

Arte Povera: uma abordagem histórica, por Daniela Barcelos Amon[1]

Literatura Italiana Traduzida ISSN 2675-4363 ARTE POVERA DANIELA BARCELLOS AMON MARINA CÂMARA em agosto 13, 2021



Fig. 1: Luciano Fabro, *Italy on the Pole and Italy*, Magazzino, Cold Springs, NY. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/italy-on-the-pole-and-italy-at-auction-luciano-fabro/wAEQb7TJ0wAg>

Em 1971, Germano Celant publicava o seguinte aforismo: “a tentativa de destruição ou de anulação ou de dissolução do mito da cultura, como arte, teatro [...], política, filosofia, ciência, lei, história, no uso cotidiano, falhou”^[2]. Esta máxima seria sua última menção à arte povera até o fim dos anos 1970. O clima de desilusão que permeava o escrito que seria encarado como uma “nota suicida”^[3] do movimento diferia enormemente, porém, daquele expresso em seu manifesto fundador, pouco menos de quatro anos antes. Publicado em novembro de 1967, *Arte Povera: appunti per una guerriglia* alinhava-se, em seu tom profético e sua linguagem revolucionária, à atmosfera utópica do que viria a entrar para a história como Maio de 1968. A partir da leitura deste texto-chave, fica evidente que a *poverà* da arte povera não se dá simplesmente pela utilização de “materiais pobres” – ideia amplamente difundida e simplista, dado que a produção povera não se limita a estes materiais –, mas por um aspecto fenomenológico e comportamental, inspirado no *Teatro Povero* de Jerzy Grotowski^[4], que visava uma aproximação entre arte e vida a partir da redução, ou empobrecimento, das barreiras entre impulsos internos e mundo exterior, questionando a ideia da independência da racionalidade em relação à sensibilidade. Deslocando o foco do objeto para a experiência, por meio de uma atitude libertadora, Celant e a arte povera optam pela primazia do sensível, além de posicionarem-se contra a sociedade de consumo e a comodificação da arte.

No entanto, se Celant e os artistas que ele agrupou como poveristas, como veremos, distanciaram-se gradativamente do movimento encaixado pelos estudantes, é crucial manter em vista o contexto político em que estava inserida, e do qual participava ativamente, para que possamos compreender o desenvolvimento e as prerrogativas da arte povera, desde a sua gênese até sua dispersão, em 1971. Alguns equívocos historiográficos e simplificações conceituais, recorrentes hoje, serão solucionados apenas se ressitarmos nosso olhar de uma visão puramente plástica para uma histórica^[5], e compreendermos a arte povera como uma das facetas de um fenômeno socio-cultural mais amplo.

Para tanto, é preciso que voltemos um pouco mais no tempo, para 1964. Era o auge da Guerra Fria: a crise dos mísseis, o início da Guerra do Vietnã, o Golpe Militar no Brasil. A Itália passava por um rápido processo de industrialização, conhecido como *Miracolo Italiano*, promovido pelo Plano Marshall, e que tivera por resultado o agravamento das tensões entre o Sul, pobre e ainda majoritariamente agrícola, e o Norte, onde concentrava-se o capital, escancarando as desigualdades e as falhas do sistema capitalista.^[6] Naquele ano, o descontentamento político e o anti-americanismo, latente desde a Segunda Guerra Mundial, ficariam sublinhados na Bienal de Veneza, quando a presença dos artistas pop americanos e a premiação de Robert Rauschenberg, em pleno estopim da Guerra do Vietnã, suscitou reações da parte do Partido Comunista, do Vaticano^[7], e de artistas que mais tarde seriam englobados na arte povera. Enquanto Luciano Fabro e Pino Pascali manifestavam um misto de atração e repulsão pela arte pop americana, criticando o que Pascali definiu como o resultado “daquela sociedade da qual eles mesmos [os artistas] são vítima e carasco”^[8], Jannis Kounellis foi mais incisivo: “Veja, por exemplo, os americanos [...] eles rapidamente pegam a linguagem, a consomem e ela não serve mais para nada, não deixam uma possibilidade de vida dentro da experiência da pintura.”^[9] Ponto de vista compreensivo, vindo de Kounellis, que emigrara da Grécia para Roma em 1956, fugindo de uma ditadura direita, e que manifestaria sempre, em seu trabalho, uma preocupação histórica e política, embora não panfletária nem partidária, em relação a ambos passado e presente.

Ao longo dos anos, a atitude dos artistas poveros e de Germano Celant em relação aos Estados Unidos e à arte norte-americana oscilaria da crítica ao que eles consideravam como uma arte a serviço da sociedade de consumo à colaboração com artistas estadunidenses, como é o caso da exposição *Conceptual art Arte Povera Land Art*, na Galleria Civica d’Arte Moderna de Turim, em meados de 1970.^[10] Vale ressaltar que, se hoje compreende-se a arte povera como um grupo fechado de 13 artistas, cuja italianidade é indiscutível, a sua gênese foi marcada pela fluidez e repúdio das delimitações categoriais típicas do pensamento anárquico da nova esquerda que se formava.

Em 1967, o clima de agitação política, já denunciado em escala menor em 1964, se intensificava na Itália. Uma “rebelião antissistema [...] sensível às sugestões da Revolução Cultural chinesa [...] e a retórica do Vietnã (o David comunista contra o Gólias imperialista)”^[11] nascia em uma geração desiludida tanto com o capitalismo, quanto com o comunismo em modelo soviético. Em novembro, seguindo o exemplo dos estudantes franceses, despontam as duas primeiras ocupações de universidades italianas, notadamente em Milão e Turim. A publicação de *Arte povera: appunti per una guerriglia*, naquele mesmo mês, expressa não apenas uma sincronicidade entre o discurso celantiano e aquele dos estudantes, mas configura, talvez, “o braço cultural da nova esquerda”^[12]. Apropriando-se metaforicamente^[13] do vocabulário militante, Celant propõe “não uma corrente, mas um modo de comportar-se [...] inclinado ao encontro do significado factual do sentido emergente do viver humano. Uma identificação homem-natureza, que não possui mais o fim telológico do *narrator-narratum* medieval, mas um intento pragmático de liberação”^[14], apresentando a figura do artista como um guerrilheiro. Celant afirma outrossim que “a tautologia é o primeiro instrumento de posse do real, ao eliminar-se as superestruturas, reiniciamos a conhecer o presente e o mundo. [...] A guerrilha, na verdade, já começou”^[15]. Deste modo, ele assume, portanto, para si e para os artistas que representa, a posição de arauto de uma revolução cultural.

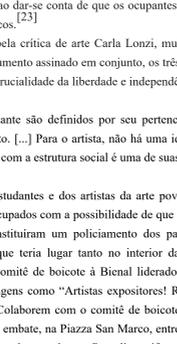


Fig. 2: Jannis Kounellis, *Sans Titre (Libertà o Morte, W. Marat, W. Robespierre)*, Monnaie de Paris, Paris. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/sans-titre-libert%C3%A0-o-morte-w-marat-w-robspierre-jannis-kounellis/KAHpl2C3b0n5dg>

Em fevereiro de 1968, a primeira exposição dedicada exclusivamente à arte povera teve lugar na galeria De Foscherari, em Bolonha, também conhecida, pela cor de suas edificações e por sua tradição esquerdista, como “*La Città Rossa*”^[16]. A mostra, curada por Celant, reunia os artistas Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio.^[17] No catálogo, o crítico de arte Pietro Bonfiglioli utilizou termos marxistas para definir a tentativa de Celant de unir arte e vida, ressaltando o “deslocamento da atenção [...] da mercadoria (trabalho objetivado) ao trabalho (força de trabalho)”^[18], alertando, porém, para o risco de uma recaída ao dualismo “burguês” entre “vitalismo estético e esteticismo existencial”^[19], caso a arte não passe por um processo de “guerra pobre para tornar-se vida.”^[20]

Entretanto, já na primeira metade de 1968 as desavenças entre artistas e o posicionamento do movimento estudantil começariam a se manifestar. Em março, à ocasião do que ficaria conhecido como Batalha de Valle Giulia, quando um embate sangrento entre a polícia e estudantes teve lugar próximo à Galleria di Arte Moderna de Roma, estabeleceu-se um comparativo entre os estudantes que lutavam nas ruas e os artistas que expandiam no museu, condenando estes últimos.^[21] Em maio, a Triennale de Milão, intitulada *Il grande numero* e que refletia sobre “as problemáticas ligadas à industrialização”^[22], reuniria obras de Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Piacentino, Prini e Zorio. No entanto, no próprio dia da sua abertura, estudantes, arquitetos e artistas ocuparam a instituição, em protesto contra a sociedade de consumo. Pistoletto, curioso, comparando à ocupação, decepcionou-se ao dar-se conta de que os ocupantes, ao invés de promover atividades artísticas e debates culturais, redigiam manifestos políticos.^[23]

Descontentado expresso, também, pela crítica de arte Carla Lonzi, mais próxima de artistas da arte povera, e por Giulio Paolini e Luciano Fabro. Em um documento assinado em conjunto, os três ressaltaram um discurso que viria a mostrar-se recorrente entre os artistas poveros, o da crucialidade da liberdade e independência artísticas:

Enquanto um operário ou um estudante são definidos por seu pertencimento a uma categoria, ser um artista não coincide com a adesão a um sindicato. [...] Para o artista, não há uma identificação com esta sociedade ou com uma outra, hipotética. A não-identificação com a estrutura social é uma de suas prerrogativas.^[24]

A lacuna entre as reivindicações dos estudantes e dos artistas da arte povera se alargaria, porém, durante a Bienal de Veneza, em junho e julho daquele ano. Preocupados com a possibilidade de que o que acontecera em Milão pudesse se repetir em Veneza, os organizadores da Bienal instituíram um policiamento dos pavilhões. Michelangelo Pistoletto, que havia preparado uma performance colaborativa que teria lugar tanto no interior da instituição quanto nas ruas da cidade, foi censurado e privado de sua sala.^[25] Um comitê de boicote à Bienal liderado por estudantes fora instituído e pela cidade espalhavam-se cartazes onde iam-se mensagens como “Artistas expositores! Retirem suas obras da Bienal, instrumento da mercantilização do mundo capitalista [...]”. Colaborem com o comitê de boicote, ou serão furas-greve vendidos ao capital!”^[26] As tensões culminaram em um violento embate, na Piazza San Marco, entre a polícia e os manifestantes. Reagindo tanto à violência policial quanto à pressão exercida pelos estudantes, Pascali manifestou-se publicamente:

Eu, Pino Pascali, visto as condições de violência às quais fui imposto no exercício da minha liberdade de artista: de um lado, pela intimidação dos estudantes de belas-artes e, de outro, pela ação também intimidadora e repressiva da polícia, decido retirar as minhas obras da Bienal.^[27]

No dia seguinte a esta declaração, o artista alegou, em uma entrevista, que “o clima ideal para o artista é a liberdade”^[28] e que a arte, necessitando de um ambiente democrático, representaria “não um apoio a um sistema ou a outro, mas a contestação do sistema.”^[29] Esta seria a última exposição de que Pascali participaria em vida. O artista, sofrendo um acidente de motocicleta, viria a falecer em setembro daquele mesmo ano, aos 32 anos.



Fig. 3: Pino Pascali, *Cannone Semovente*, la Biennale di Venezia, Biennale Arte 2015, Venezia. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/cannone-semovente-pino-pascali/dwGrwC07-Rs?g>

De 4 a 6 de outubro de 1968, Germano Celant, convidado pelo galerista Marcello Rumma, organizaria um grande evento artístico em Amalfi, na costa mediterrânea. *Arte povera + azioni povere* reuniu obras e ações dos artistas italianos Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto e seu coletivo *Lo Zoo*, Zorio, Anne-Marie Sauzeau-Boetti, Riccardo Camoni, Pietro Lista, Paolo Icaro, Ginno Marotta, Plinio Martelli e Piero Gilardi, além do inglês Richard Long e dos holandeses Ger Van Elk e Jan Dibbets. Em uma estrutura livre e orgânica, acontecendo simultaneamente nas docas, na cidade, na praia e mesmo no mar, a experiência foi capaz de, por dois dias, envolver a cidade e seus habitantes em um clima artístico, muito diferente do que ocorreria no ambiente controlado e institucionalizado da Bienal. Como bem explicou Celant, o objetivo configurava “sensibilizar ou aguilizar a sensibilidade do público por meio de ações que conduzissem a uma nova amplitude perceptiva, realizada mediante a corporeidade e a consciência.”^[30] No catálogo da mostra, os críticos Celant e Filiberto Menna, insistiram em uma ideia de colaboração entre artistas, intelectuais, estudantes e operários; Menna, referenciando Marcuse, Mao e Saint-Simon, apontou a “utopia” como componente da “estrutura de encontro entre arte e vida.”^[31] No entanto, Gilardi, que em breve abandonaria a prática artística para dedicar-se exclusivamente à militância, declarou que a cultura entre críticos e artistas “revelou-se nas contraposições ideológicas que radicalizaram as discussões até dissolverem-se em um silêncio nervoso e constrangido.”^[32] e acusou Celant de incapacidade de posicionar-se e dirigir o debate. A politização da conversa, monopolizada pelos críticos, desagradou os artistas^[33] e resultou num “mau-humor generalizado.”^[34] Mais tarde, Celant definiria a mostra em Amalfi como o ápice da arte povera, do ponto de vista da união entre arte e vida, e que a exposição na Galleria d’Arte Moderna de Turim, em 1970, por ter ocorrido no ambiente institucionalizado do museu, teria representado, em contrapartida, o fim de um ciclo, e que por esse motivo viria a dispersar o grupo no ano seguinte.^[35]

Entretanto, podemos identificar também neste caso uma sincronicidade entre a atitude de Celant e o contexto político. Em 1969, o movimento estudantil daria lugar às greves operárias: nasceram grupos como *Lotta Continua* e *Potere Operaio* que, embora convergentes com os estudantes concernente aos ideais de autonomia de uma nova esquerda, não compactuavam com a subordinação da arte aos fins de militância. Guido Viale, de *Lotta Continua*, afirmou que “diversos companheiros passaram a se dedicar em tempo integral a frequentar artistas e a ganhar quistos, depois vendidos [...]”. Alguns de nós tornaram-se galeristas [...]”. Mesmo os maiores [artistas] nos ajudaram, [...] [como] Pistoletto.”^[36] A colaboração entre os artistas da arte povera e os movimentos operários era, portanto, mais amistosa do que aquela com os estudantes.

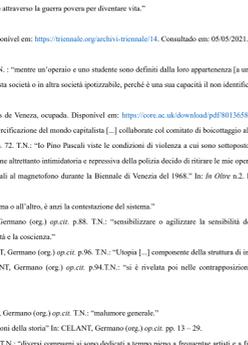


Fig. 4: Mario Merz, *Che Fare?*, Fondazione de Fornaris, Torino. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/che-fare-mario-merz/BwEoYHTLZSwurw>

Por outro lado, novos grupos terroristas se proliferavam, realizando diversos ataques que culminariam na massicídio de Piazza Fontana, em dezembro de 1969. Deixando 17 mortos e 88 feridos, o atentado, realizado por neofascistas, instituiu a data de início do período que viria a ser conhecido como *Anni di Piombo*, “anos de chumbo”, que se estenderia até 1978, com o sequestro e assassinato do primeiro-ministro Aldo Moro pelo grupo *Brigate Rosse*. Durante esse período, membros de *Lotta Continua* e *Potere Operaio* seriam presos e condenados injustamente.^[37] A crescente violência suscitou um clima de dispersão do grupo. Nota-se, pois, que, enquanto o qual alinhava-se os últimos momentos de Celant e o subsequente chamado à dispersão do grupo. Deusa-se, portanto, que, enquanto o manifesto fundador e as primeiras exposições da arte povera alinhavam-se à aurora da utopia de 1968, o fim de seu período histórico condiz com o despotar dos Anos de Chumbo e, com ele, a passagem da violência metafórica, ou seja, a guerrilha cultural, à violência de fato, com a qual nem Celant, nem os artistas compactuavam.

Não obstante, é inevitável a presença de um senso político profundo, embora não panfletário, na produção dos artistas poveros, mesmo após 1971. “O essencial” das *Armi* de Pascali era, segundo o próprio artista, “que não fossem armas”^[38], assumindo um caráter pacifista; os seus *Atrezzi agricoli* visavam uma revolução em um sentido antropológico; ambas as séries, construídas por um processo de *bricolagem*, sintetizavam a primazia do artesanal sobre o industrializado, em um repúdio à sociedade de consumo. Por outro lado, enquanto o *Igloo di Giap*, *Solitario Solidale*, *Sit In* e *Che Fare?* de Mario Merz evocavam referências vietcongo e leninistas, além dos movimentos de *contestazione* e de resistência pacífica, a sua série de fotografias *Fibonacci Napoli* sensibilizavam o público em relação aos operários meridionais nas fábricas artísticas. A fadiga e a repetição do ato de cortar e costurar de Marisa Merz evocam tanto a situação feminina no âmbito doméstico quanto o trabalho fabril, em “uma alusão à fadiga de ser homem social.”^[39] Já as *Italie* de Luciano Fabro refletem não só sobre as tensões entre norte e sul, como aludiam ao antifascismo, enquanto Pistoletto, em um de seus *quadri specchianti*, nos insere em um cenário contra a Guerra do Vietnã. O uso simbólico que Kounellis faz de materiais como o carvão, o fogo e o ouro, nos leva a confrontar a história, enquanto toda a obra de Giuseppe Penone faz com que desçamos do pedestal em que nos colocamos como humanidade e entendamos que fazemos parte da natureza e somos inferiores a ela. Por meio destas e de tantas outras proposições, os artistas da arte povera nos instigam a confrontar questões inerentes ao ser humano e sua relação com o mundo.

Fig. 5: Giuseppe Penone, *Alpi Marittime: la mia altezza, la lunghezza delle mie braccia e il mio spessore in un disselpato*, Fondazione de Fornaris: <https://artsandculture.google.com/asset/lavare-aree-sugli-alberi-giuseppe-penone/wvFxiQuZ8BAlw>

Como citar: AMON, Daniela Barcelos. Arte Povera: uma abordagem histórica, v. 2, n. 8, ago. 2021. Disponível em:

[1] Revisão crítica de Marina Câmara.
 [2] CELANT, Germano. “Senza titolo”. In: *Arte Povera: storie e protagonisti*, p.154. Milano: Electa, 1985. Tradução nossa de: “il tentativo di distruzione o di annullamento o di dissolvimento del mito della cultura, come arte, teatro [...]”, política, filosofia, scienza, legge, storia, nel uso quotidiano, è fallito.
 [3] CULLINAN, Nicholas. *From Vietnam to Futurism: the Politics of Arte Povera*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 2006.
 [4] CÂMARA, Marina. *Giuseppe Penone: da história à arte da poesia* (tese de doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2016.
 [5] GALIMBERTI, Jacopo. “A Third-worldist art? Germano Celant’s invention of Arte Povera”. In: *Art History*, v.36, n.2, pp.418 – 441. England: Association for Art Historians, 2013.
 [6] CAZZULLO, Aldo. *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione*. Italia: Le Scie Copyright e Arnoldo Mondadori Editore S. P. A., 1998.
 [7] CULLINAN, Nicholas. *Op. Cit.*
 [8] PASCALI, Pino. “Carla Lonzi e Pino Pascali: Dissocesi”. In: *Marcará* n.30 – 33, pp. 238 – 45. Milano: Leri, 1967. TN: “in quella società della quale essi stessi sono le vittime e carnefici.”
 [9] KOUNELLIS, Jannis. “Disocesi. Carla Lonzi e Jannis Kounellis”. In: *Marcará* n.26 – 29, pp.130 -134. Milano: Leri, 1966. “vedo anche gli americani [...] il linguaggio loro sanno prendere, lo consumano e non serve più a nulla, non lasciano una possibilità di vita dentro all’esperienza della pittura.”
 [10] CELANT, Germano (org.). *Arte Povera: Storie e protagonisti*. Milano: Electa, 1985.
 [11] CAZZULLO, Aldo. *op. cit.* pp. 7 – 8. TN: “una rielaborazione [...] sensibile] alle suggestioni della Rivoluzione culturale cinese [...] e alla retorica del Vietnam (il David comunista contro il Gólias imperialista)”
 [12] DANVINI, Nicola. “Un’altra subgetta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963 – 2009”. In: MATTIROLO, A.; GUERCIO, G. *Il confine esiste sempre*, p.28. Milano: Electa, 2010. TN: “L’arte povera diventa il braccio culturale della nuova sinistra.”
 [13] GALIMBERTI, Jacopo. *op. cit.*
 [14] CELANT, Germano. “Arte povera: appunti per una guerriglia”. In: *Flash Art*, n.5. Milano: Polity Editore, novembro de 1967. TN: “risultando non una corrente, ma un modo di comportar[...] Inso al reprimendo del significato factual del senso emergente del vivere dell’uomo. Un’identificazione uomo-natura, que non ha più o fim telológico del narrator-narratum medieval, mas um intento pragmático de liberação.”
 [15] CELANT, Germano. *op. cit.* 1967. TN: “La tautologia é o primeiro instrumento de posse do real, eliminando le sovrastrutture, si rinita a conoscere il presente e il mondo. [...] Siamo infatti già alla guerriglia.”
 [16] BAILLOT, Valérie. *L’Arte Povera de Germano Celant 1967 – 2013. Approche critique*. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.
 [17] CELANT, Germano (org.) *op. cit.*
 [18] BONFIGLIOLI, Pietro. “Arte e Vita”. In: CELANT, Germano (org.), *op. cit.*, p.62. TN: “spostare il centro dell’attenzione [...] della merce (lavoro oggettivato) al lavoro (forza lavoro).”
 [19] *Idem*. TN: “tra i due poli [...] borghese [...] il vitalismo estetico e l’esteticismo esistenziale.”
 [20] *Idem*. TN: “L’arte povera dovrà passare in qualche modo attraverso la guerra povera per diventare vita.”
 [21] GALIMBERTI, Jacopo. *op. cit.*
 [22] XVI Triennale di Milano – 1968: *Il Grande Numero*. Disponível em: <https://triennale.org/archivi/triennale/14>. Consultado em: 05/05/2021.
 [23] GALIMBERTI, Jacopo. *op. cit.*
 [24] LONZI, Carla. *Apud*. GALIMBERTI, Jacopo. *op. cit.* TN: “mentre un operário e um estudante sono definiti dalla loro appartenenza [a uma categoria], essere artista [...] não coincide com l’inserzione a un sindacato. [...] per l’artista non c’è identificazione in questa società o in altra società ipotizzabile, perché è una sua capacità il non identificarsi con la struttura sociale.”
 [25] CELANT, Germano (org.) *op. cit.*
 [26] “Immagini de arteur em frente à Academia de Belas Artes de Veneza, ocupada. Disponível em: <https://ocw.mit.edu/ocw/artsandculture/1968>, acessado em: 06/05/2021. TN: “Artists expositors! Retire the works open dalla Biennale [...] in nome della mercificazione del mondo capitalista [...] collaborate col comitato di boicottaggio altrimenti cederei venduto al capitale.”
 [27] PASCALI, Pino. In: CELANT, Germano (org.) *op. cit.* p. 72. TN: “Io Pino Pascali visto le condizioni di violenza a cui sono sottoposto nell’occasione della mia libertà da artista: da una parte dalla intimidazione degli studenti di belle arti e dall’altra dall’azione altrettanto intimidatoria e repressiva della polizia decido di ritirare le mie opere dalla Biennale.”
 [28] PASCALI, Pino. “Intervista inédita rilasciata da P. Pascali al magnetofono durante la Biennale di Venezia del 1968”. In: *le Otte* n.2. Polignano a Mare: C.R.S.E.C. BA.16, 1987. TN: “Il clima ideale per l’artista è la libertà.”
 [29] *Idem*. TN: “Non è assolutamente un appoggio a un sistema o all’altro, è anzi la contestazione del sistema.”
 [30] MENNA, Filiberto. “Un’arte di entusiasmo”. In: CELANT, Germano (org.) *op. cit.* p.96. TN: “Utopia [...] componente della struttura di incontro dell’arte con la vita.”
 [31] GILARDI, Piero. “L’esperienza di Amalfi”. In: CELANT, Germano (org.) *op. cit.* p.94. TN: “si è rivelata poi nelle contrapposizioni ideologiche che hanno radicalizzato le discussioni fino a dissolverle in un silenzio nervoso ed imbarazzato.”
 [32] BAILLOT, Valérie. *op. cit.*
 [33] GILARDI, Piero. “L’esperienza di Amalfi”. In: CELANT, Germano (org.) *op. cit.* TN: “malumore generale.”
 [34] CELANT, Germano. “Cercando di uscire dalle allocuzioni della storia”. In: CELANT, Germano (org.) *op. cit.* pp. 13 – 29.
 [35] VIALE, Guido. *Apud*. CAZZULLO, Aldo. *op. cit.* p.102. TN: “diversi compagni si sono dedicati a tempo pieno a frequentare artisti e a farsi dare quadri, poi venduti [...] Alcuni di noi sono diventati galleristi [...] Ci hanno aiutato anche i grandifostini [...] [come] Pistoletto.”
 [36] CAZZULLO, Aldo. *op. cit.*
 [37] PASCALI, Pino. *Op. cit.* p.244, 1967. TN: “L’essenziale [...] è che non sparano.”
 [38] MERZ, Marina. “Intervista a Marina Merz”. In: *Marcará* n.36 – 39, p.406. Milano: Leri, 1966. TN: “L’alfissione alla fatica di essere uomini sociali.”

