne appena salito alla ribalta. Lo scatto invece a Claudio Abate, professionista dal corso ormai rodato, il cui nome circola anche all'estero. Roma 1970: luogo e anno corrispondono alla grande mostra ordinata da Achille Bonito Oliva al Palazzo delle Esposizioni. Di *Stampo virile* colpisce la gravità, la dimensione perturbante, la natura carica di enigmi. È un'icona che innesca nell'osservatore uno stato ansiogeno. Ma la sua presenza desta ancora più sorpresa nel contesto di *Vitalità del negativo*, dunque nel riepilogo di dieci anni di avanguardia italiana². Gesto, spazio, movimento, energia dei materiali: molte prove licenziate tra 1960 e 1970 là raccolte superavano le tradizionali soglie del quadro per affrontare questioni eminentemente linguistiche. Niente di tutto ciò in *Stampo virile*. Qui si invoca un diverso ordine di valori, introducendo un dato emotivo che, di fatto, in questi termini, ancora mancava nelle esperienze di punta.

«Pisani è guidato da una specie di *humor nero* e liturgico, dal teatro della crudeltà trapassato e freddato mentalmente»³. In quella opaca figura i contemporanei dovevano riconoscere l'emblema di un esordiente dall'identità già assai connotata. Vero parimenti che *Stampo virile* possiede molto di Abate, e non solo perché egli ne ha consentito l'effettiva messa in pagina. La visione potentemente ravvicinata del soggetto; la sua esatta disposizione centrale; i contrasti luminosi privi di mezzi toni; l'attenzione selettiva (ovvero l'enfasi sul volto a scapito delle spalle inghiottite dallo sfondo). È proprio in tale regia capace di drammatizzare l'insieme che va cercata la sua firma. Abate sentiva appartenergli quell'immagine, come capiamo da un autoritratto coevo, peraltro tra i pochi licenziati in una carriera lunga oltre sei decenni (Fig. 2). Il fotografo ventisettenne appare nello studio di via del Babuino, all'ultimo piano del civico 125. In piedi e con occhi fissi nell'obiettivo esibisce orgogliosamente una gigantografia di *Stampo virile*. Tutto intorno, illuminato a giorno dall'ampio lucernario, parte del corredo indispensabile a ogni esperto del mestiere. Il fondale bianco tra parete e soffitto, i fari, gli stativi. Anche la vecchia sedia impagliata dove la modella ha posato poco innanzi. Realizzato per sé e rimasto a lungo sepolto tra migliaia di negativi, l'autoscatto dà volto all'autore materiale di *Stampo virile*. Inoltre allarga di colpo la visuale: svelandoci l'ambiente che quel taglio ristretto lasciava solo supporre⁴.

Questo studio è stato presentato al Convegno *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, Istituto Centrale per la Grafica, Roma 13-14 aprile 2016. Sono grato a Flavio Fergonzi, Daniela Lancioni, Maria Grazia Messina, Federica Rovati: mi sono più volte confrontato con loro nel corso delle ricerche.

¹ *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, p.n.n. Malgrado non in mostra, *Stampo virile* è la prima opera di Pisani illustrata in catalogo. Seguono – nell'ordine e con date precisate dall'artista – *Tavolo caricato a morte*, 1970; *Suzanne Duchamp in uno stampo di cioccolato, momento della cottura*, 1965; *Carne umana macinata*, 1968; *Castrazione d'artista*. Indicate ma non riprodotte: *Io plagio Marcel Duchamp*, 1965; *Io plagio Vettor Pisani*, 1970; *Silenziio Marcel Duchamp*. Le foto, come riferiscono i crediti, spettano tutte ad Abate.

² Il catalogo documenta solo una parte dei lavori esposti: per l'effettiva conoscenza degli allestimenti cfr. UGO MULAS. *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 2010. Sul dibattito critico innescato dalla mostra cfr. TRONCONE 2014, pp. 175-198; per una lettura delle sue possibili implicazioni ideologiche cfr. GOLAN 2014.

³ BOATTO 1970, p. 17.

⁴ Abate avrebbe riesumato l'autoritratto solo nel 2002, pubblicandone un dettaglio e riferendolo erroneamente al 1972 (*ROMA AROUND 1970. CLAUDIO ABATE* 2002, p.n.n.).



Fig. 1: Vettor Pisani, *Stampo virile*, 1970, in *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970. Foto Claudio Abate.
© Archivio Claudio Abate

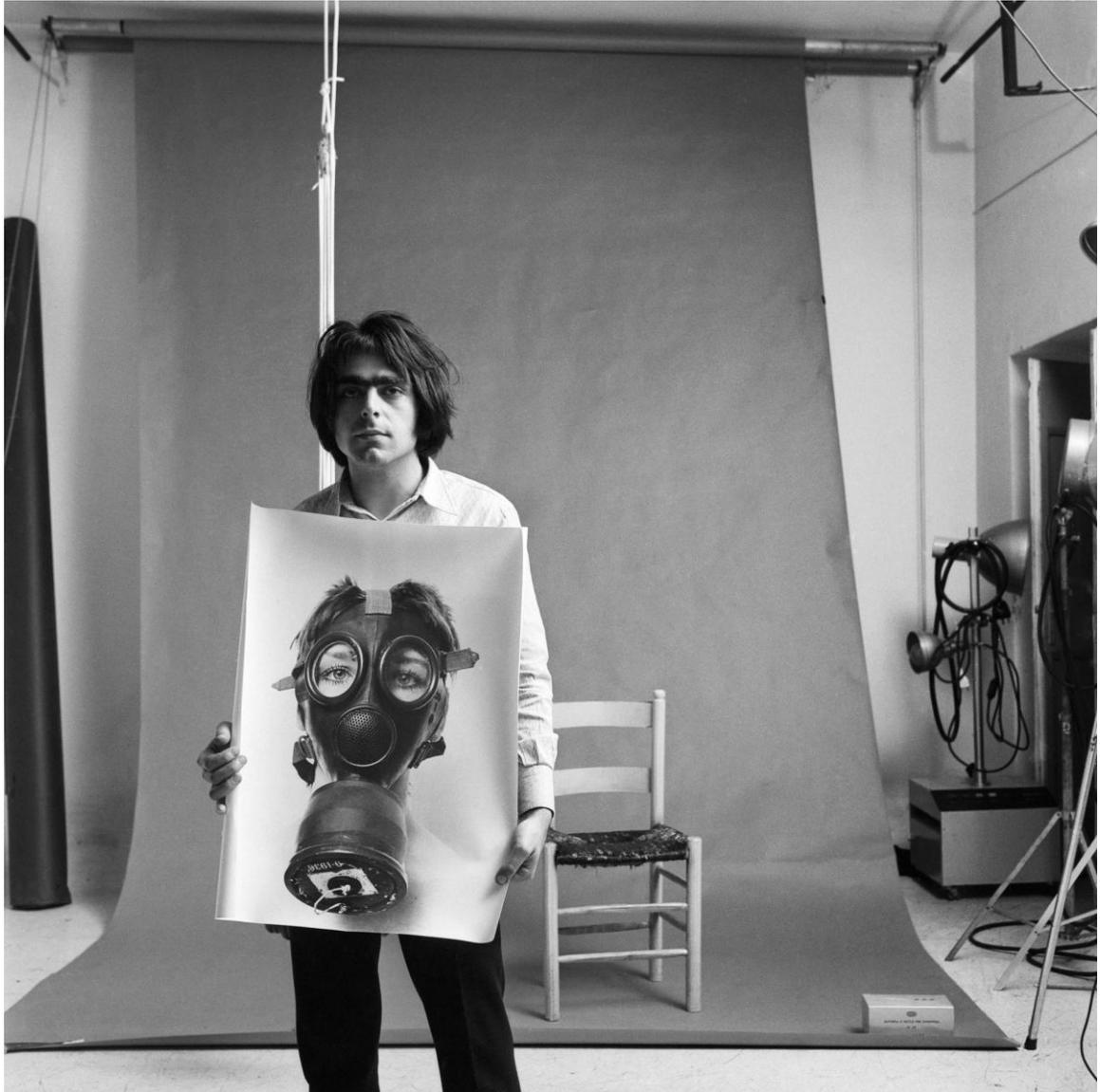


Fig. 2: Claudio Abate, *Autoritratto nello studio di via del Babuino*, 1970. © Archivio Claudio Abate

Oggi *Stampo virile* può dirsi un'opera poco nota, pressoché dimenticata. Pisani la espose al Castello Svevo di Bari nel luglio 1970: poi evitò di presentarla a ogni altra uscita, personale o collettiva che fosse. Non volle trarne un multiplo in centinaia di esemplari, come invece accadeva per molti artisti del tempo. E nemmeno la incluse nella propria *bôite-en-valise* del 1973: cartella di serigrafie con un'antologia di lavori fotografici⁵. Analoga sorte nelle mani di Abate. Nel repertorio testimoniato da monografie e cataloghi non rimane traccia⁶. Ciononostante *Stampo virile* ha goduto di larga visibilità prima di cadere nell'oblio. È stata un'opera famosa:

⁵ L'edizione, realizzata per conto della Galleria Studio L.D. di Pescara, venne tirata in centoventi esemplari e includeva cinque opere fotografiche: *Cielo grevo*; *Pesi e misure. Io non amo la natura*; *Senza titolo (Autoritratto)*; *L'Oriente è rosso*, *l'Occidente è nero*, *Lo scorrevole*. *Stampo virile* manca anche in PISANI 1981, ampio dossier retrospettivo ordinato dallo stesso artista.

⁶ Cfr. almeno CLAUDIO ABATE. *LA MALATTIA DELL'OCCHIO* 1979; *STORIE DELL'OCCHIO/1* 1988, pp. 53-81; *ROMA AROUND 1970. CLAUDIO ABATE* 2002; *CLAUDIO ABATE FOTOGRAFO* 2007; *UNITED ARTISTS OF ITALY* 2008, pp. 38-49; *CLAUDIO ABATE. OBIETTIVO ARTE* 2013.

quella che meglio ha identificato la ricerca dell'artista per un intero triennio, dal debutto al 1972. Per quanto esigua – appena quattro passaggi tra riviste e cataloghi – la sua storia bibliografica le ha inoltre permesso una circolazione su scala internazionale. Figurasse nel fascicoletto della mostra barese⁷ o subito dopo nel sontuoso volume di *Vitalità del negativo*, in un articolo di Germano Celant su «Casabella»⁸ o in quello di Bonito Oliva su «Mondoperaio»⁹, i testi cui si accompagnava hanno sempre evitato di darne conto, lasciando il lettore senza il conforto – se non proprio della chiave – di almeno un indizio. Ecco infatti il punto: cosa viene a dirci una maschera così pregena di umori bellici e presagi apocalittici? Neppure artista e fotografo, ovviamente, si sono mai espressi a riguardo.

Tuttavia la terribilità diventa solo la prima questione a fronte di un lavoro insolito anche nelle procedure, del quale sfugge se e dove si conservi la stampa originale. Manca l'oggetto, non ne conosciamo misure e condizioni: è la foto della foto quella a noi nota e sulla quale ci possiamo pronunciare. Le pagine che seguono vorrebbero entrare nel merito di *Stampo virile*. Insieme alle plausibili ragioni ideologiche, affrontano i debiti con la cultura visiva del tempo, le peculiarità di un così nitido modulo figurativo, i modelli verosimilmente alla base. Approfondiscono l'ambito in cui è nato lo scatto, le scelte allestitivo nell'unica esposizione pubblica. Nell'impresa ci si affida ai ricordi dello stesso Abate, più ancora agli inediti materiali del suo archivio. Interessa soprattutto il valore di una doppia autorialità: il cui esito, sposando il funereo all'erotico, ha inaugurato la rotta decadente della nuova avanguardia italiana.

Tra Duchamp e «Playmen»

1. Vettor Pisani si era imposto al pubblico romano solo da qualche mese quando nella primavera-estate 1970 realizzò *Stampo virile*. Il debutto, per l'esattezza, risale a fine aprile con la personale a La Salita *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*¹⁰. Niente prima di allora aveva dato sentore di lui come del suo lavoro. Non una menzione su rivista, non l'adesione a qualche collettiva o premio di incoraggiamento, neanche il passaggio a quelle mostre estive sparse in ogni angolo d'Italia facendo spreco di inviti. Un artista con il vuoto alle spalle insomma. Questa tuttavia diventava la condizione ideale in una stagione in cui gli orientamentiolgevano precipitosamente e ormai chiunque dava segno di insofferenza per i propri trascorsi, anche i più recenti¹¹. Pisani intuì subito le potenzialità. Il suo passato misterioso concedeva chissà quali fantasie, si proiettava sulle opere accentuandone lo spessore letterario. Inoltre lo distingueva dai pochi ma non trascurabili nomi – Gino De Dominicis, Maurizio Mochetti – apparsi in contemporanea sulla scena. Se egli palesò un'istantanea devozione per Duchamp – c'è da credere – non fu solo in risposta a una moda imperante dopo la sua scomparsa (1968). Nel maestro che all'apice della carriera aveva «fatto la scoperta del valore del silenzio»¹² egli doveva riconoscere un *transfer*, personale prima ancora che

⁷ VETTOR PISANI 1970.

⁸ CELANT 1971, p. 49.

⁹ BONITO OLIVA 1972, p. 104.

¹⁰ Inaugurata il 28 aprile, la mostra non ebbe catalogo ma solo l'invito su cartoncino senza immagini: in compenso le foto dell'allestimento apparvero subito dopo nel catalogo della personale barese (VETTOR PISANI 1970). Sulla galleria cfr. OMAGGIO A GLIAN TOMASO LIVERANI 2002. Sulle coeve vicende romane cfr. BONITO OLIVA 1973; ROMA IN MOSTRA 1995; ANNI 70. ARTE A ROMA 2013.

¹¹ Su quel frangente cfr. BELLONI 2013.

¹² DESNOS 1969, p. 29. Sulla fortuna di Duchamp cfr. TANCOCK 1973 e MARCEL DUCHAMP. CRITICA, BIOGRAFIA, MITO 2009; su quella italiana nella fattispecie cfr. DI NATALE 2011 e DUCHAMP. RE-MADE IN ITALY 2013.

creativo: un'identificazione rispetto alla quale gli interpreti avrebbero instaurato paralleli neanche troppo azzardati¹³.

«Dagli inizi degli anni Sessanta – ipotizzò per primo Filiberto Menna – ha lavorato in solitudine, appartato rispetto al *milieu* ufficiale degli artisti, dei critici e dei galleristi. Ma deve aver visto tutto, tutto ciò che occorre vedere. Deve aver fatto i suoi incontri, quelli necessari, insostituibili. Soprattutto ha letto i suoi libri»¹⁴. Barese, classe 1935 (e non 1938 come invece fece scrivere, ringiovanendosi, in tutti i primi documenti¹⁵), a trentatré anni Pisani si era trasferito a Roma con la moglie Mimma. Lì aveva saltuariamente frequentato i corsi alla facoltà di Architettura¹⁶, collaborando anche con il teatro *underground* di via Belsiana¹⁷. Mancava di una vera formazione artistica – il diploma di geometra all'Istituto Pitagora risale al 1954 – ma a Bari aveva fatto più di un'esperienza nell'ambito. Insieme all'amico Gianni Leone per quasi un triennio (1965-1967) aveva avviato e gestito La Metopa, galleria di provincia con buone aperture nazionali¹⁸. In contemporanea aveva lavorato come scenografo al Teatro della Gironda, spazio *off* fondato da gruppi alla sinistra del PCI. Lo spettacolo del Living Theatre organizzato proprio dalla Gironda nella primavera 1966¹⁹ dovette affascinarlo, anche se le possibili ricadute si sarebbero viste in seguito. Il Pisani della preistoria infatti disegnava e dipingeva con un gusto di vaga ispirazione baconiana. Solo talvolta gli amici ne vedevano gli esiti: mai esposti in pubblico, e comunque presto distrutti²⁰.

Di quei precedenti i lavori a La Salita non serbavano memoria. Nei locali di via Gregoriana 5, già di per sé oppressivi per le pareti in intonaco grezzo, l'artista aveva allestito opere stilisticamente incoerenti tra loro ma che pure trovavano unità nel sotterraneo appello a Duchamp. A fare spicco, per la verità, era anche un'evidenza decisamente preoccupante (Fig. 3). *Targa funebre*: una grande lapide nera solcata dalla scritta a caratteri dorati «Marcel Duchamp. Inceste du passion de famille à coups trop tirés»²¹. Il busto della Venere di Milo, color cioccolata e sovrastato da un bilanciere fissato con una lunga fune al soffitto (*Suzanne Duchamp in uno stampo di cioccolata*). «Carne umana macinata» – come precisava la scritta in gesso sul pavimento – in un sacco di plastica trasparente. Una tavolozza metallica accompagnata a un guanto di lattice mutilo e insanguinato (*Castrazione d'artista*). Un giavellotto su pattini orientato verso un bersaglio al muro (*Giavellotto per un eroe da camera*). Infine il manico di un

¹³ «Se quello di Duchamp è il silenzio dopo il riconoscimento, quello di Pisani sarà il silenzio prima dell'opera; là il silenzio ambiguo della celebrità, un atto manifesto e dunque intenzionale quali che siano le sue ragioni, e il cui modo di sciogliersi, come ha mostrato la segretezza a cui è stata affidata l'ultima opera, consiste nel maggiorarsi col silenzio della morte; qui al contrario il semplice star zitti prima del rumore del mondo, dove però l'opera esiste solo nella misura in cui viene riconosciuta e dove pertanto il silenzio va rotto» (AICARDI [TRINI] 1972, p. 17).

¹⁴ MENNA 1970b.

¹⁵ VETTOR PISANI 1970, p. 14; MENNA 1970b; ROSSANO 1970; ARTE E CRITICA 70 1970, pp. 71-72; SEGNALATI BOLAFFI 1971, pp. 96-97; PERSONA 1971, p.n.n. Neppure l'anno 1934 spesso accreditato nelle pubblicazioni più recenti è corretto; testimonianza di Mimma Pisani all'autore (Roma 30 maggio 2013).

¹⁶ Testimonianza di Mimma Pisani all'autore (Roma 30 maggio 2013).

¹⁷ Sulla coeva scena teatrale romana cfr. MEMORIE DELLE CANTINE 2012. Più in generale sulla geografia *underground* della Capitale cfr. PESCESELLI 2015.

¹⁸ Sita in via Andrea da Bari, la galleria ospitò personali e collettive di Carla Accardi, Carlo Battaglia, Piero Dorazio, Achille Perilli, Gastone Novelli, Antonio Sanfilippo, Toti Scialoja, Giulio Turcato. Per un profilo della scena artistica barese cfr. DI LIDDO 2015.

¹⁹ Si trattava di *Mysteries and Smaller Pieces*, inscenato il 19 marzo 1966 al Grand Hotel Oriente (cfr. l'annuncio in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 marzo 1966, p. 3).

²⁰ Testimonianza di Mimma Pisani all'autore (Roma 30 maggio 2013) e Pietro Marino (Torino 2 novembre 2016).

²¹ Riformulazione di un fotogramma di *Anémic Cinéma*, precisamente «Inceste du passion de famille, à coups trop tirés» con ogni probabilità tratto da SCHWARZ 1968, pp. 138, 153.

attrezzo da giardino interpolato a un altro peso ginnico (*Rompicapo*)²². L'operazione veniva giocata sul piano metalinguistico, non semplicemente citazionista. La figura muliebre, la carne macinata, la cioccolata, il gancio, lo scorrevole: più che le opere in sé, l'artista poneva a verifica l'immaginario duchampiano così come i desideri inconsci svelati da *Marchand du sel*, il diario appena tradotto in italiano²³. Anziché l'inventore dei *ready-made*, era il torbido alchimista venato da patologie psicanalitiche e pulsioni incestuose per la sorella a finire al centro: esattamente il Duchamp ritratto dalle più recenti pagine di Arturo Schwarz²⁴.

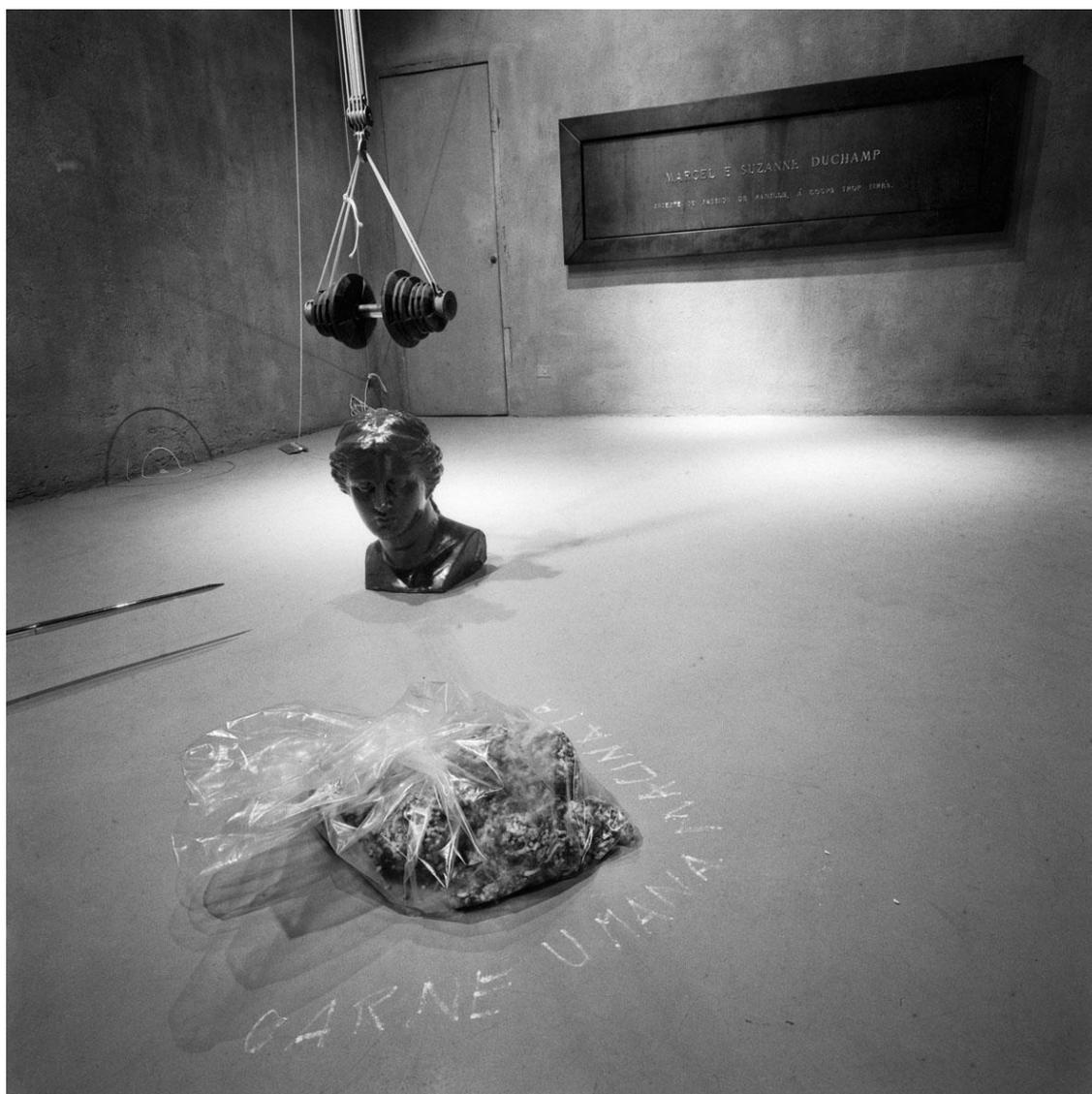


Fig. 3: Vettor Pisani, *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*, La Salita, Roma, aprile 1970. Foto Claudio Abate. © Archivio Claudio Abate

²² Le opere subirono alcune varianti durante l'allestimento, come si intende dalle foto nell'Archivio Abate. Inizialmente la Venere non era verniciata con colore bruno ma esibiva il naturale bianco del gesso. La carne era invece liberamente ammucchiata sul pavimento, solo in seguito chiusa nel cellophane.

²³ DUCHAMP 1969. «Ho mostrato degli oggetti che sono come delle parole per un critico d'arte. Ho fatto una mostra come fare il critico di Marcel Duchamp. Un critico che usa gli stessi pensieri, gli stessi mezzi e lo stesso linguaggio dell'artista, per parlarne» (l'artista in PISTOLETTO 1970, p.n.n.).

²⁴ SCHWARZ 1966; SCHWARZ 1968; SCHWARZ 1969.

Sin dal titolo iperbolico la mostra a La Salita tentava qualcosa di innovativo: un approccio all'arte di ordine mentale e insieme visionario. Inoltre esibiva una densità iconologica alla quale non si era abituati, distante dalla carica poverista quanto dalla rarefazione concettuale. Il tutto sfociò in un successo perché è vero che non esiste una sola recensione ma i giudizi sarebbero stati presto messi su carta. Ed erano tutti giudizi entusiasti, privi della cautela solitamente riservata a un esordiente. Importava poco perdersi in una tale bulimia di riferimenti maneggiati con disinvoltura (oltre a Duchamp, de Chirico, il cannibalismo, l'antropologia²⁵): allo sguardo dei più, quelle opere congestionate di senso parvero indicare la strada sulla quale anche altri potevano indirizzarsi. Maurizio Calvesi parlò di «arte-critica», di un'arte cioè che «colpisce l'arte servendosi dell'arte»²⁶. Alberto Boatto di «mostra critica»²⁷. Filiberto Menna di «opera come critica»²⁸. «Pisani – avrebbe ricordato Fabio Sargentini alla giusta distanza – se lo contendevano Bonito Oliva e Calvesi, una sorta di primogenitura critica»²⁹. Almeno per un istante i romani videro quell'artista quasi come un risarcimento. Per quanto diversissimo e senza il suo vitalismo, lo riconobbero erede di Pascali: dal cui lutto meno di due anni prima stentavano ancora a risollevarsi³⁰.

2. Claudio Abate al contrario vantava una storia professionale eccezionalmente precoce. Figlio del pittore siciliano Domenico Abate Cristaldi, nato e cresciuto in via Margutta, il suo mondo era da sempre contiguo a quello degli artisti. A quindici anni, dopo un apprendistato dal fotografo Michelangelo Como, si era messo in proprio nel vecchio studio del padre iniziando a ritrarre su commissione dipinti e sculture. Nei primi Sessanta aveva poi lavorato come assistente dell'inviato «Life» e membro Magnum Erich Lessing in occasione delle sue incursioni romane. Sin dagli esordi, diversamente dalla maggioranza dei colleghi, aveva preferito la strada del fotografo indipendente, non vincolato ad agenzie. E pur disinteressandosi ai reportage da una città all'altra³¹ aveva dato prova di versatilità. Oltre all'arte – passione senza entrate certe – altri due fronti di lavoro: il teatro e il nudo femminile. Per circa una decade dal 1963 fu il fotografo di scena di Carmelo Bene³². I suoi scatti venivano esposti nei ridotti dei teatri prima degli spettacoli, poi pubblicati su «Sipario» e altre testate di settore. A fine decennio risaliva invece il lavoro per «Playmen»³³. Di quel mensile erotico nelle edicole dal 1967, Abate non era un nome tra i tanti accreditati nel colophon, ma il fotografo di punta. Che ogni suo servizio – di norma a colori e corredato da testi da lui firmati – venisse anticipato già dai titoli in copertina dice molto del valore riconosciutogli. Mai ostentate o eccessivamente provocanti, le sue immagini esaltavano la torsione e l'intreccio dei corpi, il taglio ravvicinato della scena, l'intensità cromatica, i chiaroscuri a effetto. Il nudo diventava una pura espressione estetica, non pornografica: requisito essenziale per una rivista che a ogni

²⁵ Sui tanti riferimenti iconologici sottesi alla mostra cfr. DALLA CHIESA 2012; CHERUBINI 2016, pp. 19-20; CHIODI 2017, pp. 92-96.

²⁶ CALVESI 1970, p. 15.

²⁷ BOATTO 1970, p. 17.

²⁸ MENNA 1970a.

²⁹ FABIO SARGENTINI 1990, p. 22.

³⁰ Solo due tra la pletora di titoli utili per intendere lo shock collettivo seguito alla scomparsa dell'artista: ARBASINO 1968 e TRUCCHI 1968. Tra i segni della precoce stima verso Pisani va ricordata anche l'istantanea collaborazione con Michelangelo Pistoletto (cfr. BELLINI 2016) e la presenza di un suo lavoro, *Tavolo caricato a morte*, sulla copertina di 7^a BIENNALE DI PARIGI, ITALIA 1971.

³¹ Tra i pochissimi reportage nella carriera di Abate figura quello seguito all'alluvione di Firenze, dove comunque l'attenzione si era rivolta soprattutto alle opere d'arte danneggiate.

³² LANCIONI 2012. Il fotografo avrebbe lavorato anche con Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Carlo Quartucci, il Living Theatre, il Beat 72, la Compagnia D'Origlia-Palmi.

³³ Su questa testata e più in generale sull'ondata di riviste erotiche nell'Italia del tempo cfr. PASSAVINI 2016, in particolare il quarto capitolo, *Riviste senza pudore*, pp. 53-67. Negli stessi anni foto di Abate appaiono anche in «Men» ed «Executive». In precedenza egli aveva lavorato per il fotoromanzo «Tribuna d'amore».

uscita sfiorava il milione di copie ma pativa cronicamente il rischio della censura. Se Abate poté dedicarsi con slancio agli artisti e alle vernici in galleria fu proprio grazie all'ottimo contratto – trecentocinquantamila lire mensili – assicuratosi da «Playmen»³⁴.

«Ero estremamente interessato alle loro proposte, a quella strana energia capace di trasmettere, all'esplosione creativa che provocavano e mi coinvolgeva»³⁵. Davanti alle alternative del nuovo Abate aveva preso decisioni nette. Da metà Sessanta si era schierato con gli indirizzi più sperimentali, trascurando quanti rimanevano alla superficie del quadro. Aiutato dall'esperienza a teatro, aveva affrontato problemi che – per la prima volta in modo sistematico – le ricerche aperte nello spazio ponevano anche agli interpreti fotografici³⁶. E d'intesa con gli artisti intuì presto l'importanza di ricavare un'unica immagine destinata a riviste e cataloghi: quella in grado di suggerire l'insieme dell'opera. Di norma Abate lavorava con agilità, munito di una Leica 35 mm a tracolla. Grandangolo (talvolta) e pellicola in bianco e nero (sempre). Non usava cavalletto. Rifiutava anche le luci artificiali, se non quelle già sul luogo: preferiva le opere come le vedevano artista e pubblico. Nei suoi scatti il nero abbondava e la ripresa veniva sovente scorciata dall'alto o dal basso. Anche la grana della pellicola assolveva un ruolo espressivo. Tutto ciò esaltava l'intensità dell'opera. Comunicava uno sguardo veloce, decisamente empatico. L'abilità nel far sentire lo spazio, l'attenzione ai volumi, al rilievo dei corpi erano peculiarità ulteriori. Abate possedeva un'innata vocazione per la forma, accresciuta – ricordava lui stesso – dai tanti pomeriggi passati da bambino nello studio del vicino, lo scultore Pericle Fazzini³⁷.

Per quanto ampio, il suo raggio d'azione rimaneva selezionato. Se non si allontanava da Roma per qualche mostra in provincia o all'estero, frequentava La Medusa di Claudio Bruni Sakraischik, L'Attico di Bruno e poi di Fabio Sargentini, l'Arco d'Alibert di Mara Coccia. Talvolta lo si vedeva a La Salita di Gian Tomaso Liverani. A La Tartaruga invece entrava senza strumenti: lì Plinio de Martiis svolgeva da sé il ruolo di fotografo. Nel gennaio 1969, una volta trasferitosi nel garage di via Beccaria 22, Abate avrebbe ricevuto l'esclusiva sugli eventi de L'Attico³⁸. Ma nel clima informale dell'avanguardia romana egli non aveva stabilito solo rapporti professionali continuativi. Con Pascali e Kounellis, De Dominicis e Mattiacci, soprattutto, erano nati sodalizi scanditi da frequentazioni quotidiane. Alla comunità cui sentiva di appartenere, nel 1972 Abate avrebbe reso omaggio con un ciclo di lavori: grandi tele fotoimprese con i profili degli amici. La loro immediata presentazione agli Incontri Internazionali d'Arte dice molto dell'attenzione riservata al fotografo³⁹. Del suo irrinunciabile ruolo, per la verità, doveva esserci coscienza già da qualche tempo: almeno dal 1969, quando la retrospettiva su Pascali alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna aveva incluso nel percorso un documentario quasi esclusivamente montato con sue foto⁴⁰. Oppure, nello stesso anno, quando il catalogo di *When Attitudes Become Form* aveva pubblicato lo scatto con i dodici cavalli di Kounellis: garantendo risonanza all'opera, all'artista, alla galleria, ma anche al suo nome⁴¹.

³⁴ Testimonianza di Claudio Abate all'autore (Roma 15 febbraio 2016). Una selezione di suoi servizi: ABATE 1968a, ABATE 1968b, ABATE 1968c, ABATE 1969a, ABATE 1969b, ABATE 1971, ABATE 1972.

³⁵ ABATE 1988.

³⁶ Sulla questione cfr. *POINT & SHOOT. PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE* 2005; *AFTER THE ACT* 2006; *LIVE ART ON CAMERA: PERFORMANCE AND PHOTOGRAPHY* 2007. Sulle vicende della fotografia in Italia cfr. RUSSO 2011 e SERGIO 2015. Per un repertorio dei fotografi d'arte italiani cfr. *UNITED ARTISTS OF ITALY* 2008. Sulle modalità rappresentative della neoavanguardia nella pubblicitaria coeva cfr. SERGIO 2011, mentre sulla differente resa delle opere ambientali cfr. VIVA 2016.

³⁷ Testimonianza di Claudio Abate all'autore (Roma 15 febbraio 2016).

³⁸ Testimonianza di Fabio Sargentini all'autore (Roma 1° giugno 2013).

³⁹ *INCONTRI 1972* 1979, pp. 135-143. Colti secondo pose e atteggiamenti riconducibili al loro lavoro, i ritrattati erano Vito Acconci, Giorgio de Chirico, Gino De Dominicis, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Michelangelo Pistoletto, Vettor Pisani.

⁴⁰ *PASCALI* 1969.

⁴¹ *LIVE IN YOUR HEAD* 1969, p.n.n. Sull'opera nel suo contesto cfr. VIVA 2017.

In via del Babuino 125

Sino al 1970 Abate aveva affrontato l'avanguardia del momento secondo due approcci sensibilmente diversi tra loro: proviamo a definirli, anche per intendere l'eccentricità di *Stampo virile* quanto degli altri lavori commissionati da Pisani. Nel primo caso le sue foto assolvevano uno scopo documentario e insieme promozionale. Durante l'inaugurazione – o perlomeno a mostra allestita – egli completava il servizio in galleria. Stampati i provini, selezionava con gli artisti lo scatto più efficace, al quale toccava in sorte una fama immediata. Dopo pochi giorni infatti sarebbe stato pubblicato sul manifesto della mostra, su riviste e quotidiani; ovviamente anche in catalogo, se edito. Da una sede all'altra e a distanza di anni, di norma la foto rimaneva la medesima: dunque diventava l'immagine ufficiale dell'evento, quella più di altre autorizzata a tramandarlo. «Deve necessariamente essere la foto definitiva dell'opera, riconosciuta e accettata dall'artista come fosse sua»⁴². Tre campioni memorabili tra 1967 e 1969, tutti riferibili a L'Attico: *32 metri quadrati di mare circa* di Pascali, i cavalli di Kounellis, il compressore guidato sopra un letto di asfalto da Mattiacci.

Oltre ad aver offerto numeri meno cospicui, il secondo caso ha trovato scarsa visibilità pubblica. Stavolta Abate entrava con i propri strumenti negli studi degli artisti misurandosi al loro fianco con l'opera in gestazione. Fissava su pellicola le prove, i tentativi, le fasi intermedie. Divenuto complice, il fotografo partecipava al momento più segreto della creazione. Infine consegnava materiale dall'uso privatissimo che, di fatto, aveva la stessa funzione di un disegno preparatorio per il pittore. Ciò si è ripetuto specialmente con Kounellis. Nell'Archivio Abate si conservano negativi e provini riferibili a uno dei suoi esiti più noti: la figura su base metallica, avvolta nel panno e con il cannello della fiamma ossidrica al piede. Esattamente il *Senza titolo* presentato nel giugno 1970 ad *Amore mio*⁴³. Nella cinquantina di scatti ricavati nell'appartamento di Piazza Firenze – riconoscibile dal pavimento in cementine esagonali – scopriamo la graduale messa a punto dell'idea. La modella nuda sulla base, a carponi, frontale oppure di schiena, con piume di uccello o foglietti di carta in corrispondenza delle vertebre. Dati gli addendi di partenza, varia il modo di formularli. Nessuno ha mai avuto sentore di tante verifiche preliminari. Qualche tempo dopo ne sarebbero stati pubblicati un paio di esempi: ma decontestualizzati, quindi non riconducibili all'origine⁴⁴.

Stampo virile ci introduce a una terza, ancora intentata, modalità di lavoro. Adesso l'opera non accade davanti a un pubblico: non si tratta di un'azione, né di una performance. E nemmeno ci troviamo in galleria o nello studio dell'artista. Siamo invece nel laboratorio di Abate in via del Babuino. Lì, nel corso di un'unica seduta, Pisani ha acconciato la modella con la maschera appositamente per il suo obiettivo. Quindi la foto non congela un istante, discriminando tra i molti possibili e a seconda del punto di vista scelto da Abate, ma nasce su stretta indicazione di un artista consapevole già in partenza di volerne fare qualcosa a sé. Per una volta, in altre parole, la foto di Abate cede il proprio valore documentario diventando essa stessa opera. Foto e opera coincidono. Sono la stessa cosa.

Sempre nella primavera-estate 1970 una tale pratica si è espressa anche in altre, non meno disarmanti, prove. Classificato negli anni come un disegno a grafite (tanto inganna l'evidenza iperrealista opposta alla pulizia dello sfondo)⁴⁵, *Pesi e misure* ritrae una tartaruga sul cui guscio grava un peso di piombo (Fig. 4). Si tratta di una prima idea, l'anticipazione di un insieme più complesso: *Io non amo la natura*, la decina di testuggini zavorrate su un pavimento

⁴² ABATE 1988.

⁴³ *AMORE MIO* 1970, p.n.n., e BELLONI 2012, p. 149. Utili informazioni sugli scambi Kounellis-Abate si ricavano da LANCIANI 2014.

⁴⁴ *ALBUM 9-68/2-71* 1971, p.n.n., e CELANT 1972, p. 52.

⁴⁵ BONITO OLIVA 1976, p.n.n., e *LA SPIRALE DEI NUOVI STRUMENTI* 1978, p. 120.



Fig. 4: Vettor Pisani, *Pesi e misure*, 1970. Foto Claudio Abate. © Archivio Claudio Abate



Fig. 5: Vettor Pisani, *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp. Azione: assassinio di Suzanne Duchamp*, 1970. Foto Claudio Abate. © Archivio Claudio Abate

in placche d'acciaio esposta alla collettiva invernale *Fine dell'alchimia*⁴⁶. Di questo «inquietante superstite del terziario e dei suoi diluvi»⁴⁷ – come chiosò uno sconcertato Alberto Boatto su «Marcatrè» – spiccano le continuità con *Stampo virile*. Identico lo stacco tra figura e bianco accecante del fondo. Identico anche il dispositivo: una parte viva e organica contrapposta a una rigida come una corazza. In entrambi domina il dato della crudeltà perché se la maschera ha il valore di una museruola, il piombino fissato con la plastilina ha il sadico scopo di paralizzare al suolo la tartaruga. L'effrazione delle regole naturali: questo interessa al Pisani degli esordi, e ciò desta tanto più clamore in una stagione di ormai consolidate retoriche poveriste⁴⁸.

Il sottotetto di Abate si è poi trasformato in un teatro di posa per *tableaux vivants* dall'erotismo sfrontato. La nudità faceva ingresso nelle vicende della neoavanguardia italiana. In giacca bianca e con un mazzo di crisantemi in pugno, Pisani appare con la moglie al fianco del solito fondale. Dal soffitto scende una corda alla quale si lega un manubrio metallico. In primo piano, esattamente sotto a esso, una giovane donna al pavimento (Fig. 5). La sequenza è ricca: ben settantatré foto, come vediamo nel catalogo di *Amore mio* e subito dopo in quello di Bari⁴⁹. In *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp. Azione: assassinio di Suzanne Duchamp*⁵⁰ – titolo assegnato da Pisani – l'inquadratura rimane frontale ma da uno scatto all'altro quel corpo esanime viene progressivamente celato da un lenzuolo. In un'altra sessione – vista la scabrosità rimasta inedita, come ricordava Abate⁵¹ – cambia il taglio della ripresa e la temperatura si surriscalda (Fig. 6). Nel buio squarciato da un fascio di luce riconosciamo l'artista mentre trascina per le mani o per le caviglie la stessa modella. Sono scene torbide, emanano un'atmosfera da cerimonia sacrificale. Oltre che turbato, al loro cospetto l'osservatore si scopre nei panni del *voyeur*. Se lasciano interdetti è anche perché mancano di ogni possibile confronto: nel 1970 nessun altro – a Roma come altrove – riesce solo a immaginare allestimenti del genere. Meno di due anni prima Gillo Dorfles aveva parlato di «*pornokitsch*» nel suo già arcinoto volume Mazzotta. Alludeva alla depravazione di un gusto citando, tra i mille sottoprodotti dell'industria culturale, il surrealismo decadente di Delvaux, Magritte, Labisse⁵². Ecco, è proprio questa la linea sulla quale Pisani sembra assestarsi: aggiornandola nel presente grazie all'uso del medium fotografico.

Quali, con più precisione, i suoi possibili riferimenti? Dinnanzi a quel desolato corpo nudo la mente corre a *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*: «scena di una bellezza unica che combina un realismo perfetto da *trompe-l'œil* con la visione di uno scenario irrazionale [...]. La Sposa è allungata su un letto di ramoscelli secchi e foglie cadute. Le sue gambe sono aperte in modo provocante, e offrono la vista del suo sesso»⁵³. Certo, il capolavoro estremo di

⁴⁶ ALBUM 9-68/2-71 1971, p.n.n. L'opera sarebbe divenuta celebre a fine decennio grazie alla pubblicazione sulla copertina del fondamentale CALVESI 1978.

⁴⁷ BOATTO 1971, p. 82. L'articolo si riferisce all'opera vista a L'Attico, ma si correde dell'immagine con la tartaruga singola. Poche settimane dopo essa riapparve in ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971, p.n.n.

⁴⁸ È appena il caso di ricordare l'uscita qualche mese innanzi di CELANT 1969.

⁴⁹ AMORE MIO 1970, p.n.n., e VETTOR PISANI 1970, p.n.n. La presentazione dell'intera pellicola – caso eccezionale per Abate – era dettata dal voler documentare la processualità dell'azione. Per quanto innovativa, la scelta aveva un precedente importante alle spalle. A inizio 1970 era infatti stato edito il catalogo di *Campo urbano*, nel quale – sin dalla copertina – Ugo Mulas presentava molti casi proprio in quei termini (CAMPO URBANO 1970). Sul tema del *tableau vivant* nella contemporaneità cfr. RYKNER 2014.

⁵⁰ Il titolo si legge in BONITO OLIVA 1972, p. 107.

⁵¹ Testimonianza di Claudio Abate all'autore (Roma 15 febbraio 2016).

⁵² DORFLES 1968, p. 222; nello stesso volume, cfr. anche VOLLI 1968. Alcuni titoli per intendere la sensibilità verso il tema: L'IMAGE ÉROTIQUE 1969, L'EROTISMO 1970, GORSEN 1973. Più in generale, sulla dimensione erotica sottesa a molte esperienze artistiche del tempo, il testo di riferimento è il classico MARCUSE 1968. Sul perturbante nel Surrealismo cfr. ANXIOUS VISIONS. SURREALIST ART 1990.

⁵³ A. Schwarz, cit. in TRINI 1969, p. 45. Sull'opera cfr. MARCEL DUCHAMP. ÉTANT DONNÉS 2009.



Fig. 6: Foglio di provini fotografici di Claudio Abate con azioni senza titolo di Vettor Pisani, Roma, primavera-estate 1970. © Archivio Claudio Abate

Duchamp – realizzato in segreto ed esposto *post mortem* nel 1969 – rimaneva ancora misterioso, per volontà dell'artista irripetibile in foto⁵⁴. Ma è anche vero che in una lunga intervista su «Domus» Arturo Schwarz – forse il solo in Italia ad averlo già ammirato al Philadelphia Museum of Art – era stato capace di evocarlo con dovizia tale da accendere la fantasia di chiunque.

Credo però che se vogliamo intendere qualcosa in più dei primi lavori di Pisani vada anche considerato un ulteriore orizzonte di riferimenti, e cioè quello offerto dallo stesso Abate. Lo studio in via del Babuino – da lui sempre stimato come il migliore per la metratura generosa quanto per l'ampio lucernaio – era un continuo andirivieni di giovani bellissime modelle. Proprio lì infatti nascevano i servizi per «Playmen». Cambiava il committente ma il suo obiettivo trovava davanti l'identica umanità. Stupisce scorrere le pagine della rivista dopo aver conosciuto le foto per Pisani. Quasi stentiamo a percepirne la differenza, e non solo per il gradiente erotico o l'onnipresenza del fondale bianco. Vi riconosciamo gli stessi attori. Monica Strebel, Rubi Lynn, Gianni Macchia⁵⁵: nomi ignoti ai cultori dell'arte; già conosciutissimi invece a quelli di «Playmen», come pure a quelli delle prime commedie erotiche⁵⁶. Ne deriva un effetto di circolarità. Un mondo sfuma nell'altro, rendendo gli apporti pressoché indistinguibili tra loro.

Carne e ferro

1. Un volto e una maschera, combinati tra loro cercando un effetto di tensione reciproca: 'carne e ferro' verrebbe da dire citando un titolo della Nuova oggettività tedesca. In *Stampo virile* la maschera antigas testimonia un pericolo in atto, dunque una calamità dalla quale proteggersi. Le spalle nude fanno invece pensare a una figura svestita e quindi indifesa. Esaltato dal trucco quanto dalla geometria delle orbite, lo sguardo esercita un'attrazione ipnotica⁵⁷. È uno sguardo chiaro, aperto, penetrante: decisamente in conflitto con il facciale che insieme al filtro nasconde il volto e lo prolunga sino a trasformarlo in un incubo tecnologico. Insomma, siamo davanti a un cortocircuito: una vera incongruenza tra piani semantici, perché se la maschera evoca l'immaginario bellico, il busto femminile ostenta il *glamour* degno di una copertina di «Vogue».

Se questo *close up* esercita un effetto tanto straniante è anche per i riferimenti formali dall'opposta natura. Riferimenti 'bassi', alla tipica inquadratura delle fototessere automatiche⁵⁸. E riferimenti 'alti', ad alcuni selezionati esempi della storia dell'arte, *in primis* quel *Ritratto di*

⁵⁴ «Nessuna fotografia dell'ambiente o pubblicazione dei due libretti di note che l'accompagnano verrà permessa per quindici anni; la decisione tuttavia potrebbe essere riconsiderata. Credo che questo provvedimento apparirà giustificato a chi ha la possibilità di vedere l'opera. Nessuna foto potrebbe mai rendere giustizia alla sua bellezza e complessità. Non la si può godere per una via traversa. Non si può afferrare con una foto o una descrizione lo shock a cui si va incontro scoprendo il pezzo. Guardarlo è veramente una esperienza unica e intraducibile» (A. Schwarz, cit. in TRINI 1969, p. 46). Mi risulta che la prima pubblicazione dell'opera – perlomeno su una testata italiana – sia in CALVESI 1977, p. 134.

⁵⁵ Monica Strebel è stata la prima modella di Pisani, un paio di anni dopo riconoscibile anche ne *Lo scorrevole*, azione nello studio di Elisabetta Catalano; su questo lavoro BREMER 2016 e CHIODI 2017. Rubi Lynn e Gianni Macchia figurano invece in *Carne umana e oro*, pubblicata in 7^a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971, p.n.n., e AICARDI [TRINI] 1972, pp. 18-19.

⁵⁶ Diretto nel 1969 da Fernando Di Leo, *Bruca ragazzo, brucia* è il film che lancia al grande pubblico Strebel e Macchia. Sulla fortuna del genere UN ANNO DI CINEMA D'AMORE 1971.

⁵⁷ «Truccammo le ciglia della modella per dare risalto allo sguardo: altrimenti si sarebbe perso dietro le lenti della maschera». Testimonianza di Claudio Abate all'autore (Roma 15 febbraio 2016).

⁵⁸ Sul genere e la sua fortuna cfr. il classico GILARDI 1978 e MUZZARELLI 2003.

giovane di Lorenzo Lotto appena riportato in auge da Giulio Paolini⁵⁹. Di tagli come questi se ne sarebbero visti molti negli anni subito successivi. Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Gino De Dominicis, Gilberto Zorio, Mario Ceroli, Michelangelo Pistoletto, Beppe Devalle⁶⁰ tra 1970 e 1976 hanno composto una formidabile galleria di ritratti e autoritratti. Certo, ognuno con le proprie ragioni, anche molto diverse tra loro: tutti comunque creando «immagini che ci guardano»⁶¹, dominate dalla frontalità come dallo sguardo in dialogo con l'osservatore. L'incunabolo di un simile modulo figurativo va forse riconosciuto nel volto di Jasper Johns a piena pagina su «Metro» nel 1962⁶². Ma è ancora più probabile sia stata l'ammirazione per gli *Screen test* di Andy Warhol a favorirlo⁶³. Documentati da Ugo Mulas nel fondamentale libro su New York e i suoi artisti⁶⁴, da fine Sessanta gli *Screen test* hanno di fatto statuito un nuovo canone del ritratto contemporaneo: che se in origine si esprime con una videocamera da 16 mm, in Italia volge nel medium fotografico, talvolta conservando memoria della sequenza filmica grazie alla serialità degli allestimenti.

Nel caso di *Stampo virile* la protagonista si chiama Michela. Non appartiene al mondo dell'arte, tantomeno a quello dello spettacolo. Viene dalla Svizzera e a inizio 1970 è la giovane fidanzata di Abate. Quindi lo scatto possedeva per lui un preciso valore affettivo: anche per questo, con ogni evidenza, ha scelto di autoritrarsi portandosi l'immagine al petto come abbiamo visto. In via eccezionale stavolta lo strumento è il banco ottico con pellicola Kodak 6×6. Occorreva un fuoco nitidissimo, consentito solo da un mezzo del genere: ecco perché manca la grana tipica del 35 mm con cui sono nati i lavori più celebri di Abate. Ne è uscita una composizione essenziale e insieme studiata al dettaglio. La luce cade dall'alto: sbatte sul diaframma traforato, scivola sulla ghiera delle orbite, penetra tra le lenti disegnando una falce di luna vicina all'occhio sinistro, infine genera un'ombra scura sotto il filtro. I capelli impettinabili, la lieve sfocatura di quell'occhio, la lente destra rimossa e le fibbie della bardatura rompono a dovere il severo impianto simmetrico.

Lo scatto definitivo giunge da una selezione tra dodici, come capiamo dalla stampa dei provini: per l'esattezza, il secondo della prima colonna a destra partendo dal basso (Fig. 7). È davvero istruttivo conoscere questo documento. Comprendiamo, per iniziare, che Michela ha

⁵⁹ La storia espositiva dell'opera è in DISCH 2008, p. 902. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, peraltro, avrebbe guadagnato ampia visibilità dal momento in cui Tommaso Trini lo scelse a corredo di un suo articolo dedicato alla XXXV Biennale di Venezia (TRINI 1970).

⁶⁰ G. Anselmo, *Lato destro*, 1970; G. Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970 (su questo lavoro cfr. GUZZETTI 2018); G. De Dominicis, *Senza titolo (Il vecchio e il giovane)*, 1970; G. Zorio, *Odio*, 1971; M. Ceroli, *Senza titolo*, 1972; M. Pistoletto, *Senza titolo*, 1976; B. Devalle, *Aetatis meae XXXVI*, 1976. Analogo per l'inquadratura dei volti, va ricordato anche il manifesto della mostra *Undici artisti italiani degli anni Sessanta* allestita a Spoleto nel luglio 1967 in occasione del Festival dei Due Mondi.

⁶¹ BREDEKAMP 2015. Sul tema del volto BELTING 2014.

⁶² DORFLES–STEINBERG 1962, p.n.n. Scattata nel 1962, la foto è di Ed Meneeley. Una sua gigantografia sarebbe apparsa tra gli *Oggetti in meno* (1965-1966) di Michelangelo Pistoletto.

⁶³ Su questi lavori cfr. ANGELL 2006. Utile ricordare anche il ciclo *The Thirteen Most Wanted Men* esposto nel febbraio 1967 alla Galleria Sonnabend di Parigi: ventidue serigrafie con ritratti segnaletici disposti a dittico.

⁶⁴ NEW YORK. ARTE E PERSONE 1967, p. 318. «Warhol – avrebbe poi dichiarato il fotografo – è sicuramente riuscito a mettere in crisi le mie idee sulla fotografia, quello che pensavo del cinema, e in fondo i miei rapporti con la pittura, soprattutto con i suoi lavori cinematografici, quelli che presentano solo una serie di ritratti. Questi ritratti sono praticamente delle fotografie, primi piani di teste di amici, dove non succede assolutamente nulla, sembrano la proiezione ingigantita di una fotografia, una foto che batte le ciglia, deglutisce, niente altro, eppure questi piccolissimi avvenimenti assumono un'importanza eccezionale. Il rifiuto completo del movimento della macchina, di qualsiasi tipo di intervento, dà alle immagini una capacità distruttiva di quello che è il concetto e il senso del cinema, capovolgendo completamente ogni convenzione, e soprattutto chiarendo quanto di artificio e quanto di falso c'è in genere nel cinema che siamo abituati a vedere e a subire» (MULAS 1973, p. 38). Lo stesso fotografo avrebbe applicato il taglio degli *Screen test* al ritratto di Bonito Oliva apparso nella raccolta poetica *Fiction poems* (BONITO OLIVA 1968) e nel catalogo *AMORE MIO* 1970.



Fig. 7: Foglio di provini fotografici di Claudio Abate con *Stampo virile* di Vettor Pisani, Roma, primavera-estate 1970. © Archivio Claudio Abate

condiviso la seduta con un'altra anonima modella. La si riconosce per il diverso asciugamano al busto, gli occhi scuri e le spalle irrigidite. Facile intuire i motivi della scelta finale: la prima non possiede la grazia di Michela. I suoi occhi tradiscono un'espressione allucinata, lontanissima dalla serenità olimpica della compagna. Oltre a quella frontale, Abate e Pisani hanno poi sperimentato la posa di profilo. E proprio a riguardo diventa utile sapere un dettaglio rievocato dal fotografo: Michela era ricercata dall'Interpol, si trovava a Roma dopo essere fuggita da casa. Il rischio di sovraccaricare di senso è dietro l'angolo, ma viene da chiedersi se quelle pose degne di un commissariato di polizia siano qualcosa di più di semplici tentativi: uno scongiuro contro il rischio del fermo e dell'extradizione. È certo comunque che quando negli stessi giorni la ragazza fa da modella anche per Kounellis non si palesa mai per intero. Davanti a una lastra di metallo, il volto inclinato su una mensola, occhi «Piombo» e bocca «Alberi» occultati da cartigli fissati con il nastro adesivo, Michela continua a sconcertarci rimanendo ineffabile (Fig. 8).

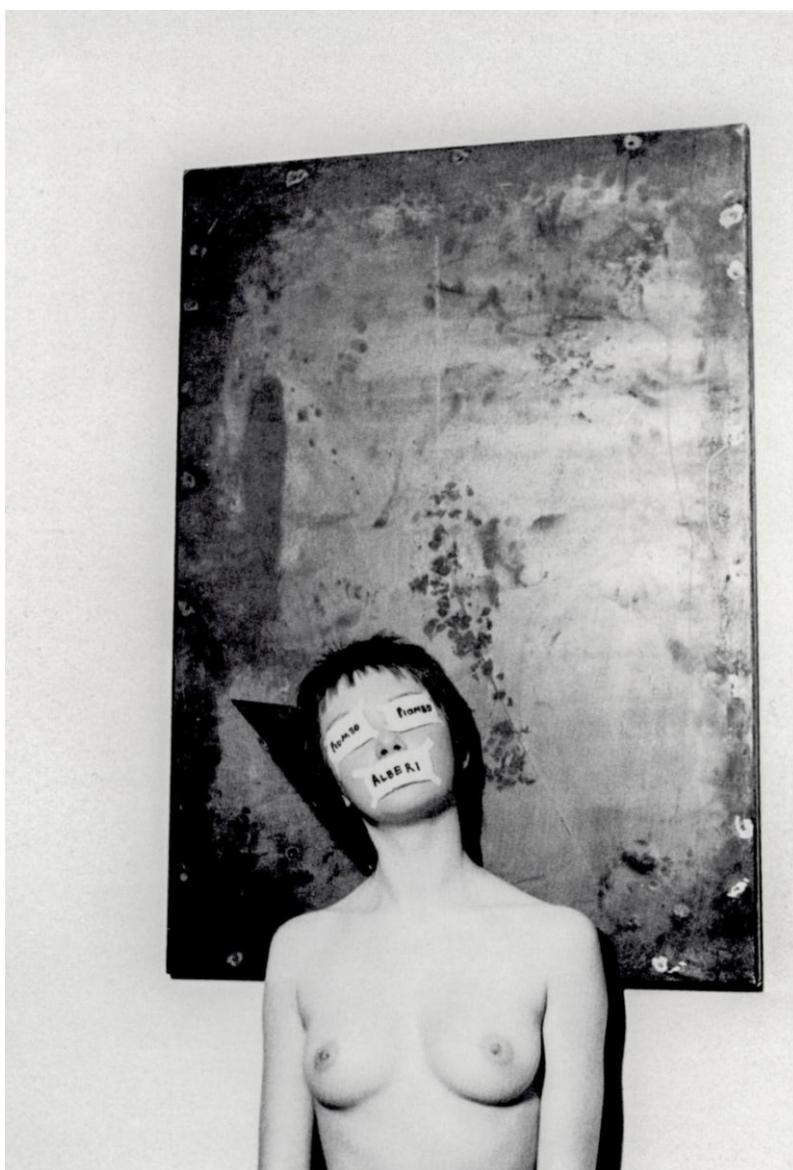


Fig. 8: Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1970. Foto Claudio Abate. © Archivio Claudio Abate

Che maschera ostenta *Stampo virile*? Finalmente i provini svelano quanto vorremmo sapere sin dal primo istante. Forse un esemplare corrente impiegato dagli americani in Vietnam? oppure uno israeliano nella Guerra dei sei giorni? o ancora un modello francese durante le barricate del Maggio? Niente di tutto ciò, non è nell'attualità la sua origine. Insieme a mese e anno – «9-1936» – stampigliati sul fondo del filtro, sono la lettera e il numero in rilievo sul lato sinistro del facciale a precisarne la distanza nel tempo. Michela indossa una maschera italiana: un modello territoriale ideato nel 1935, e da qui la sigla con il nome T35⁶⁵. Il cerchio barrato è il marchio della ditta produttrice, precisamente la I.A.C. (Industria Articoli Caoutchouc) di Tivoli. Delle tre taglie disponibili, questa è la prima e più grande. Il manualetto cui si accompagnava ciascun esemplare vantava tutte le qualità di un prodotto di ultima generazione (visiera in gomma resistente all'invecchiamento, ottima aderenza, vetri infrangibili)⁶⁶. In realtà la T35 sarebbe stata ricordata per ben altro: «la tensione esercitata dal facciale sulle tempie e la contemporanea tensione verso il basso determinata dal peso del filtro causano un senso di dolore alla fronte e alle tempie». Di ritorno dalla guerra in Etiopia, così lamentarono i primi militari che se ne servirono⁶⁷.

Quel modello di maschera ci fa dunque precipitare in un passato condiviso dagli italiani e che proprio da inizio Settanta gli artisti hanno avvertito l'esigenza di indagare con metodo. Se escludiamo le armi di Pascali, quella di Pisani e Abate è la prima opera dell'avanguardia italiana a confrontarsi con l'immaginario bellico, di conseguenza con le dittature nazifasciste. Per semplificare: *Stampo virile* prima del Fabio Mauri che nel 1971 inscena la performance *Che cosa è il fascismo*⁶⁸. E *Stampo virile* prima della Giosetta Fioroni che nel 1974 da un atlante di medicina legale estrapola le foto della Germania hitleriana con ogni forma di parafilia⁶⁹. Non si trattava di un'attitudine solo italiana, e neppure poteva dirsi confinata alle arti visive⁷⁰. È stata Susan Sontag a lasciarci la lettura più persuasiva del fenomeno: edito nel 1974 il suo *Fascino fascista* rimane ancora oggi il punto di partenza irrinunciabile per avvicinarsi al tema. Se artisti, fotografi, registi e molti giovani – questa la tesi – si scoprivano attratti dai memorabilia nazifascisti (svastiche, stivali, maschere, catene e cappotti di cuoio) era perché essi emanavano un'attrazione sinistra e profondamente erotica. *Stampo virile* mancava tra i tanti esempi, anche internazionali, menzionati: eppure ci sembra di comprenderlo un po' meglio leggendo le ultime potentissime righe del saggio.

Tra sadomasochismo e fascismo c'è una connessione naturale, e può darsi che la gente invochi un passato nazista perché è in quelle immagini (più che in quelle memorie) che spera di trovare una riserva di energia sessuale. [...] Il sadomasochismo è sempre stato l'estremo limite dell'esperienza sessuale: il sesso diventa esclusivamente sessuale, staccato dalla persona, dal rapporto, dall'amore. Non dovrebbe sorprendere il suo recente legame con la simbologia nazista. Mai, prima del nazismo, il rapporto padrone-schiavo era stato così consapevolmente trasformato in teoria estetica. Il Marchese de Sade aveva dovuto costruire il suo teatro della punizione e della delizia con rottami, improvvisando arredi e costumi e riti blasfemi. Adesso esiste uno scenario magistrale disponibile per chiunque. Il suo colore è il nero, il suo materiale è il cuoio, la sua seduzione è la bellezza, la sua giustificazione è l'onestà, il suo scopo è l'estasi, la sua fantasia è la morte⁷¹.

⁶⁵ Sulle maschere antigas in dotazione all'esercito italiano negli anni tra le due guerre cfr. MONTAGNANI-ZARCONI-CAPPELLANO 2011 (sulla T35 in dettaglio pp. 237-240).

⁶⁶ MASCHERA ANTIGAS I.A.C. 1935.

⁶⁷ Citato in MONTAGNANI-ZARCONI-CAPPELLANO 2011, I, p. 239.

⁶⁸ MAURI 1973, pp. 5-32.

⁶⁹ BOATTO 1974, pp. 27-29.

⁷⁰ Manca ancora uno studio sull'argomento, specialmente in ambito italiano. Per un'introduzione cfr. MIRRORING EVIL 2002.

⁷¹ SONTAG 1982, p. 88.



Fig. 9: Vettor Pisani, Azione al Castello Svevo, Bari, 15 luglio 1970. Foto Claudio Abate. © Archivio Claudio Abate

2. Pisani ideò *Stampo virile* in occasione della personale presso il Castello Svevo di Bari. Era stata la vincita della seconda edizione del Premio Pino Pascali – promosso dai genitori dell'artista con il patrocinio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna⁷² – a garantirgli quell'importante sede. Inaugurazione: 15 luglio 1970. Tra la quindicina di lavori a parete e sul pavimento si riconoscevano quelli già transitati a La Salita, più alcuni altri in catalogo riferiti anche a date anteriori⁷³. Duchamp rimaneva uno spettro onnipresente, ma non il solo. Si invocavano il Robert Motherwell di *Elegy to the Spanish Republic* poi, in termini più ellittici, il Claude Lévi-Strauss de *Il crudo e il cotto*. Scandita da archi e volte, muri in pietra e colonne in marmo, l'imponente fortezza medievale incideva sulla percezione dell'insieme. Ne condizionavano la resa anche i fari al suolo o al soffitto così da generare violenti squarci luminosi nella penombra. L'effetto era decisamente teatrale. Pisani esibiva il proprio talento visionario per via di opere disturbanti: alcune – ricordano le recensioni sui quotidiani – al punto da suscitare lo sdegno del pubblico⁷⁴. Come *Malinconica Pot, la tartaruga più veloce del mondo*

⁷² Riunitasi il 4 giugno 1970 presso gli uffici della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la commissione di quell'edizione si componeva di Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masini, Filiberto Menna, Nello Ponente, Lea Vergine. Gli atti della seduta si conservano all'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il Premio consisteva anche in una medaglia d'oro modellata da Lorenzo Guerrini. Sulla manifestazione in generale cfr. *IL PREMIO PINO PASCALI* 2010.

⁷³ *VETTOR PISANI* 1970, p. 14.

⁷⁴ *ROSSANO* 1970 e *MOSTRA DI VETTOR PISANI* 1970. Qualche mese dopo, vedendo l'opera *Tavolo caricato a morte* in mostra a *Vitalità del negativo*, Gillo Dorfles si sarebbe così espresso: «[...] L'ambiente sadomasochistico di Vettor Pisani, dove un tavolo di acciaio con animali da esperimento legati a catene metalliche e una luce accecante rivolta sull'operatore creava un'atmosfera di panico, troppo spesso ricorrente in tanti recenti resoconti di torture politiche e di esecuzioni carcerarie. Se sia lecito (o meglio se sia esteticamente e socialmente efficace) ammanire il pubblico uno spettacolo che è eticamente sconvolgente, sarebbe domanda ingenua: ritengo che nell'ambiente di Pisani giochi troppo la volontà di traumatizzare lo spettatore» (*DORFLES* 1976).



Fig. 10: Vettor Pisani, *Studi da Marcel Duchamp* e *Nove stampe virili*, allestimento presso il Castello Svevo, Bari 1970. Foto Claudio Abate. © Archivio Claudio Abate

disposta nel cortile e prima ad accogliere i visitatori. Su una grande piattaforma circolare nera con scritte cubitali bianche – citazione da *Anémic Cinéma* – quattro cavie legate con un collare a un filo di acciaio erano obbligate a correre da un capo all’altro per trovare pane e acqua. Al centro invece una tartaruga girava vorticosamente su una macchinina telecomandata. Pisani insisteva sull’inversione delle regole naturali: animali veloci subivano un rallentamento, altri lentissimi un’accelerazione.

L’ingresso in mostra avveniva dalla manica del castello. Lì si incontrava una decina di collage dedicati a Motherwell, che riprendendo il tipico modulo ovale dei suoi dipinti anticipava molto del seguito⁷⁵. Poi un trittico di lavori dedicati al tema del «cannibalismo, magico, rituale o quello rimosso e dimenticato della società civile»⁷⁶. Pisani sembrava stabilire i ponti con Pascali recuperando il dato antropologico che ne aveva distinto l’ultima stagione⁷⁷. 1) Una grande cesta di vimini posta a terra sopra una pelliccia: la colmavano grandi uova di struzzo, ciascuna bucata e svuotata del contenuto («Uova mangiate per soddisfare il bisogno primario della sopravvivenza biologica»⁷⁸). 2) Poco distante *Uova mangiate, uova coltivate*: serie di recipienti in alluminio con uova lasciate putrefare all’aria (in ordine: uova intere, gusci, albumi,

⁷⁵ Pisani non ha mai dato conto in scritti o interviste dell’interesse per Motherwell. Si può immaginare derivasse dalla duplice attività professionale dell’artista, pittore e insieme critico, come aveva esaltato il catalogo della grande retrospettiva alla Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino (1966). Firmato da Luigi Mallé, *Robert Motherwell teorico e pittore* era il titolo del saggio principale. Nell’ottica analitica di Pisani, dunque, Motherwell come parallelo di Duchamp.

⁷⁶ MENNA 1970b.

⁷⁷ Su questa fase dell’artista cfr. *PASCALI SCIAMANO* 2017. È proprio la vicinanza alle opere tarde di Pascali, ma anche a quelle del Kounellis 1968-1969, a rendere poco credibili le date (1965-1967) indicate in catalogo da Pisani.

⁷⁸ MENNA 1970b.

tuorli, tuorli coagulati, albumi coagulati, uova intere cotte e uova di cioccolato). 3) E ancora un ammasso di pelli di agnello trafitto da stendardi con il simbolo dell'Agnus Dei («è il cannibalismo religioso [...] un'offerta rituale che chiama i fedeli a mangiare la carne e a bere il sangue del loro dio-uomo»⁷⁹).

Nel salone invece Pisani riallestiva la personale romana con varianti (il busto classico veniva rivestito da vera cioccolata e circondato dalla stagnola al pari di un uovo pasquale) e nuove inserzioni (un abito da sera maschile appeso a un attaccapanni⁸⁰). Attraversava lo spazio una lunga fune di acciaio con un collare di cuoio. Il giorno dell'inaugurazione, davanti al pubblico e all'obiettivo di Abate, l'artista inscenò un'azione legandosi al cappio e lasciandosi dondolare (Fig. 9). Attigua al salone, l'ultima stanza, dove finalmente si incontrava *Stampo virile* riprodotto in serie su nove fogli a parete: nove come il numero degli *Stampi maschili* nel *Grande vetro* (Fig. 10)⁸¹. Al suo fianco alcuni collage ispirati alla *Ruota di bicicletta* e, poco oltre, un varco che consentiva di riaffacciarsi al centro del castello. L'accesso veniva interdetto da una catena e una targa dorata con la scritta «Silenzio. Marcel Duchamp».

Il ritratto dell'alienazione

1. «Le previsioni sugli effetti di una guerra con mezzi proibiti sono al di là dell'immaginabile: contro gli aggressivi chimici e biologici non è più possibile alcuna difesa»⁸². Tra guerra fredda e conflitto vietnamita, antiamericanismo imperante e rincorsa ai rifugi antiatomici svizzeri la psicosi era iniziata da tempo. Si presagivano scenari apocalittici, avvelenamenti di massa, stermini di intere specie animali: la fine di una civiltà. Mentre ci si era già affrettati a indagarlo con gli strumenti della psicanalisi⁸³, il dramma stava meritando tante di quelle disamine da far perdere il conto (Fig. 11)⁸⁴. La minaccia della catastrofe aveva generato una propria retorica, le cui ricadute – nella letteratura come nel cinema e nelle arti visive – rappresentavano ben più di un epifenomeno⁸⁵. Ecco allora che nel 1970 una maschera antigas diventa l'esorcismo di un'angoscia collettiva. Con la sua iconografia tutta novecentesca – spetta ai tedeschi della Nuova oggettività il primato⁸⁶ – e dal formidabile impatto visivo, quello strumento di difesa ribadiva un presente senza scampo. In attesa del momento chiunque doveva esserne provvisto. Ma nell'anno in cui New York celebrava il primo Earth Day – a Central Park, il 22 aprile – esso esprimeva anche una nuova sensibilità ecologista, rispetto alla quale gli artisti avrebbero palesato presto la loro adesione (Fig. 12)⁸⁷. Per una ragione o per l'altra, tra Sessanta e Settanta di maschere antigas capitava di vederne tante, ovunque, di ogni

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Derivato dal duchampiano *Gilet* (1958) visibile in SCHWARZ 1968, p. 199.

⁸¹ Oggi non risulta traccia di queste stampe fotografiche. Ciascuna – ricordava Abate – poteva avere le misure di circa 40×30 cm.

⁸² ZANNONI 1970, p. 118.

⁸³ FORNARI 1966, FORNARI 1969, FORNARI 1970.

⁸⁴ Cfr. almeno SAKKA 1969, HERSH 1970, *LA GUERRA CHIMICA* 1970. Sul tema in generale cfr. *LA GUERRA CHIMICA. IMPERIALISMO ED ECOLOGIA* 1972 e JACCHIA-AMADEI 1984.

⁸⁵ Sull'immaginario postatomico e i suoi riflessi nell'arte cfr. *ATOMIC AFTERIMAGE* 2008, *DAMAGE CONTROL* 2013, CARAMIELLO 2016.

⁸⁶ OTTO DIX 2014.

⁸⁷ «POLLUTION» 1972. Maschere antigas erano presenze sicure anche nei continui scontri con la polizia, e non solo quelle dei militari. Così consigliava *Ma l'amor mio non muore*, primo manuale italiano di controcultura: «Ottimo sono le maschere prodotte dalla Pirelli per la protezione delle *polveri fini*, tuttavia è opportuno usarle solo se lo scontro con le forze della repressione è preparato e giudicato politicamente rilevante, perché in caso di fermo, mentre è facile sbarazzarsi delle mascherine protettive, può costituire prova della volontà di resistere e quindi capo di accusa essere trovati con addosso maschere antigas» (...*MA L'AMOR MIO NON MUORE* 1971, p. 88. I corsivi sono dell'autore).



Fig. 11: «Storia Illustrata», 151, 1970 (copertina)

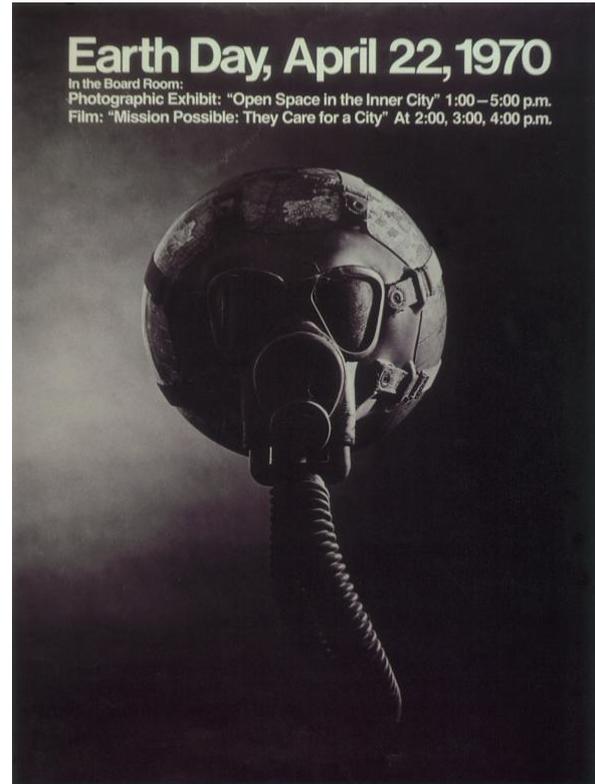


Fig. 12: *Earth Day*, New York, Central Park 22 aprile 1970 (manifesto)

specie (Figg. 13-15). Che una tale inflazione non abbia intaccato la forza di *Stampo virile* depone solo a vantaggio di Pisani e Abate.

Allusioni così trasparenti vanno a sommarsi ad altre, già di per sé richiamate dalla presenza di una maschera⁸⁸. Giusto qualche anno prima la ricchissima letteratura sul tema era stata incrementata da *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo* dello psichiatra svizzero Ludwig Binswanger. Quel difficile saggio giocato sul filo della metafora e denso di rinvii al Manierismo aveva affascinato anche gli italiani per l'interpretazione di una contemporaneità alienata, dove «il comportamento strano diventa un modo di sentire e vivere il mondo»⁸⁹. Nella società – spiega la parte conclusiva – volto e maschera si sovrappongono: diventano il tutt'uno di un'esistenza svuotata.

Esistere *come maschera*, vale a dire non dietro ma *in una maschera* (un ruolo), è l'opposto diretto dell'esistenza autentica e dell'autentica comunanza. Infatti l'adozione di questa maschera equivale a uno 'svuotamento' dell'esistenza, comporta il suo abbandono al nulla della paura e dell'angoscia e a un disperato tentativo di lottare contro di esse o di nasconderle. [...] possiamo parlare di *maniere* schizofreniche quando l'esistenza *si risolve* completamente nel modello, nella maschera, quando l'opposizione tra esistenza e modello scompare, quando l'esistenza si ritira completamente nella maschera, nel ruolo o, in altri termini, quando viene completamente dominata da essi⁹⁰.

⁸⁸ Sul tema cfr. almeno *LA MASCHERA, IL DOPPIO E IL RITRATTO* 1991 e *PIZZORNO* 2008.

⁸⁹ BINSWANGER 1964, note di copertina.

⁹⁰ BINSWANGER 1964, p. 237. I corsivi sono dell'autore.

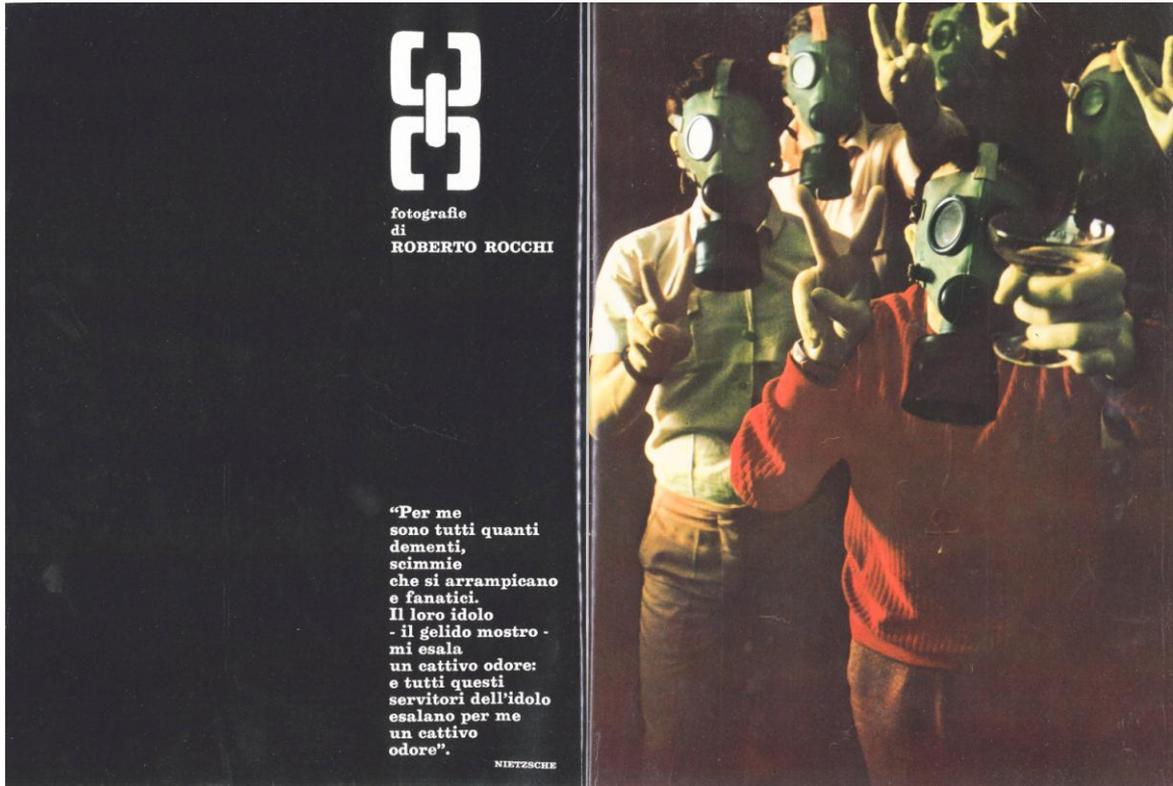


Fig. 13: *L'anarchia*, «Playmen», 8, 1969

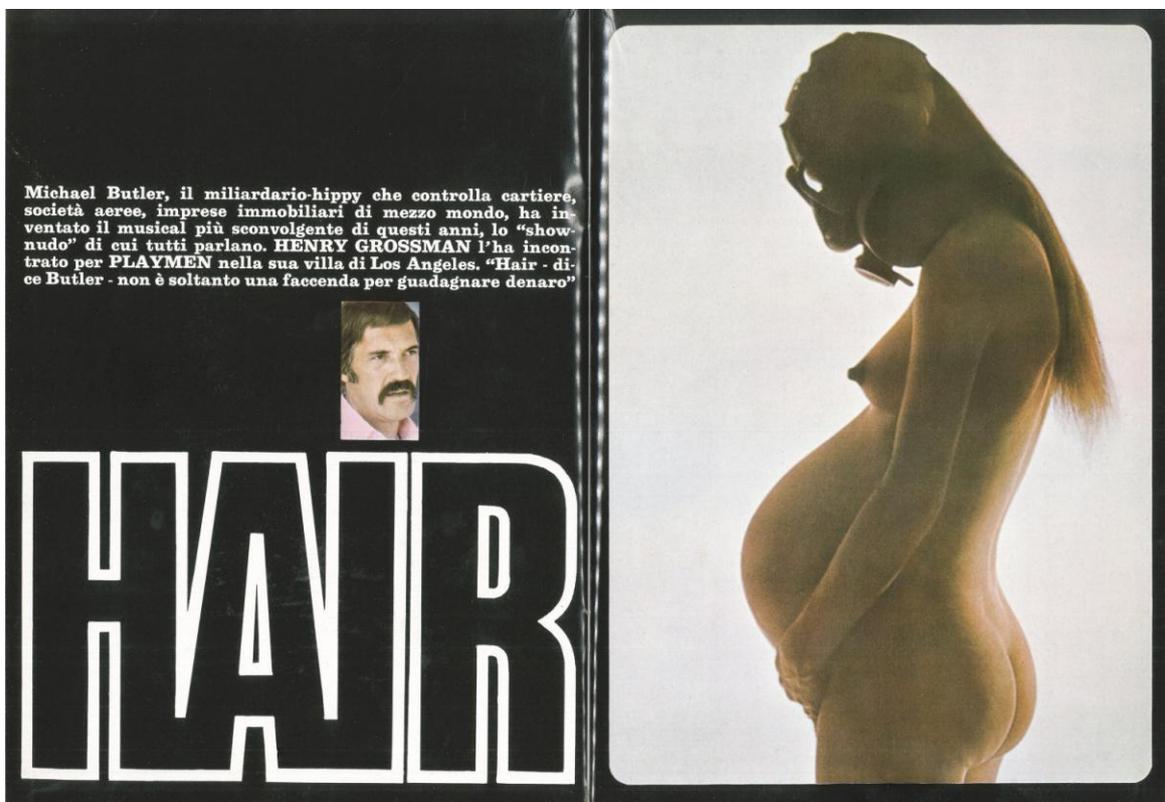


Fig. 14: *Hair*, «Playmen», 9, 1969

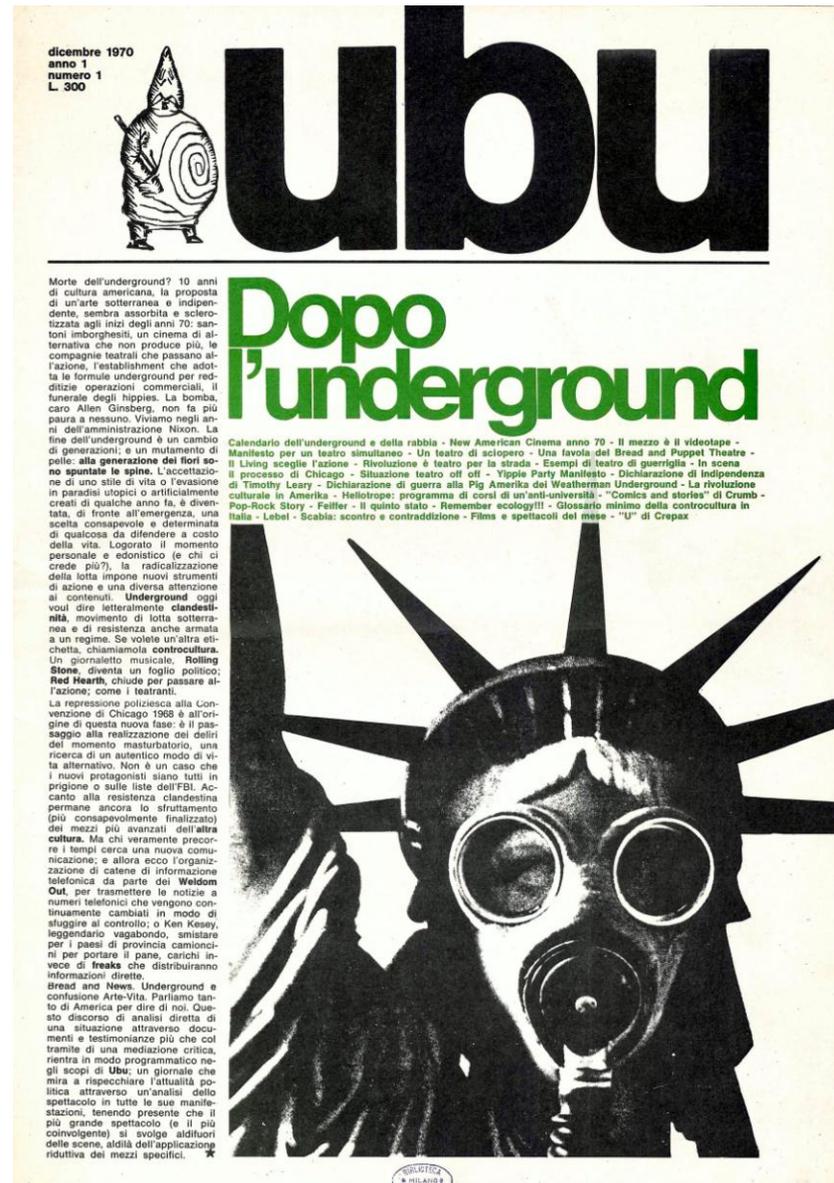


Fig. 15: «Ubu», 1, 1970 (copertina)

Binswanger indagava la patologia clinica rivolgendosi ai colleghi psichiatri. Eppure le sue pagine stavano offrendo un modello persuasivo anche per artisti e critici d'arte: soprattutto per Bonito Oliva, che tra tutti gli è stato sicuramente il più debitore. Oltre al calco di lemmi icastici («stramberia», «lateralità», anche nel suo caso sempre enfatizzati da caratteri in corsivo), deriva da lui l'idea del Manierismo come condizione storica affine al presente. Fu grazie a *Tre forme di esistenza mancata* che egli lanciò il refrain di ogni sua pagina del periodo, vale a dire il parallelo tra la marginalità dell'artista e quella dell'alienato. Nel 1971 le righe appena lette gli ispirarono *Pèrsona*, rassegna sulle ultime esperienze comportamentali guidata dal tema della maschera.

La parola *Pèrsona* – spiegava Bonito Oliva in catalogo – è latina; invece i greci hanno *Prosopon* che significa la faccia, mentre *Pèrsona* in latino significa travestimento, o apparenza esteriore dell'uomo, contraffatta sul palcoscenico; e a volte più particolarmente quella parte di essa che maschera il viso, come una Maschera o Visiera [...]. Personalità è *Pèrsona*, una maschera. Il mondo è un palcoscenico, l'essere una creazione teatrale. L'essere, dunque, come personaggio

recitato, non una cosa organica con una sua specifica locazione, il cui destino fondamentale sia quello di nascere, maturare, morire. [...] Una persona non è mai se stessa, è sempre una maschera; una persona non possiede mai la propria persona, ma rappresenta sempre un altro dal quale è posseduto⁹¹.

2. Nell'osservatore medio la presenza di *Stampo virile* doveva innescare più o meno questi ragionamenti. Pisani lo sapeva e non poteva che condividere: in fondo era stato proprio lui a incoraggiarli licenziando un'immagine ermetica ma aperta alle letture più varie. Qualche intendente appena un po' dentro al suo mondo, poi, comprendeva ulteriori significati, parimenti ascrivibili a un duplice ordine. A suggerire il primo era già un titolo affine agli *Stampi maschili* del *Grande vetro*. «Gli *Stampi* – aveva precisato Duchamp nella personale costruzione mitologica – erano una specie di catafalco o di bara»⁹². Un corpo scuro e rigido, ambiguamente estroflesso: la maschera antigas esibiva parentele formali con quegli strani arnesi. Letto da un'altra prospettiva ancora però l'appello a Duchamp riservava spunti più stimolanti, quasi didattici. In un'Italia artistica dilacerata dalle tensioni post-contestatarie – come andare avanti? continuare un mestiere svilito dagli eventi? oppure rinunciarvi a favore di tutt'altro? – egli aveva raggiunto lo *status* di mito per il gesto radicale seguito proprio al *Grande vetro*. Il suo insegnamento, come esaltavano le chiose più illuminate, era limpido: si poteva lavorare sottraendosi al clamore del mondo e alle maglie del sistema («Duchamp innalza il proprio comportamento al rango di comportamento esemplare dell'artista del XX secolo. In una prospettiva mondana dove non trova posto la novità né il mutamento, il rifiuto dell'opera e il silenzio si delineano come le uniche soluzioni ragionevoli»⁹³). Ecco allora che quella figura muta perché imprigionata da una maschera assume il valore dell'allegoria. Sull'esempio duchampiano, *Stampo virile* diventa un invito – anzi un'ingiunzione – al silenzio.

Per comprendere il secondo livello di lettura occorre invece precisare un antefatto. Occorre cioè indietro a fine maggio, quando in prossimità della chiusura della personale d'esordio Pisani ebbe un colpo di genio pubblicitario. Presa una foto dell'allestimento dove egli stesso appariva al fianco di Titina Maselli – l'amica che lo aveva introdotto a Liverani e alla sua galleria⁹⁴ –, la fece diventare un comunicato stampa (Fig. 16). Poche righe battute a macchina e sovrimpresse spiegavano come i miasmi emanati dalla carne – la «carne umana macinata» al suolo – fossero ormai tali da impedire l'accesso in galleria. La chiusura si imponeva d'urgenza.

Vettor Pisani informa che, a causa dell'avanzato stato di putrefazione della carne umana macinata esposta, è costretto a sospendere la mostra. È ormai accertata l'impossibilità di penetrare nello spazio-ambiente data l'irrespirabilità dell'aria. Ringrazia inoltre Marcel Duchamp per la sua viva e personale partecipazione alla mostra. Nella foto, l'autore del *Grande vetro* è appoggiato alla parete, equamente diviso in uno stampo maschile e in uno stampo femminile; la parte femminile guarda l'androgino fuori campo. La foto, tirata in mille copie firmate da Marcel Duchamp e da Sélavy, per il suo carattere di eccezionalità costituisce un documento storico⁹⁵.

L'episodio destò impressione, non cadde nel vuoto. Il suo ricordo acquistò accenti addirittura visionari. Nei giorni successivi – mentre fervevano i preparativi di *Amore mio* – divenne il

⁹¹ BONITO OLIVA 1971, p.n.n. Pisani era uno dei partecipanti.

⁹² In SCHWARZ 1968, p. 19.

⁹³ BOATTO 1969, p. 58.

⁹⁴ Testimonianza di Mimma Pisani all'autore (Roma 30 maggio 2013).

⁹⁵ Datato 28 maggio 1970, il documento si legge in *VETTOR PISANI INFORMA CHE...* 1970 e in *DA LA SALITA DI ROMA* 1970.

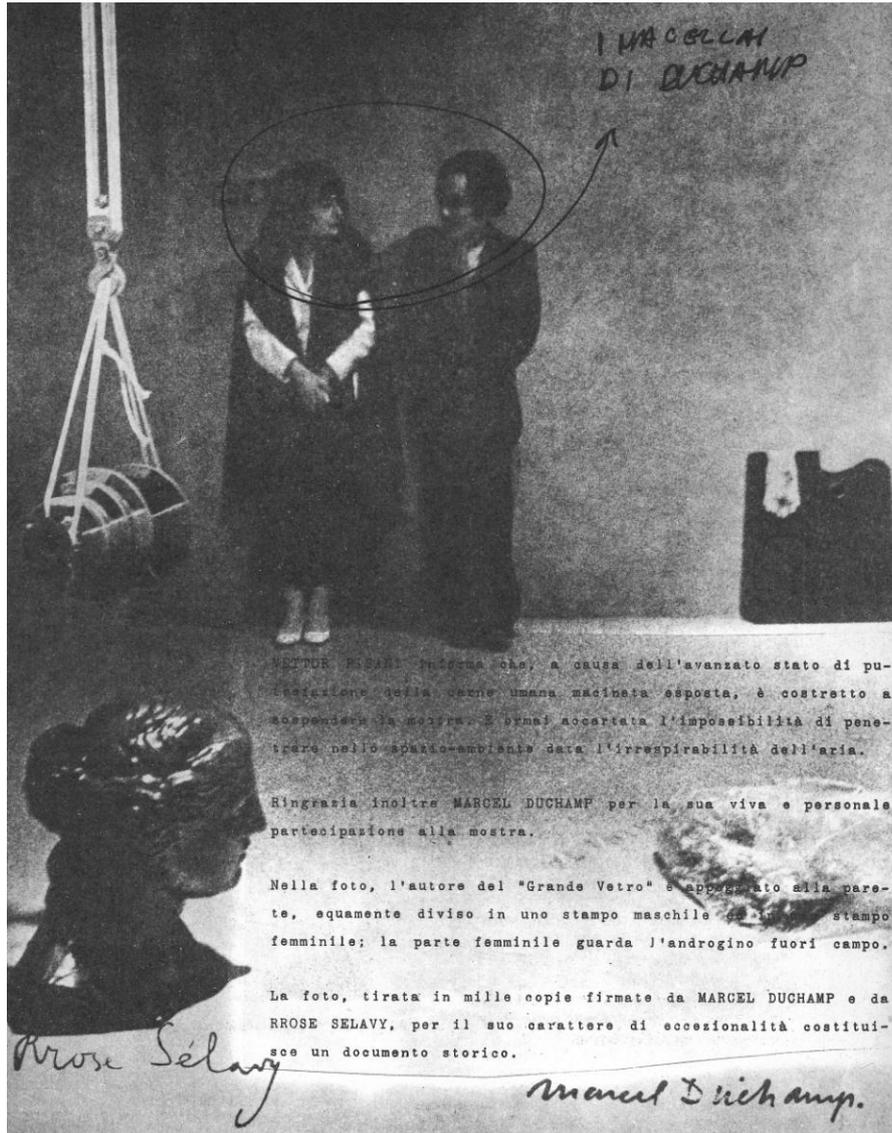


Fig. 16: *Vettor Pisani informa che...*, maggio 1970 (comunicato stampa)

perno di uno scambio epistolare tra l'artista, Pistoletto⁹⁶ e Bonito Oliva⁹⁷ poi riportato proprio nel catalogo della mostra. Ma anche quella maschera – unico strumento per affrontare un

⁹⁶ «Sono entrato nella stanza grigia, le pareti di cemento grezzo, il pavimento di linoleum, il soffitto a travi di legno scuro. Pochi faretti accesi incanalavano la luce in corridoi diritti che finivano per illuminare zone limitate dello spazio grigio. Una luce così. Ma devo dire che percepii quella luce in quello spazio ancor prima di avvertire il fetore. Sono entrato nella "stanza della Salita", e la carne umana macinata, quella di Marcel Duchamp, che Vettor Pisani aveva posato sul pavimento, spandeva intorno un fetore insopportabile. C'era con me, la Maria, dentro c'era già Achille Bonito, Mimma stava al fianco di Vettor, e Lucio Fontana si chinò ad annusare Bolscioj, il mio cane meraviglioso. Non vedevo Henry Martin, ma egli era sicuramente dietro le mie spalle. Gli oggetti sparsi nell'ambiente grigio testimoniavano che lì c'era stata una mostra d'arte. Dico c'era stata, perché il fetore che emanava quella carne putrida allontanava ogni sospetto che la mostra potesse ancora essere visibile. Ma nessuno di noi fece cenno al fetore, nessuno reagì con parole o gesti. Ci rendemmo conto che la respirabilità di quell'atmosfera era al limite negativo, ma avvertimmo che ci saremmo ancora potuti difendere per qualche istante ed entrambi come se la mostra fosse ancora normalmente aperta» (in PISTOLETTO 1970, p.n.n.).

⁹⁷ «Caro Achille Bonito Oliva, Pistoletto nella sua lettera a me indirizzata e di tua conoscenza parla di un imprevedibile incontro avvenuto in uno spazio-ambiente già quasi impraticabile a causa della putrefazione della

ambiente così compromesso – ne diventava riflesso, anzi conseguenza. Ancora una volta la messa in scena possedeva un carattere metaforico, andava intesa alla luce della mobilitazione sessantottesca contro il sistema capitalista e la sua cultura. Era un pensiero condiviso: bisognava liberarsi da uno stato di cose talmente stantio da emanare un fetore letale, come Jean Dubuffet aveva spiegato meglio di altri nel pamphlet *Asfissiante cultura*⁹⁸. Forse per questo in tutte le pubblicazioni *Stampo virile* appare a sé, isolato rispetto alle opere che gli succedono. Lo troviamo sempre all'inizio come un'antiporta: mettendo in allarme chiunque voglia varcarla.

3. La guerra e la maschera, il sesso e la perdita di sé. Solo qualche stagione prima i temi di *Stampo virile* erano stati anticipati tutti insieme da un caso cinematografico straordinariamente acclamato. Sin dall'uscita nelle sale a inizio 1969 *Dillinger è morto* di Marco Ferreri aveva infatti acceso entusiasmi senza riserve. Se ne era ammirata l'asciuttezza formale, più ancora l'approccio indiretto al presente. Un film profondamente politico: questa la convinzione cui presto giunsero tutti. Esso esibiva una «capacità tutta nuova di cogliere l'orrore segreto del quotidiano»⁹⁹, svelando «nel modo più vero possibile tutto il falso possibile»¹⁰⁰. Era «la radiografia di una rivolta»¹⁰¹. Mai come in quel cimento Ferreri aveva dato prova di una «visione da entomologo, basata sul distacco, sulla “cattiveria” pervasa da umor sinistro»¹⁰². Per chi si occupava di arte, il fatto fosse stato girato quasi per intero nell'appartamento romano di Mario Schifano non faceva che accrescerne l'interesse.

Rincasato dall'ufficio in una calda serata estiva, un designer di maschere antigas si preparava la cena in solitudine. Tradiva la consorte con la domestica. Scopriva per caso una pistola. Infine sparava alla moglie. Tutto accadeva in appena qualche ora ma l'incedere era lento, l'ambientazione claustrofobica. I gesti sconclusionati al limite del delirante amplificavano la nevrosi dell'uomo contemporaneo. Inoltre ogni oggetto – feticcio della ricchezza borghese – veniva sovraccaricato di senso: specie la maschera antigas, *leitmotiv* dell'intera pellicola, e non solo per il lavoro del protagonista. Bastavano gli istanti iniziali per accorgersene: ancora prima dei titoli di testa, tra i rumori assordanti della fabbrica al momento del collaudo di un nuovo modello. E poi quando un comprimario si lanciava in un estenuante monologo sull'indispensabile uso della maschera per sopravvivere alla quotidianità¹⁰³. Alle sue

carne umana macinata esposta. Io, in quell'occasione, ho raccontato a Pistoletto e ad altri presenti con grande cura dei particolari gli avvenimenti drammatici ai quali per un puro caso mi è stato possibile assistere. L'irrespirabilità dell'aria mi ha costretto a sospendere la narrazione dei fatti e a rimandarla a un altro possibile incontro. Intanto mi preme portare immediatamente a conoscenza Pistoletto, te e quanti altri possibili di un documento fotografico in cui Suzanne Duchamp è ripresa subito dopo il suo assassinio e prima della macinazione del suo corpo, avvenimenti dei quali io, Mimma Pisani e Maurizio Calvesi siamo stati testimoni incolpevoli» (V. Pisani, in *AMORE MIO* 1970, p.n.n.).

⁹⁸ «La cultura non fa altro che illuminare con una luce intensa certi prodotti, e spostare la luce a tutto vantaggio di essi, senza preoccuparsi del fatto che fa piombare tutto il resto nell'oscurità. È per questo che tutte le aspirazioni che non nascono direttamente da questi prodotti privilegiati sono destinate a morire per asfissia (perché la creazione respira quando riceve *un po'* di luce, e soffoca quando ne viene privata)» (DUBUFFET 1969, p. 13. I corsivi sono dell'autore).

⁹⁹ FINK 1969, p. 213.

¹⁰⁰ UNGARI 1969, p. 42.

¹⁰¹ FERRERO 1969, p. 12.

¹⁰² G.C. Castello, cit. in *DILLINGER E MORTO* [1969], p. 7. Sul regista cfr. GRANDE 1974 e *MARCO FERRERI. I CINEMA E I FILM* 1995.

¹⁰³ «L'isolamento in una camera che non debba comunicare con l'esterno perché piena di un'atmosfera mortale [...], dove per sopravvivere è necessario portare una maschera, ricorda molto le condizioni di vita dell'uomo contemporaneo. [...] Per esempio, il fatto di sapere di dover portare la maschera non dà un senso di angoscia? L'introiezione di questi bisogni ossessivi e allucinatori non dà come risultato l'adattamento alla realtà, ma la mimesi, la massificazione, l'annullamento dell'individualità. L'individuo trasferisce il mondo esterno all'interno. Vi è una identificazione immediata dell'individuo nella società, come un tutto identico. I bisogni per la



Fig. 17: *Dillinger è morto*, regia di Marco Ferreri, 1969 (film still)

spalle, puntato con insistenza dalla camera, un grande pannello con tre figure su fondo bianco dava immagine al discorso (Fig. 17). Quindi fu proprio *Dillinger è morto* a ispirare *Stampo virile?* Dinnanzi alla sua raggelata evidenza, di sicuro, la mente dei contemporanei correva subito al film di Ferreri, intuendo il significato primo – e più vero – tra quella congestione di rimandi. Il volto celato da Pisani e Abate come il ritratto dell'alienazione¹⁰⁴.

sopravvivenza fisica sono risolti proprio dalla produzione industriale, che propone ad esso come altrettanto necessari il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi, di consumare in accordo con i modelli pubblicitari che rendono appunto manifesti i desideri che ognuno può provare. [...] In queste condizioni di uniformità la vecchia alienazione diventa impossibile; quando gli individui si identificano con l'esistenza che è loro imposta e trovano in essa compiacimento e soddisfazione il soggetto dell'alienazione viene inghiottito dalla sua esistenza alienata». Pur senza precisare la fonte esatta, Ferreri dichiarò di aver tratto ispirazione per questo monologo da una pagina di Umberto Eco (*DILLINGER E MORTO* [1969], p. 9). Sul principio di alienazione in arte cfr. READ 1968.

¹⁰⁴ Ma la consonanza tra Pisani e Ferreri non si limita a *Dillinger è morto*. Nel 1969 era infatti uscito *Il seme dell'uomo*, pellicola di fantascienza ambientata in un futuro postatomico dove il regista poneva al centro il tema del cannibalismo (come, d'altra parte, accadeva anche nei coevi *Porcile* di Pier Paolo Pasolini, 1969, e *I cannibali* di Liliana Cavani, 1970).

BIBLIOGRAFIA

7^a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971

7^a Biennale di Parigi. Italia, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

ABATE 1968a

C. ABATE, *Gli idoli senza pietà*, «Playmen», 4, 1968, pp. 89-95.

ABATE 1968b

C. ABATE, *Alla scala, una sera*, «Playmen», 5, 1968, pp. 81-87.

ABATE 1968c

C. ABATE, *La notte è sola*, «Playmen», 9, 1968, pp. 90-94.

ABATE 1969a

C. ABATE, *Una tunica per Hella*, «Playmen», 1, 1969, pp. 30-37.

ABATE 1969b

C. ABATE, *La sposa bianca*, «Playmen», 6, 1969, pp. 48-53.

ABATE 1971

C. ABATE, *L'ultima Salomè*, «Playmen», 11, 1971, pp. 68-76.

ABATE 1972

C. ABATE, *Giochi di ragazze*, «Playmen», 1, 1972, pp. 34-41.

ABATE 1988

C. ABATE, *Dichiarazione senza titolo*, in *STORIE DELL'OCCHIO/1* 1988, p. 15.

AFTER THE ACT 2006

After the Act: the (Re)Presentation of Performance Art, Catalogo della mostra, a cura di B. Clausen, Vienna 2006.

AICARDI [TRINI] 1972

P. AICARDI [T. TRINI], *Traduzione da Vettor Pisani*, «Data», 2, 1972, pp. 16-21.

ALBUM 9-68/2-71 1971

Album 9-68/2-71, Catalogo delle mostre, a cura di F. Sargentini, Roma 1971.

AMORE MIO 1970

Amore mio, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ANGELL 2006

C. ANGELL, *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol*, Catalogue raisonné, New York 2006.

ANNI 70. ARTE A ROMA 2013

Anni 70. Arte a Roma, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2013.

ANXIOUS VISIONS. SURREALIST ART 1990

Anxious Visions. Surrealist Art, Catalogo della mostra, a cura di S. Stich, Berkeley-New York 1990.

ARBASINO 1968

A. ARBASINO, *Inquietudine di Pascali*, «Corriere della Sera», 16 settembre 1968, p. 3.

ARTE E CRITICA 70 1970

Arte e critica 70. Segnalazioni, Catalogo della mostra, a cura dell'Ente Modenese Manifestazioni Artistiche, Modena 1970.

ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971

Arte povera. 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke, Catalogo della mostra, a cura di A.M. Boerne, E. Madelung, P. Nemetschek, Monaco 1971.

ATOMIC AFTERIMAGE 2008

Atomic Afterimage. Cold War Imagery in Contemporary Art, Catalogo della mostra, a cura di K. Orgeman, Boston 2008.

BELLINI 2016

A. BELLINI, *Intervista a Michelangelo Pistoletto attorno alla collaborazione con Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI: EROICA/ANTIEROICA* 2016, pp. 95-97.

BELLONI 2012

F. BELLONI, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 121-165.

BELLONI 2013

F. BELLONI, *1970-1974: temi, passaggi, contropartite*, in *ANNI 70. ARTE A ROMA* 2013, pp. 32-41.

BELTING 2014

H. BELTING, *Facce. Una storia del volto*, Roma 2014.

BENEDETTE FOTO! 2012

Benedette foto! Carmelo Bene visto da Claudio Abate, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, F.R. Oppedisano, Milano 2012.

BINSWANGER 1964

L. BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano 1964.

BOATTO 1969

A. BOATTO, *Approssimazione Duchamp*, «Senzamargine», 1, 1969, pp. 50-59.

BOATTO 1970

A. BOATTO, «a» *Duchamp* / «a²» *Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, pp. 17-18.

BOATTO 1971

A. BOATTO, *Dall'inerte al vivente*, «Marcatrè», 61-62 (n.s. 6-7), s.d. (ma inizio 1971), pp. 78-83.

BOATTO 1974

A. BOATTO, *Ghenos, Eros, Thanatos*, Bologna 1974.

BONITO OLIVA 1968

A. BONITO OLIVA, *Fiction poems*, Napoli 1968.

BONITO OLIVA 1971

A. BONITO OLIVA, *Pèrsona*, in *PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.

BONITO OLIVA 1972

A. BONITO OLIVA, *Il teatro della paralisi*, «Mondoperaio», 9, 1972, pp. 104-108.

BONITO OLIVA 1973

A. BONITO OLIVA, *Comportamenti alternativi dell'arte a Roma*, «Capitolium», 4-5, 1973, pp. 29-38.

BONITO OLIVA 1976

A. BONITO OLIVA, *Drawing/transparence. Disegno/trasparenza*, Catalogo della mostra, Pollenza 1976.

BREDEKAMP 2015

H. BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano 2015.

BREMER 2016

M. BREMER, *Autorappresentazione come "autospossezzamento"? Epigonalità e singolarità ne L'Eroe da camera di Vettor Pisani a documenta 5, 1972*, in *VETTOR PISANI: EROICA/ANTIEROICA* 2016, pp. 104-113.

CALVESI 1970

M. CALVESI, *Arte e critica di Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, pp. 15-16.

CALVESI 1977

M. CALVESI, *Essendo dati: 1) la fame 2) il sesso*, «La Città di Riga», 2, 1977, pp. 134-154.

CALVESI 1978

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.

CAMPO URBANO 1970

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, Catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1970.

CARAMIELLO 2016

L. CARAMIELLO, *Il medium nucleare. Culture, comportamenti, immaginario nell'età atomica*, a cura di V. Marcelletti, Limena 2016.

CELANT 1969

G. CELANT, *Arte povera*, Milano 1969.

CELANT 1971

G. CELANT, *Kounellis/Prini/Pisani*, «Casabella», 356, 1971, pp. 49-51.

CELANT 1972

G. CELANT, *Jannis Kounellis*, «Domus», 515, 1972, pp. 50-53.

CHERUBINI 2016

L. CHERUBINI, *Vettor Pisani. Anticronologia*, in *VETTOR PISANI: EROICA/ANTIEROICA* 2016, pp. 19-69.

CHIODI 2017

S. CHIODI, *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, «Il Verrì», 64, 2017, pp. 89-107.

CLAUDIO ABATE FOTOGRAFO 2007

Claudio Abate fotografo. Installation & performance art, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Milano 2007.

CLAUDIO ABATE. LA MALATTIA DELL'OCCHIO 1979

Claudio Abate. La malattia dell'occhio, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Bologna 1979.

CLAUDIO ABATE. OBIETTIVO ARTE 2013

Claudio Abate. Obiettivo Arte, Catalogo della mostra, a cura di V. Trione, Milano 2013.

DA LA SALITA DI ROMA 1970

Da La Salita di Roma, «Bolaffi Arte», 3, 1970, p. 88.

DALLA CHIESA 2012

G. DALLA CHIESA, *Il Plagio di Vettor Pisani e Michelangelo Pistoletto interpretato. Il passaggio da Venere a Meret, da Meret a Maria*, «Arte e Critica», 71, 2012, pp. 72-74.

DAMAGE CONTROL 2013

Damage Control. Art and Destruction Since 1950, Catalogo della mostra, a cura di K. Brougher, R. Ferguson, D. Gamboni, Monaco-Londra-New York 2013.

DESNOS 1969

R. DESNOS, *Rose Sélavy est le marchand du sel*, in *DUCHAMP* 1969, pp. 27-45.

DI LIDDO 2015

I. DI LIDDO, *Bari: dalla Scuola di Disegno (1870) all'Accademia di Belle Arti (1970)*, in *Verso il Museo. Per una collezione di arte contemporanea dell'Accademia di Belle arti di Bari*, a cura di G. Chielli, Roma 2015, pp. 28-59.

DILLINGER È MORTO [1969]

Dillinger è morto di Marco Ferreri, a cura dell'Ufficio stampa dell'I.N.C., Roma [1969].

DI NATALE 2011

G. DI NATALE, *Marcel Duchamp in Italia: présence et héritage, de 1948 à 1968*, «Étant donné», 10, 2011, pp. 114-143.

DISCH 2008

M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, II. 1983-1999*, Milano 2008.

DORFLES 1968

G. DORFLES, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano 1968.

DORFLES 1976

G. DORFLES, *Vitalità del negativo* (1971), in G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976, p. 195.

DORFLES–STEINBERG 1962

G. DORFLES, P. STEINBERG, *Jasper Johns e lo «hand-made ready-made object» (il «ready-made» fatto a mano)*, «Metro», 4-5, 1962, pp. 80-109.

DUBUFFET 1969

J. DUBUFFET, *Asfissiante cultura*, Milano 1969.

DUCHAMP 1969

M. DUCHAMP, *Marchand du sel*, introduzione di A. Boatto, Salerno 1969.

DUCHAMP. RE-MADE IN ITALY 2013

Duchamp. Re-made in Italy, Catalogo della mostra, a cura di G. Coltelli, M. Cossu, S. Cecchetto, Milano 2013.

FABIO SARGENTINI 1990

Fabio Sargentini, a cura di G. Politi, Milano 1990.

FERRERO 1969

A. FERRERO, *Dillinger è morto* di Marco Ferreri. *Radiografia di una rivolta*, «Mondo Nuovo», 8, 1969, p. 12.

FINK 1969

G. FINK, *Dillinger è morto*, «Cinema Nuovo», 199, 1969, pp. 212-215.

FORNARI 1966

F. FORNARI, *Psicanalisi della guerra atomica*, Milano 1966.

FORNARI 1969

F. FORNARI, *Dissacrazione della guerra. Dal pacifismo alla scienza dei conflitti*, Milano 1969.

FORNARI 1970

F. FORNARI, *Psicanalisi della situazione atomica*, Milano 1970.

GILARDI 1978

A. GILARDI, *Wanted! Storia, tecnica e estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano 1978.

GOLAN 2014

R. GOLAN, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, «October», 150, 2014, pp. 113-132.

GORSEN 1973

P. GORSEN, *La dimensione oscena. Strutture della pornografia nell'epoca borghese*, Roma 1973.

GRANDE 1974

M. GRANDE, *Marco Ferreri*, Firenze 1974.

GRAZZINI 1969

G. GRAZZINI, *Dillinger è morto*, «Corriere della Sera», 8 febbraio 1969, p. 12.

GUZZETTI 2018

F. GUZZETTI, *Information 1970: alcune novità sul lavoro di Giuseppe Penone*, «L'Uomo Nero», n.s., 14-15, 2018, pp. 214-231.

HERSH 1970

S.M. HERSH, *La guerra chimico-biologica*, prefazione di G. Tecce, Bari 1970.

IL PREMIO PINO PASCALI 2010

Il Premio Pino Pascali dal 1969 al 1979, Catalogo della mostra, a cura di R. Branà, Polignano a Mare 2010.

INCONTRI 1972 1979

Incontri 1972. Quaderni del Centro di Informazione Alternativa, 3, a cura di B. Corà, Milano 1979.

JACCHIA-AMADEI 1984

E. JACCHIA, F. AMADEI, *La guerra chimica. Incubo sull'Europa*, Milano 1984.

LA GUERRA CHIMICA 1970

La guerra chimica. Dal fuoco greco di Alessandro Magno al napalm, dai gas di Ypres ai defolianti, numero speciale di «Storia Illustrata», 151, 1970.

LA GUERRA CHIMICA. IMPERIALISMO ED ECOLOGIA 1972

La guerra chimica. Imperialismo ed ecologia in Indocina, introduzione di M. Aloisi, Verona 1972.

LA MASCHERA, IL DOPPIO E IL RITRATTO 1991

La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità, a cura di M. Bettini, Roma-Bari 1991.

LANCIONI 2012

D. LANCIONI, *Il vedere chiaro di Claudio Abate*, in *BENEDETTE FOTO! 2012*, pp. 13-35.

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 46-59.

LA SPIRALE DEI NUOVI STRUMENTI 1978

La spirale dei nuovi strumenti: progetto grafica fotomedia multiplo off-media nelle aree di ricerca dell'arte contemporanea. VI Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, Catalogo della mostra, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1978.

L'EROTISMO 1970

L'eroticismo, a cura di E. Servadio, numero monografico di «I Problemi di Ulisse», 23, LXVII, 1970.

L'IMAGE ÉROTIQUE 1969

L'image érotique, a cura di J.-C. Lambert, numero monografico di «Opus International», 13-14, 1969.

LIVE ART ON CAMERA: PERFORMANCE AND PHOTOGRAPHY 2007

Live Art on Camera: Performance and Photography, Catalogo della mostra, a cura di A. Maude-Roxby, Southampton 2007.

LIVE IN YOUR HEAD 1969

Live in your head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information / Wenn Attitüden Form werden. Werke - Konzepte - Prozesse - Situationen - Information / Quand les attitudes deviennent forme. Oeuvres - Concepts - Processus - Situations - Information / Quando attitudini diventano forma. Opere - Concetti - Processi - Situazioni - Informazione, Catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann *et alii*, Berna 1969.

...MA L'AMOR MIO NON MUORE 1971

...ma l'amor mio non muore. Origini, documenti, strategie della «cultura alternativa» e dell'«underground» in Italia, a cura di G.E. Simonetti, R. Sgarbi *et alii*, Roma 1971.

MARCEL DUCHAMP. CRITICA, BIOGRAFIA, MITO 2009

Marcel Duchamp. Critica, biografia, mito, a cura di S. Chiodi, Milano 2009.

MARCEL DUCHAMP. ÉTANT DONNÉS 2009

Marcel Duchamp. Étant donnés, Catalogo della mostra, a cura di M.R. Taylor, Philadelphia 2009.

MARCO FERRERI. I CINEMA E I FILM 1995

Marco Ferreri. I cinema e i film, a cura di S. Parigi, Venezia 1995.

MARCUSE 1968

H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, con una nuova prefazione dell'autore, introduzione di G. Jervis, Torino 1968.

MASCHERA ANTIGAS I.A.C. 1935

Maschera antigas I.A.C. Tipo "T. 35,,, a cura dell'Industria Articoli Caoutchouch, Tivoli 1935.

MAURI 1973

F. MAURI, *Der Politische Ventilator. D.P.V.*, Milano 1973.

MEMORIE DELLE CANTINE 2012

Memorie delle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70, a cura di S. Carandini, numero monografico di «Biblioteca teatrale», 101-103, 2012.

MENNA 1970a

F. MENNA, *Ciò che trovo in Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, p. 11.

MENNA 1970b

F. MENNA, *In memoria del giovane artista tragicamente scomparso. A Vettor Pisani il premio «Pino Pascali» per il 1970*, «Il Mattino», 2 agosto 1970, p. 29.

MIRRORING EVIL 2002

Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art, Catalogo della mostra, a cura di N.L. Kleeblatt, New Brunswick 2002.

MONTAGNANI-ZARCONI-CAPPELLANO 2011

M. MONTAGNANI, A. ZARCONI, F. CAPPELLANO, *Il Servizio Chimico Militare 1923 – 1945. Storia, ordinamento, equipaggiamenti*, I-II, Roma 2011.

MOSTRA DI VETTOR PISANI 1970

Mostra di Vettor Pisani al Castello Svevo perde uno dei suoi pezzi migliori, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 18 luglio 1970, p. 2.

MULAS 1973

U. MULAS, *La fotografia*, a cura di P. Fossati, Torino 1973.

MUZZARELLI 2003

F. MUZZARELLI, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Milano 2003.

NEW YORK. ARTE E PERSONE 1967

New York. Arte e Persone, fotografie di U. Mulas, testo di A. Solomon, Milano 1967.

OMAGGIO A GIAN TOMASO LIVERANI 2002

Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Torino 2002.

OTTO DIX 2014

Otto Dix. Der Krieg – Das dresdner Triptychon, Catalogo della mostra, a cura di B. Dalbajewa, S. Fleischer, O. Peters, Dresda 2014.

PASCALI 1969

Pascali, Catalogo della mostra, a cura di P. Bucarelli, Roma 1969.

PASCALI SCIAMANO 2017

Pascali Sciamano, Catalogo della mostra, a cura di F. Stocchi, I-II, Milano 2017.

PASSAVINI 2016

G. PASSAVINI, *Porno di carta. L'avventurosa storia delle riviste Men e Le Ore e del loro spregiudicato editore. Vita, morte e miracoli di Saro Balsamo, l'uomo che diede l'hardcore all'Italia*, Guidonia Montecelio 2016.

PERSONA 1971

Persona, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PESCETELLI 2015

C. PESCEPELLI, *Roma beat. I duemila giorni che cambiarono la città eterna*, Genova 2015.

PISANI 1981

V. PISANI, R.C. *Theatrum, teatro di artisti e animali*, «A.E.I.O.U.», 3, 1981, pp. 51-73.

PISTOLETTO 1970

M. PISTOLETTO, *Dichiarazione senza titolo* [7 giugno 1970] in *AMORE MIO* 1970, pp.n.nn.

PIZZORNO 2008

A. PIZZORNO, *Sulla maschera*, Bologna 2008.

POINT & SHOOT. PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE 2005

Point & Shoot. Performance et Photographie, a cura di F. Choinière, M. Thériault, Montréal 2005.

«POLLUTION» 1972

«Pollution». *Per una nuova estetica dell'inquinamento*, Catalogo della mostra, a cura di D. Palazzoli, Bologna 1972.

READ 1968

H. READ, *Arte e alienazione. Il ruolo dell'artista nella società*, premessa di G. Morpurgo-Tagliabue, Milano 1968.

RISPOLI 1969

C. RISPOLI, *Soggetto e complemento oggetto*, «Cinema & Film», 7-8, 1969, pp. 37-39.

ROMA AROUND 1970. CLAUDIO ABATE 2002

Roma around 1970. Claudio Abate, Catalogo della mostra, a cura di C. Fratucello, Londra 2002.

ROMA IN MOSTRA 1995

Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

ROSSANO 1970

A. ROSSANO, "Malinconica Pot" tartaruga che corre fra gl'incubi di Pisani, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 17 luglio 1970, p. 3.

RUSSO 2011

A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino 2011.

RYKNER 2014

A. RYKNER, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Parigi 2014.

SAKKA 1969

M. SAKKA, *Vietnam: guerra chimica e biologica*, prefazione di L. Basso, Roma 1969.

SCHWARZ 1966

A. SCHWARZ, *Duchamp. I Maestri del colore*, 249, Milano 1966.

SCHWARZ 1968

A. SCHWARZ, *Marcel Duchamp*, Milano 1968.

SCHWARZ 1969

A. SCHWARZ, *The Complete Works of Marcel Duchamp. With a catalogue raisonné*, Londra 1969.

SEGNALATI BOLAFFI 1971

Segnalati Bolaffi 1972. 39 Artisti scelti da 40 Critici, Torino 1971.

SERGIO 2011

G. SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senza margine, Data)*, «Palinsesti», 1, 2011, pp. 83-100 (pubblicazione online <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21>).

SERGIO 2015

G. SERGIO, *Information, document, œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Parigi 2015.

SONTAG 1982

S. SONTAG, *Fascino fascista* (1974), in S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno. Interventi su letteratura e spettacolo*, Torino 1982, pp. 60-88.

STORIE DELL'OCCHIO/1 1988

Storie dell'occhio/1. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80, Catalogo della mostra, a cura di W. Guadagnini, Modena 1988.

TANCOCK 1973

J. TANCOCK, *The influence of Marcel Duchamp*, in *Marcel Duchamp*, Catalogo della mostra, a cura di A. d'Harnoncourt, K. McShine, Philadelphia 1973, pp. 159-178.

TRINI 1969

T. TRINI, *Duchamp dall'oltreporta. Intervista ad Arturo Schwarz sull'ultima opera di Marcel Duchamp*, «Domus», 478, 1969, pp. 45-46.

TRINI 1970

T. TRINI, *Contro il mal di Biennale*, «Domus», 487, 1970, pp. 53-54.

TRONCONE 2014

A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano 2014.

TRUCCHI 1968

L. TRUCCHI, *Ricordo di Pino Pascali*, «Momento-sera», 20-21 settembre 1968, p. 3.

UGO MULAS. VITALITÀ DEL NEGATIVO 2010

Ugo Mulas. Vitalità del negativo, a cura di G. Sergio, Monza 2010.

UN ANNO DI CINEMA D'AMORE 1971

Un anno di cinema d'amore. Una panoramica completa dei più erotici films del 1970 - Centinaia di foto inedite delle scene più audaci e conturbanti, a cura di D. Laminafra, (supplemento a «New Cinema», 1, 1971), Milano 1971.

UNGARI 1969

E. UNGARI, *Lo spazio della malinconia*, «Cinema & Film», 7-8, 1969, pp. 40-44.

UNITED ARTISTS OF ITALY 2008

United Artists of Italy, Catalogo della mostra, a cura di M. Minini, Milano 2008.

VETTOR PISANI 1970

Vettor Pisani, Catalogo della mostra, Roma 1970.

VETTOR PISANI: EROICA/ANTIEROICA 2016

Vettor Pisani: Eroica/Antieroica. Una monografia, Catalogo della mostra, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Milano 2016.

VETTOR PISANI INFORMA CHE... 1970

Vettor Pisani informa che..., «Marcatrè/UUT», 57/2, 1970, p.n.n.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VIVA 2016

D. VIVA, *L'immagine dello spazio. Dal 1967 a ritroso: fotografie di ambienti e installazioni sulle riviste d'arte italiane*, in *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a cura di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 8/2, 2016, pp. 567-587.

VIVA 2017

D. VIVA, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 56-76 (pubblicazione online <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/106>).

VOLLI 1968

U. VOLLI, *Pornografia e Pornokitsch*, in *DORFLES* 1968, pp. 223-250.

ZANNONI 1970

D. ZANNONI, *Le proposte dell'Onu*, in *LA GUERRA CHIMICA* 1970, pp. 118-121.

ABSTRACT

Roma 1970. Vettor Pisani è un artista trentacinquenne appena salito alla ribalta, Claudio Abate un affermato fotografo rivolto alla documentazione dell'avanguardia. Proprio in quell'anno tra i due nasce una collaborazione destinata a lasciarci immagini memorabili. Di Pisani, delle sue opere installative quanto performative, Abate diventa infatti il primo e più sensibile interprete. L'articolo affronta *Stampo virile*, lavoro a quattro mani presentato nel luglio 1970 presso il Castello Svevo di Bari in occasione della seconda edizione del Premio Pino Pascali. Si tratta del primissimo piano di una giovane donna completamente celato da una maschera antigas. È un'icona perturbante: la sua aggressività introduce un elemento ancora sconosciuto nelle coeve esperienze di punta, italiane quanto internazionali.

Rome 1970. Vettor Pisani is a 35-year-old artist just rose to prominence, Claudio Abate an accomplished photographer specializing in documentation of the vanguard. They immediately started a collaboration wich that would have created many memorable pictures. Abate becomes the first and most sensitive interpreter of Pisani's actions and performative works. This article investigates *Stampo virile*, four-handed artwork exhibited in July 1970 at Castello Svevo of Bari during the second edition of Premio Pino Pascali. A close-up of a young woman appears completely concealed by a mask. It is a disturbing icon: its aggressiveness introduces an element still unknown in contemporary italian and international art experiences.