

Alessandra Acocella
Avanguardia diffusa
Luoghi di sperimentazione
artistica in Italia
1967-1970

Artificio e natura

San Benedetto del Tronto 1969

Nell'estate e nell'autunno del 1969, fuori dai grandi centri proseguono e si moltiplicano le manifestazioni in cui viene concesso ampio spazio di libertà espressiva agli artisti per operare nel paesaggio urbano e naturale. Tra questi eventi, a distinguersi maggiormente – sia per la qualità e l'articolazione del progetto espositivo, sia per il rilevante ruolo rivestito dagli interventi all'aperto – è *Al di là della pittura*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, curata da Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna¹.

Nella ricorrenza di questo ottavo appuntamento, la Biennale marchigiana vanta già una tradizione espositiva. Nata alla metà degli anni Cinquanta nell'ambito di una strategia culturale a sostegno della nascente industria del tempo libero, la rassegna è promossa con continuità, sin dalla sua prima edizione, dall'Azienda di Soggiorno di San Benedetto del Tronto, ente locale istituito nei primi decenni del Novecento con la finalità di valorizzare e incentivare l'offerta turistica della cittadina balneare della costa adriatica². Non a caso la manifestazione sarà allestita sempre in coincidenza con i mesi estivi e quindi con il periodo di maggior afflusso turistico.

¹ Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea*, catalogo della manifestazione (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli e spazi urbani, 5 luglio-28 agosto 1969), Centro Di, Firenze 1969. Il volume, realizzato in anticipo rispetto all'inaugurazione della mostra, è privo di documentazione fotografica sugli interventi all'aperto realizzati *in situ* durante i giorni della vernice. Una consistente selezione di materiali d'epoca sull'ottava Biennale non pubblicati all'interno catalogo, è stata raccolta nel CD-ROM *VIII Biennale d'Arte Contemporanea "Al di là della pittura"*. San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969, rivisitazione virtuale dell'evento a cura di Luciano Marucci ed Emanuela Mennechella, Mediateca delle Marche, Ancona 2006.

² Cfr. Pietro Laureati, *Turismo*, in Gabriele Nepi (a cura di), *San Benedetto del Tronto. Storia arte folclore*, Cassa di Risparmio, Ascoli Piceno 1989, pp. 469-497.

È però solo con la settima edizione del 1967 che la Biennale dimostra una prima apertura verso le nuove tendenze artistiche, sull'onda del rinnovamento che investe o investirà di lì a poco anche altre manifestazioni a carattere periodico disseminate in diverse province italiane. Intitolata programmaticamente *Tendenze d'oggi*, questa edizione è affidata a Luciano Marucci, critico d'arte attivo ad Ascoli Piceno che giocherà un ruolo di primo piano nella successiva Biennale. Al di là degli intenti propositivi delineati dal curatore e della qualità dei nomi coinvolti³, si tratta però di una rassegna ancora prevalentemente impostata sulle categorie tradizionali della pittura e della grafica.

Per ovviare al carattere parziale di questo primo aggiornamento, con la Biennale successiva si porrà l'accento sullo sconfinamento delle categorie estetiche tradizionali, esplicitando l'intenzione critica sin nel programmatico titolo di *Al di là della pittura*. Nei giorni seguenti all'inaugurazione, alcuni giornali locali non mancano di registrare positivamente la spinta al rinnovamento di questa ottava edizione, leggendo nei termini di un "atto di coraggio", data l'arretratezza culturale della provincia marchigiana relativamente alle nuove frontiere sperimentate dall'arte attuale:

La Biennale d'arte di San Benedetto del Tronto si è organizzata con crescente impegno critico-formativo dal 1954, ma solo in data recente essa si è liberata da quei condizionamenti che vincolano molte rassegne d'arte nazionali. [...] È difficile scartare, senza impedimenti, formule che potrebbero essere gradite alla massa, ma San Benedetto del Tronto, di fronte allo sviluppo turistico e alle crescenti necessità culturali, ha bisogno proprio di certi atti di coraggio – anche se, localmente, si rischia l'impopolarità – per uscire dal provincialismo locale⁴.

³ A *Tendenze d'oggi* vengono presentate le opere di: Valerio Adami, Getulio Alviani, Franco Angeli, Enrico Baj, Guido Biasi, Luigi Boille, Ferruccio Bortoluzzi, Eugenio Carmi, Enrico Castellani, Claudio Cintoli, Sergio Dangelo, Fernando De Filippi, Alfredo Del Greco, Lucio Del Pezzo, Beppe Devalle, Luciano De Vita, Piero Dorazio, Giosetta Fioroni, Carlo Gajani, Enzo Mari, Ugo Nespolo, Mario Nigro, Romano Notari, Gastone Novelli, Gianfranco Pardi, Ercole Pignatelli, Concetto Pozzati, Mario Schifano, Emilio Tadini, Aldo Turchiaro, Claudio Verna, Renato Volpini. Luciano Marucci (a cura di), *VII Biennale d'Arte Contemporanea. Rassegna di Pittura e Grafica. Tendenze d'oggi*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 22 luglio-20 agosto 1967), con testo critico di Marisa Volpi, San Giuseppe, Macerata 1967.

⁴ *Biennale: bilancio*, «Il Resto del Carlino» (cronaca di Fermo e San Benedetto), 24 luglio 1969.

L'aggiornamento della formula espositiva investe sia la scelta critico-tematica (e quindi gli artisti e i lavori chiamati a sostenerla), sia questioni organizzative correlate all'originale allestimento e all'inedita articolazione della mostra.

Riguardo alle scelte critiche, il potenziale innovativo di *Al di là della pittura* è legato principalmente a due fattori. Da un lato l'apertura alle principali tendenze della scena d'avanguardia italiana, ponendo a confronto il versante tecnologico, cinetico e programmato, con quello concettuale, poverista e processuale allora emergente; dall'altro lato, l'accento posto sulla multidisciplinarietà, con l'associazione di «eventi plastici, figurativi, cinetici e musicali attraverso la presenza di opere di cinema sperimentale e Nuova Musica»⁵.

Appena un anno prima rispetto alla Biennale marchigiana, Dorfles aveva dato alle stampe il saggio *Artificio e natura*⁶, in cui è possibile rintracciare molti spunti critici ripresi e reinterpretati a livello espositivo dagli organizzatori in *Al di là della pittura*. In particolare, il ruolo di primo piano rivestito dall'arte e dalla creatività in generale nella sollecitazione di una consapevolezza critica e attiva circa i limiti e le potenzialità insite nei rapporti – di forte attualità nel delinearsi della società di massa – tra uomo e natura, natura e artificio, oggetto naturale e oggetto artificiale. Questa riflessione sostanzierà di lì a un anno la scelta di orientare la linea critica della Biennale di San Benedetto del Tronto su ricerche impostate sul binomio tecnologia-natura, come ribadisce in chiusura Dorfles nel suo saggio in catalogo (intitolato, appunto, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*):

Ci troviamo, indubbiamente, in un periodo storico del tutto peculiare, dove si confrontano e contrastano i principi di un'arte decisamente derivata dall'elemento tecnologico [...] con quelli di un'arte decisamente nemica e contraria a questi principi. Ebbene la mostra attuale ci permette di toccare con mano la fallacia di entrambe le posizioni: non sarebbe giusto ignorare, oggi, gli apporti della tecnica, disprezzarne i nuovi media, respingere l'aiuto dei metodi di produzione industrializzati; ma d'altro canto sarebbe altrettanto stolto non avvedersi di quanto salutare

⁵ Gillo Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in Id., Marucci e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit., s.p.

⁶ Gillo Dorfles, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968.

possa essere una rivolta contro ogni eccesso tecnologico [...] e un rinnovato interesse per alcuni elementi che la natura stessa ci offre⁷.

Il secondo aspetto innovativo della rassegna, il suo forte accento intermediale, acquista incisività programmatica attraverso la creazione di tre specifiche sezioni dedicate al cinema indipendente, alle nuove esperienze sonore e ai multipli d'arte. Queste aree di ricerca sono poste a corollario della mostra principale allestita dentro e fuori il Palazzo Scolastico Gabrielli, con la partecipazione di alcuni tra i principali artisti italiani attivi nella seconda metà degli anni Sessanta⁸.

L'idea di creare un'appendice esterna alla mostra, esplicitata sin dal regolamento della manifestazione («ciascun artista avrà a disposizione un ambiente del Palazzo dell'Esposizione o uno spazio all'aperto nel paesaggio urbano»)⁹, può essere in parte ricondotta al rilevante precedente di *Arte povera più azioni povere*, evento a cui avevano preso parte gli stessi Dorfles e Menna. Ad Amalfi, le azioni nelle strade, nelle piazze e sulla spiaggia del paese si erano imposte difatti come la principale novità e attrattiva della rassegna, la cui fortunata formula non avrebbe tardato a essere ripresa nelle successive manifestazioni in provincia¹⁰. Nel libro-catalogo di *Arte povera più*

⁷ Gillo Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in Id., Marucci e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit., s.p.

⁸ Si riporta a seguire l'elenco degli artisti-partecipanti, suddivisi per sezioni. *Esperienze artistiche al di là della pittura*: Carlo Alfano, Getulio Alviani, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Bruno Contenotte, Gabriele Devecchi, Jannis Kounellis, Ugo La Pietra, Gino Marotta, Eliseo Martiacci, Mario Merz, Aldo Mondino, Mario Nanni, Maurizio Nannucci, Ugo Nespolo, Filippo Panseca, Luca Patella, Marinella Pirelli, Gianni Pisani; *Cinema indipendente*: Gianfranco Baruchello, Alfredo Leonardi, Bruno Munari e Marcello Piccardo, Luca Patella, Giorgio Turi; *Internazionale del multiplo*: Marc Adrian, Getulio Alviani, Fernandez Arman, Joseph Beuys, Max Bill, Eugenio Carmi, Gianni Colombo, Franco Costalonga, Lucio Del Pezzo, Herbert Distel, Angel Duarte, Karl Gerstner, Hans Jörn Glattfelder, Enzo Mari, Fabio Mauri, Christian Mergert, Bruno Munari, Edoardo Paolozzi, Günther F. Ris, Paolo Scheggi, Nicolas Schöffer, Richard Smith, Jesus Rafael Soto, Victor Vasarely, Kiky Vices Vinci; *Nuove esperienze sonore*: Boguslaw Schäffer, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi.

⁹ Francesco Marchegiani (Presidente dell'Ente della Biennale), *Regolamento*, in Dorfles, Marucci e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit., s.p.

¹⁰ Nel libro-documento della rassegna amalfitana sono documentate le azioni all'aperto di Riccardo Camoni, Jan Dibbets, Paolo Icaro, Pietro Lista, Richard

azioni povere pubblicato nel maggio 1969 (e quindi poche settimane prima dell'inaugurazione della Biennale marchigiana), lo stesso Dorfles aveva manifestato la sua netta preferenza per le azioni all'aperto, più spontanee e «consanguinee al *genius loci*», rispetto alle opere oggettuali installate all'interno degli arsenali¹¹. Ad avvalorare i legami tra questi due eventi, è inoltre il frequente ricorso, nel caso marchigiano, al termine «azioni» per definire questa tipologia di interventi; espressione, questa, che era emersa con forza, in contrapposizione alla categoria estetica degli «oggetti», sempre sulle pagine del volume curato da Celant. È ciò che avviene sin dal manifesto della sezione all'aperto di *Al di là della pittura* – che si chiude con la frase «e tante altre azioni forse» – realizzato da Bruno Munari¹², che firma tutta la grafica coordinata della manifestazione. Rispetto al precedente di Amalfi, l'estensione nello spazio pubblico di *Al di là della pittura* sembra acquisire però una maggior incidenza programmatica, a sostegno di quella funzione sociale oltre che culturale ricercata dagli organizzatori per «instaurare un nuovo rapporto di comunicazione più vivo e diretto tra arte e pubblico»¹³.

Le azioni nel paesaggio urbano e le opere presentate all'interno del palazzo scolastico (sede espositiva che rappresenta già di per sé uno spazio inconsueto rispetto ai luoghi tradizionalmente deputati all'allestimento e alla fruizione dell'arte), assumono un valore paritetico e vengono realizzate in entrambi i casi direttamente sul posto dagli artisti, rispondendo alle sollecitazioni ambientali del sito di intervento. Sottolinea a questo proposito Luciano Marucci: «Sia per realizzare le opere all'interno del Palazzo dell'Esposizione, dove a ogni artista era stata assegnata una sala,

Long, Gino Marotta, Plinio Martelli, Lo Zoo. Germano Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, libro-catalogo della manifestazione (Amalfi, Antichi Arsenali e spazi urbani, 4-6 ottobre 1968), Rumma, Salerno 1969. Cfr. Angelo Trimarco, Amalfi. «Arte povera più Azioni povere», in Germano Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 204-211.

¹¹ Gillo Dorfles, *Gli incontri di Amalfi*, ivi, p. 74.

¹² Il manifesto è inserito come pieghewole in Dorfles, Marucci e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit.

¹³ Luciano Marucci, *Presentazione*, in Id., Dorfles e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit., s.p.

che per gli interventi all'aperto, tutti i partecipanti sono venuti a San Benedetto del Tronto per eseguire con il massimo impegno i lavori sul posto [...]. In tal modo sono state garantite opere inedite che hanno conferito alla mostra un'inedita freschezza»¹⁴.

Nell'intento di connotare visivamente la facciata della sede espositiva quale filtro tra gli spazi interni ed esterni dell'esposizione, Gianni Pettena (invitato sulla scia del successo ottenuto l'anno precedente a San Giovanni Valdarno)¹⁵, progetta un intervento allestitivo – rimasto poi irrealizzato – dove lunghe strisce di plastica blu, fissate alla sommità dell'edificio come capelli fluttuanti al vento, avrebbero creato un'ironica personificazione del mare, elemento-simbolo della cittadina della riviera marchigiana e fonte di ispirazione per alcune azioni all'aperto.

Anche il filmato girato da Marinella Pirelli come «libera documentazione cinematografica» su *Al di là della pittura*¹⁶, è ampiamente costruito intorno alla dialettica tra il “dentro” (le aule del complesso scolastico) e il “fuori” della cittadina balneare. Numerose sequenze di questo inedito documento audiovisivo sulla manifestazione pongono difatti a confronto, attraverso un montaggio alternato, immagini in movimento di alcune opere allestite all'interno del palazzo scolastico con scorci del paesaggio urbano e naturale di San Benedetto del Tronto, ripresi in alcuni casi dalle ampie finestre delle sale espositive. L'occhio di Marinella Pirelli suggerisce possibili percorsi interpretativi su alcuni lavori in mostra che, seppur “confinati” negli ambienti del palazzo scolastico, sembrano trarre ispirazione dallo spazio aperto, sia naturale che artificiale, o semplicemente rivelare assonanze

¹⁴ Luciano Marucci, *Qui al di là della pittura*, «Il Resto del Carlino» (cronaca di Fermo e San Benedetto), 21 agosto 1969.

¹⁵ Gianni Pettena in conversazione con l'autore, ottobre 2015; cfr. *supra*, pp. 76-80. Nell'Archivio Gianni Pettena è conservato uno schizzo di questo progetto di allestimento.

¹⁶ Il filmato è girato in 16 mm (colore, sonoro, 10'32"); Archivio Marinella Pirelli, Varese. L'artista è presente nella sezione *Esperienze artistiche al di là della pittura* con *Film ambiente* (1968-1969), una complessa “macchina immersiva” volta a integrare, in un reticolo di schermi trasparenti e riflettenti, proiezioni di immagini in movimento tratte dai parallelepipedi in metacrilato colorato di Gino Marotta (la serie del *Nuovo Paradiso*), con un commento sonoro di Livio Castiglioni. Sull'artista e sull'importanza del medium filmico nella sua ricerca, si veda Flaminio Gualdoni (a cura di), *Vita intensa e luminosa di Marinella Pirelli*, Skira, Milano 1997.

con esso. Emblematica, a questo proposito, la sequenza dedicata all'intervento di Mario Merz, dove la macchina da presa segue, con rapidi movimenti, dapprima un ampio fascio di luce che attraversa il pavimento e una parete della sala espositiva, e successivamente i segni a forma di orme di volatile incisi dall'artista con la sgorbia direttamente sull'intonaco del muro, seguendo una curva ascendente che dalla porta conduce verso la finestra. L'opera di Merz, nonostante fosse prevista per un allestimento interno, rivela dirette assonanze con il contesto marittimo di San Benedetto del Tronto, dove non era certo insolito imbattersi nelle impronte lasciate dai gabbiani sulla sabbia. Quasi a confermare questa intuizione poetica, Marinella Pirelli – dopo aver seguito le tracce incise sulla parete – propone l'immagine di un'ampia finestra aperta da cui s'intravede l'area portuale della cittadina marchigiana.

Il filmato offre inoltre un'inedita restituzione visiva di alcune opere presentate nella sezione esterna, tra cui l'intervento di Gino Marotta nella piazza antistante al palazzo scolastico, presentato per la prima volta ad Amalfi in occasione di *Arte povera più azioni povere*. Le riprese, che mostrano l'artista al lavoro mentre dispone le balle di paglia sull'asfalto (tav. VIII), rinforzano la continuità tra questi due interventi urbani, ponendo l'accento sul carattere processuale dell'opera in maniera non dissimile rispetto a quanto avvenuto sulle pagine del catalogo di Amalfi attraverso la sequenza fotografica dedicata alle varie fasi dell'allestimento.

Le immagini del filmato suggeriscono un'ulteriore lettura del lavoro di Marotta, presentandolo come un elemento di arredo urbano pronto ad accogliere – quasi fosse una panchina a carattere temporaneo – i passanti, ma anche i numerosi critici e artisti gravitanti nella piazza nelle giornate inaugurali della rassegna (nella sequenza si riconoscono, seduti sull'opera-panchina, Lamberto Pignotti, Alberto Boatto e Germano Celant). Questa restituzione visiva permette di riconsiderare l'intervento urbano di Marotta, apparentemente privo di precedenti nella ricerca dell'artista, alla luce del suo interesse verso il design e la progettazione di oggetti sperimentali per l'arredo (qui l'impiego di un materiale "povero" e deperibile sostituisce però quello, più ricorrente, del metacrilato).

Tra gli altri interventi urbani di *Al di là della pittura* – che non trovano però riscontro nel filmato di Pirelli né tantomeno nella documentazione fotografica dell'ottava Biennale – vi sono le *Transluminazioni* di Bruno Contenotte: proiezioni di immagini continuamente mutevoli realizzate mediante speciali diapositive che contengono al loro interno sostanze oleose colorate e particelle di varia natura. Ingigantite dapprima sui muri della Galleria Apollinaire a Milano¹⁷, le *Transluminazioni* di Contenotte finiranno per espandersi sulle facciate di edifici pubblici in occasione di diverse manifestazioni d'avanguardia, offrendo insoliti spettacoli notturni. Si tratta di una messa in scena volta a stimolare una nuova visualità urbana, che alcune recensioni dell'evento marchigiano assoceranno all'immaginario fantascientifico¹⁸, restituendo la fruizione "popolare" dell'opera nei termini di una sorta di spettacolo cinematografico all'aperto:

Ma ecco che la gente comincia ad affluire, molti arrivano in automobile, per una sorta di "drive-in", altri si dispongono a sedere su balle di paglia residue da un "accadimento" della sera prima. Da una incastellatura tubolare, alta come una casa di due o tre piani, eretta in mezzo alla piazza [...] scattano gli otto proiettori che investono gli edifici di fantastiche trasparenze multicolori: bolle che si sfrangono e cadono originandone delle nuove, strisce e mazzature che si formano e si scompaiono, cristalli che nuotano in strane vischiosità opalescenti e mutano continuamente d'aspetto. [...] L'incanto dura fino alle ore piccole, distraendo dal letto i sanbenedittesi usi a coricarsi ad ore canoniche¹⁹.

L'idea di espandere queste proiezioni su scala urbana può essere stata suggerita in parte dalle ricerche di alcuni esponenti del Nouveau Réalisme, sulla scia dei rapporti che legavano allora Contenotte con la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci e con Pierre Restany. Una possibile fonte di ispirazione, riconducibile al tramite di Le Noci o di Restany, può essere rintracciata in un progetto all'aperto, rimasto irrealizzato, ideato nel

¹⁷ Le proiezioni in bottiglia. Bruno Contenotte alla Galleria Apollinaire, «Domus», 451, giugno 1967, p. 50.

¹⁸ Franco Paoletti, *Rumori frastuoni oggetti figure e colori*, «Carlino Vacanze» (supplemento de «Il Resto del Carlino»), 12 luglio 1969.

¹⁹ Lino Cavallari, *L'urlo nella damigiana vuota*, «Carlino Vacanze» (supplemento de «Il Resto del Carlino»), 19 luglio 1969.

1960 da Yves Klein su invito di Lucio Fontana per il parco della Triennale di Milano²⁰, dove torna il tema della ridefinizione architettonica attraverso l'elemento immateriale della luce, già sondato dall'artista francese con l'idea di illuminare di blu l'obelisco di Place de la Concorde²¹.

Anche se realizzati attraverso strumenti diversi rispetto a quello impalpabile della luce, anche i celebri "impacchettamenti" di Christo possono aver giocato un ruolo non secondario per la ricerca di Contenotte, volta anch'essa a rivelare una inedita ed effimera percezione di grandi edifici e monumenti cittadini. A convalidare questa possibile ascendenza, è l'ampio spazio dedicato ai progetti di Christo sulle pagine di «Domus»²², rivista che seguiva spesso in quegli stessi anni anche le ricerche di Contenotte. Questi possibili legami saranno colti da Vittorio Rubiu, che nella sua recensione della Biennale marchigiana definisce l'inventore delle *Transluminazioni* nei termini di un «curioso personaggio per certi aspetti simile al bulgaro Christo, e come lui specialista in strane tecniche di appropriazione visiva», aggiungendo: «solo che Contenotte, invece di impacchettare un'intera porzione di ambiente urbano, s'è servito di una sequenza di diapositive appositamente trattate per avvolgere la facciata dell'edificio dove ha luogo la mostra in una fitta trama di immagini metamorfiche»²³.

A differenza dei progetti di Marotta e Contenotte, pensati per un generico contesto urbano, le proposte di Ugo Nespolo, Eliseo Mattiacci e Mario Nanni presentano invece un legame

²⁰ Su questo progetto si veda Silvia Bignami e Giorgio Zanchetti (a cura di), *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 ottobre-15 marzo 2014), Electa, Milano 2014, pp. 38-40.

²¹ Nel testo critico per il catalogo di *Al di là della pittura*, Restany pone in correlazione la ricerca di Contenotte con quella di Klein sotto il segno della «luce immateriale che invade lo spazio e il tempo», ricordando l'incontro tra i due artisti avvenuto nel 1957 presso la Galleria Apollinaire. Pierre Restany, *Cronache del XXI secolo. La metafisica quantica e lo spazio-tempo-luce*, in Dorfles, Marucci e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit., s.p.

²² Cfr. Jan van der Marck, *Un pacco d'aria*, «Domus», 449, aprile 1967, p. 50; Christo, «Domus», 455, ottobre 1967, p. 43; I.L., *Christo e il mondo*, «Domus», 475, maggio 1969, pp. 52-53.

²³ Vittorio Rubiu, *A San Benedetto del Tronto. Di là della pittura*, «Corriere della Sera», 10 agosto 1969.

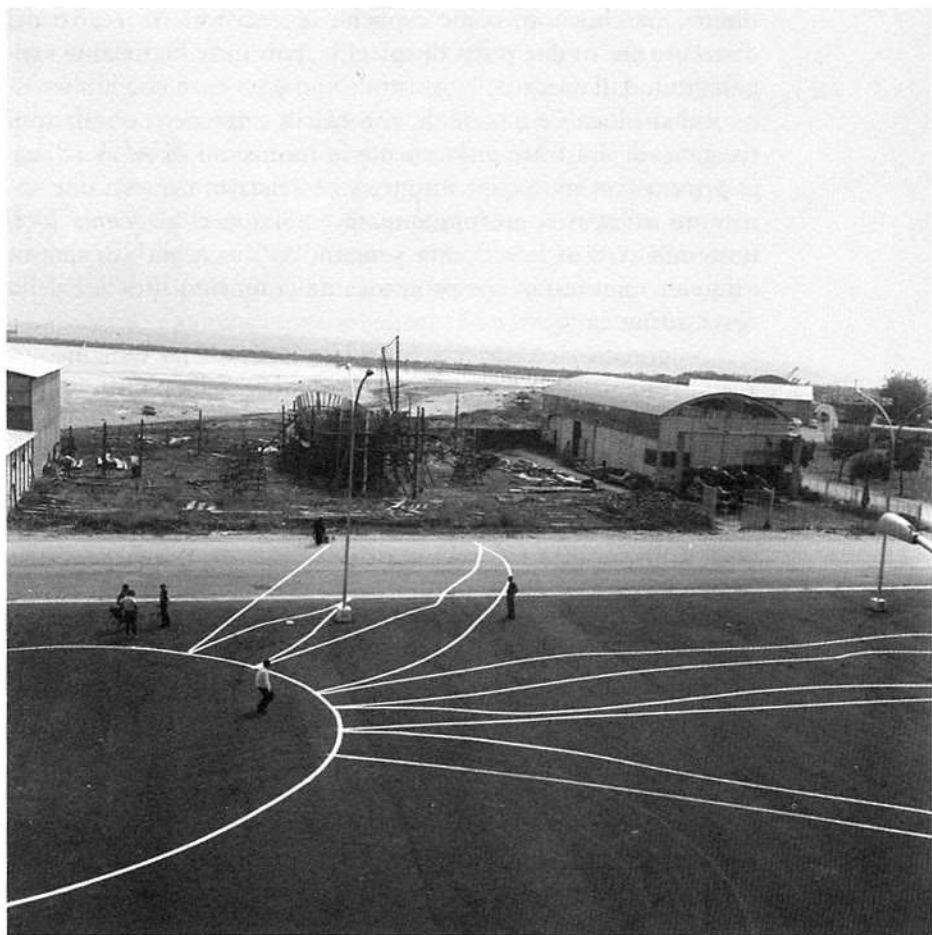
diretto con le caratteristiche ambientali di San Benedetto del Tronto e, in modo particolare, con il suo carattere di centro marittimo e balneare.

Avvalendosi di una macchina traccialinee per la segnaletica stradale, Ugo Nespolo realizza l'immagine stilizzata di un enorme sole raggiato direttamente sull'asfalto del piazzale antistante al cantiere portuale, quale omaggio all'elemento-simbolo della riviera²⁴. L'artista proietta così su scala ambientale l'universo figurativo spesso affiorante con originalità nella sua produzione, convertendo i tradizionali strumenti e supporti del lessico grafico-pittorico con quelli pertinenti alla visualità urbana: la macchina traccialinee in sostituzione del pennello o della grafite, la vernice al posto dei colori, l'asfalto come ampia superficie orizzontale che subentra alla tela o al foglio da disegno. Inoltre, Nespolo sembra mettere in atto una sorta di *détournement* della macchina traccialinee: se quest'ultima viene comunemente utilizzata per delineare i segnali stradali che ordinano il transito dei veicoli, al contrario questa viene qui completamente defunzionalizzata e ripensata nei termini di un libero e creativo strumento da disegno.

Le immagini dell'intervento di Nespolo scattate da Paolo Mussat Sartor, allora poco più che ventenne, dimostrano un uso già molto consapevole delle possibilità offerte dalla fotografia come mezzo per documentare e interpretare le azioni effimere sull'ambiente, cogliendo le varie fasi dei lavori in corso per dare un'idea dei mezzi richiesti (l'artista mentre manovra la macchina per la segnaletica stradale), oppure privilegiando vedute dall'alto per consentire una buona leggibilità dei grafismi tracciati progressivamente sull'asfalto, con il suggestivo sfondo del cantiere navale e della superficie marina (fig. 36).

Sia la documentazione fotografica che alcune sequenze del filmato di Marinella Pirelli (tav. IX), restituiscono inoltre la fruizione ludica e partecipativa di questa nuova segnaletica da par-

²⁴ L'opera non corrisponde al progetto dell'itinerario documentato in Dorfles, Marucci e Menna (a cura di), *Al di là della pittura*, cit., s.p. Nel 1998 Nespolo realizzerà a San Benedetto del Tronto un altro intervento pubblico che, sia pur lontano dalla vocazione effimera dell'azione per *Al di là della pittura*, sottende nuovamente un omaggio ai simboli della cittadina marittima. Cfr. Luciano Marucci, *Arti visive. Incontro con Ugo Nespolo*, «Hortus. Semestrale di poesia e arte», 25, 2002, pp. 233-298.



te degli abitanti del luogo – in particolar modo dei più piccoli – confermata anche dalle cronache locali: «gli istruttori di guida si servono del disegno per fermate, retromarce e giri; i ragazzi vi si ricorrono con pattini e biciclette»²⁵.

Anche i lavori di Eliseo Mattiacci e Mario Nanni traggono la loro fonte d'ispirazione dal contesto balneare della cit-

36.
Intervento di
Ugo Nespolo
(*Oh le beau
soleil*), San
Benedetto del
Tronto 1969.
Foto © Paolo
Mussat Sartor.

²⁵ *Pittura come mostra-teatro*, «Il Resto del Carlino» (cronaca di Fermo e San Benedetto), 20 luglio 1969.

tadina marchigiana, come esplicita la decisione di realizzarli direttamente su due tratti di spiaggia, entrambi facilmente raggiungibili dalla sede della mostra. Non è un caso che numerosi quotidiani locali e nazionali, rotocalchi e riviste specializzate, scelgano di illustrare visivamente le recensioni di *Al di là della pittura* con immagini fotografiche relative a questi due interventi all'aperto profondamente connaturati al *genius loci*, fornendo così ai lettori una suggestiva "cartolina" di questa originale manifestazione promossa dalla località turistica della costa adriatica²⁶.

L'intervento di Mattiacci, intitolato *Zatteronmarante* (neologismo coniato attraverso un'ironica sincrasi delle parole "zatterone", "mare" e "natante"), consiste in una vera e propria zattera costruita dall'artista, insieme ad alcuni aiutanti del luogo, con grandi tronchi di legno dipinti di coppale scura e uniti tra loro da cordami. Ancorata a poca distanza dalla riva, la zattera vedrà come ultima destinazione il mare, per assecondare il ritmo delle onde grazie alla sua struttura flessibile²⁷.

I reportage fotografici di Mussat Sartor e di Emidio Angelini (giovane fotografo di Ascoli Piceno incaricato dagli organizzatori della manifestazione), restituiscono l'opera non come un mero artefatto bensì nei termini di una vera e propria azione, ritraendo Mattiacci nelle varie fasi preparatorie sotto gli occhi curiosi dei bagnanti e di alcuni artisti-partecipanti, sino al trascinamento in mare della zattera (tav. x). Queste immagini non devono essere considerate come semplici restituzioni del lavoro che ha portato alla realizzazione dell'oggetto artistico, bensì lette come tracce visive dei vari momenti in cui consiste l'intervento stesso. A confermarlo, sono le numerose

²⁶ Per le immagini di Mattiacci si veda: Cavallari, *L'urlo nella damigiana vuota*, cit.; *Pittura come mostra-teatro*, cit.; Vanni Scheiwiller, *Al di là della pittura*, «Panorama», 177, 4 settembre 1969; Lea Vergine, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1970*, Bompiani, Milano 1969, p. 168. Per quelle di Mario Nanni si veda: *Psicologia del gioco forte*, «Il Resto del Carlino» (cronaca di Fermo e San Benedetto), 10 luglio 1969; Giorgio Ruggeri, *Tecnologia e arte povera*, «Il Resto del Carlino», 28 luglio 1969; Mirella Bandini, *Al di là della pittura*, «Gala», 36, settembre 1969, p. 37.

²⁷ Per una testimonianza sulla partecipazione di Mattiacci ad *Al di là della pittura*, si veda Luciano Marucci, *Cronaca come genesi di un'opera Azione storica*, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 19, 1997, pp. 167-169.

fotografie pubblicate all'epoca sui vari periodici, in cui non viene mai mostrato il prodotto isolato (la zattera), ma sempre l'artista durante la costruzione dell'oggetto o il suo accompagnamento in mare.

La fonte d'ispirazione dello *Zatteronmarante*, se da un lato appare intimamente legata alle caratteristiche ambientali della cittadina balneare, dall'altro deve essere ricondotta all'universo creativo di Pino Pascali, come suggerisce in maniera esplicita la dedica («per Pino Pascali») posta in calce allo schizzo progettuale sul catalogo di *Al di là della pittura* (fig. 37). L'artista, compagno di strada di Mattiacci e scomparso prematuramente in un incidente motociclistico nel settembre 1968, aveva eletto il mare a elemento simbolo del proprio universo extra-sculptoreo, attraverso la realizzazione di opere divenute celebri quali *Il mare* (1966) e *32 mq di mare circa* (1967)²⁸. Questi lavori, nonostante siano dichiaratamente suggestionati dall'elemento naturale, appaiono però ancora legati a una dimensione oggettuale o comunque ambientale dell'opera, e quindi lontani sia dall'immediatezza dell'azione messa in atto in prima persona da Mattiacci sulla spiaggia di San Benedetto del Tronto, sia dalla valenza effimera dell'artefatto prodotto, ossia la zattera.

Il referente diretto dello *Zatteronmarante* va quindi cercato, più nello specifico, nel filmato *SMKP2* girato nell'estate del 1968 da Luca Patella, a cui avevano preso parte, oltre a Pascali, Fabio Sargentini, Jannis Kounellis e lo stesso Mattiacci, e che sarà proiettato proprio durante *Al di là della pittura* nella sezione dedicata al cinema indipendente. Alcune sequenze evocative del filmato, che immortalano Pascali sulla spiaggia di Fregene mentre è intento a compiere una serie di azioni ritualistico-simboliche tese a una fusione panica con la natura²⁹, non mancheranno di suggestionare Mattiacci costituendo la matrice inventiva

²⁸ Pascali fa riferimento al tema del mare nella conversazione con Carla Lonzi pubblicata su «Marcatré» (30-31, luglio 1967), poi in Lara Conte, Laura Iamurri e Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, et al., Milano 2012, pp. 525-537.

²⁹ Il filmato è girato in 16 mm (b/n, colore e intonazioni, sonoro, 30' con interventi di pixillation). Cfr. Luca Patella, *Automitografia: la barca di Pino non è affondata!*, in Anna D'Elia (a cura di), *Pino Pascali*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 48-51.



Eliseo Mattiacci
Zatteronmarante
1969

Zatteronmarante
1969

«far galleggiare un zatteronmarante costruito con tronchi di legno collegati da anelli, che segue le onde del mare, ancorato a poca distanza dalla riva. Sarà verniciato tutto di nero perché mi piacciono le traverse di legno che si mettono sotto i binari dei treni».
(per Pino Pascali)

37. Pagina interna da *Al di là della pittura* (Centro Di, Firenze 1969) dedicata allo *Zatteronmarante* di Eliseo Mattiacci.

dello *Zatteronmarante*, volto a instaurare un legame diretto ed estemporaneo con l'elemento marino. Questi riferimenti trovano conferma diretta nel ricordo dell'amico scomparso scritto da Mattiacci nella primavera del 1969, in cui si legge: «Il Pino più nuovo e sconvolgente (ed anche più forte e provocatorio) è per me quello del mare e della terra, di quando cioè inizia a usare gli elementi più semplici e primari. Con questo scatto d'idea è riusci-

to a dare il senso di una svolta molto importante per il lavoro di noi tutti, questo senso di una rivalutazione dell'uomo in mezzo agli elementi naturali in cui si trova a vivere»³⁰.

In questa «rivalutazione dell'uomo in mezzo agli elementi naturali», suggerita a Mattiacci dalla conoscenza diretta del lavoro di Pascali, è possibile rintracciare le motivazioni sottese alla svolta dell'autore dello *Zatteronmarante* nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta, anche in relazione ai suoi lavori all'aperto. Se la proposta di intervento urbano per *Nuovo Paesaggio* (i *Cilindri praticabili* di lamiera ondulata al loro interno percorribili) faceva ancora perno su una dimensione oggettuale dell'opera volta a reinterpretare creativamente l'universo materico-formale dei prodotti industriali³¹, con l'azione realizzata insieme ai suoi studenti il 23 novembre 1968 al Circo Massimo su iniziativa della Galleria L'Attico e poi con l'intervento di San Benedetto del Tronto, Mattiacci passerà a una «processualità del fare» dal carattere immediato ed estemporaneo, assecondando la vitalità insita negli elementi naturali attraverso l'impiego di materiali e strumenti di volta in volta differenti. Proprio pochi mesi prima rispetto alla sua partecipazione ad *Al di là della pittura*, Mattiacci esplicita questi nuovi interessi di ricerca in un componimento per la personale alla galleria parigina di Alexandre Jolas. Nell'elencare i lavori realizzati o di prossima realizzazione, tra cui lo *Zatteronmarante* e i *Lavori in corso* al Circo Massimo, dichiara l'artista: «Mi piace vedere una materia compressa da un peso, osservata in trasparenza, assistere a come si muove e varia nell'aria, nel sole, nella pioggia. Le dune di sabbia formate dal vento, oppure trattenute da membrane trasparenti; quel che galleggia, si arrotonda, si srotola. E le azioni improvvise e instabili, l'incontro fortuito»³².

³⁰ Eliseo Mattiacci, *Per Pascali*, «Qui arte contemporanea», 5, marzo 1969, p. 23. Si veda inoltre l'intervista a Mattiacci, in Achille Bonito Oliva, Angela Tecce e Livia Velani (a cura di), *Pino Pascali*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 7 maggio-18 luglio 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 70-75.

³¹ Cfr. *supra*, pp. 109-110.

³² Eliseo Mattiacci, *s.t.*, in *Mattiacci*, catalogo-brochure della mostra (Parigi, Galerie Alexandre Jolas, maggio 1969), Galerie Alexandre Jolas, Paris 1969, s.p. Il riferimento agli elementi naturali e alla componente accidentale dell'azione era stato già colto puntualmente da Claudio Cintoli nel componimento dedicato all'in-



38-39.
Intervento di
Mario Nanni
(*Automisura-
zione psico-
logica - limiti
del mare*), San
Benedetto del
Tronto 1969.
Courtesy
Archivio
Mario Nanni,
Bologna.

Anche Mario Nanni realizza a San Benedetto del Tronto un intervento dall'evidente "carattere marittimo": un gioco-esperimento, a uso pubblico dei bagnanti e dei partecipanti alla manifestazione, ambientato su un tratto di spiaggia poco distante dal luogo dove viene ancorata la zattera di Mattiaci. L'opera consiste in una serie di pali cilindrici infissi sulla riva del mare, alla cui sommità vengono agganciati dei fili elastici di diversa lunghezza terminanti, all'estremo opposto, con grandi anelli-boomerang. Questi oggetti possono essere liberamente impugnati dai fruitori per esser poi lanciati più lontano possibile verso la superficie marina (figg. 38-39). L'azione, all'apparenza semplice e giocosa, presenta in realtà negli intenti di Nanni – esplicitati dal giovane matematico Bruno D'Amore che coadiuvava l'artista in quest'occasione – un risvolto "punitivo" nei con-

tervento di Mattiaci al Circo Massimo. Claudio Cintoli, *Tre mostre a Roma. Magritte, Mochetti, Mattiaci*, «Cartabianca», 1, gennaio 1969, pp. 20-26.



fronti dei potenziali partecipanti, indirizzato a far saggiar loro i limiti percettivi a cospetto della vastità del mare:

Nanni vuol raggiungere, con questo tentativo, la misurazione della TENSIONE creata tra lo sguardo che cerca la linea limite e l'ondeggiare continuo e inarrestabile del mare, esemplificando il tutto con oggetti e regole pratiche per il loro uso. Definiamo l'unità di misura. Chiameremo "abbassamento visivo" il rapporto tra la lunghezza del filo estratto e l'angolo formato da palo e filo dopo la TENSIONE meccanica. A ogni LANCIO corrisponde un'immediata fruizione psicologica. La forza propulsiva usata dal concorrente (c) gli dà la sensazione di raggiungere il limite della distesa marina. Il punto in cui vede inabissarsi il suo peso-anello è sempre troppo VICINO. Tale sensazione viene sottolineata da un apparente RITORNO che si realizza praticamente con la negativa probabilità che il filo, teso in un senso, ricerchi la propria energia, ritraendosi nell'altro. Questo carattere PUNITIVO nega ai vanitosi la vittoria³³.

³³ Testo critico di Bruno D'Amore intitolato *Il limite del mare*, 5 luglio 1969; Archivio Mario Nanni, Bologna.

Al di là dei suoi risvolti “punitivi”, sottesi anche all’opera ambientale allestita da Nanni in un’aula del palazzo scolastico³⁴, questo intervento all’aperto riscuoterà un ampio successo di pubblico. Numerose fotografie dell’evento registrano difatti la larga partecipazione al gioco-esperimento, in cui si cimentano sia i bagnanti, sia gli addetti ai lavori giunti a San Benedetto del Tronto nei giorni della vernice³⁵.

L’Uomouovosfera di Ugo La Pietra – allestita, come il “sole” di Nespolo, nel piazzale vicino al cantiere portuale alla presenza di passanti occasionali, artisti e critici – si allontana invece dalla funzione di dispositivo interattivo a uso pubblico per acquisire lo statuto di un modello spaziale di comportamento, pensato per una fruizione individuale e in un certo qual modo “asettica” (fig. 40).

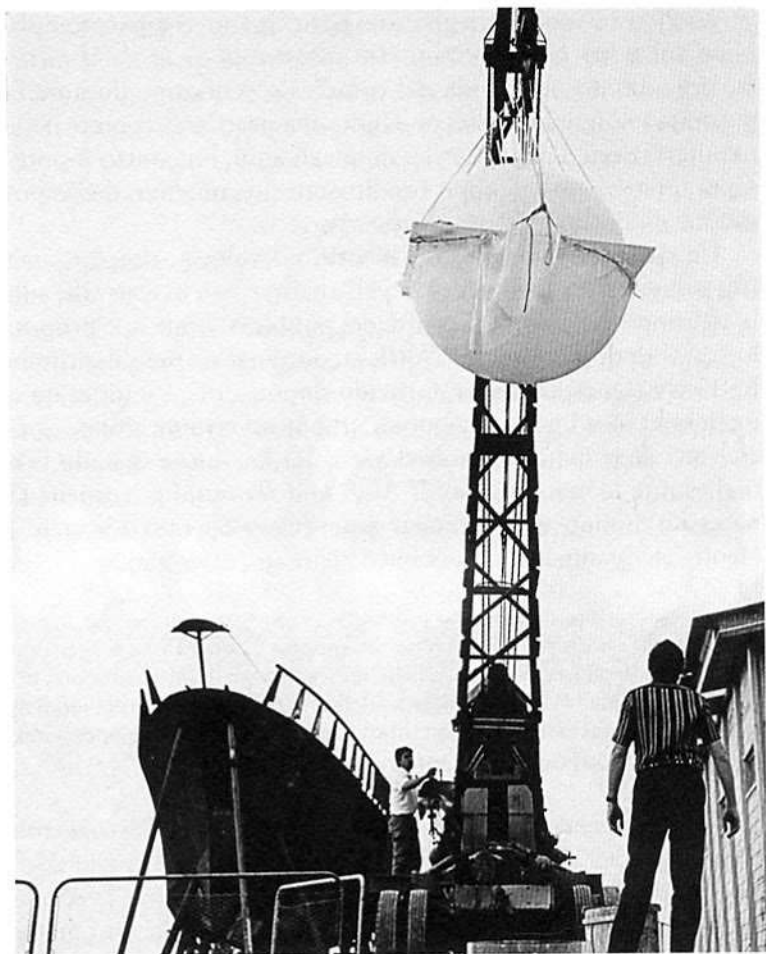
La scelta di installare all’aperto questo ambiente-sfera in materiale opalino, può essere ben compresa solo se contestualizzata all’interno del più ampio percorso dell’artista-architetto, che sin dagli esordi aveva posto la città al centro dei suoi interessi di ricerca. Prendendo le distanze dai dettami della disciplina progettuale e aprendosi a una confluenza con le tendenze artistiche sperimentali (tra cui l’arte informale prima, e l’arte cinetica e programmata poi), La Pietra inquadrerà teoricamente i propri lavori realizzati dalla fine degli anni Sessanta nel solco della teoria del “sistema disequilibrante”:

parlare di sistema disequilibrante a livello urbano vuol dire [...] attraverso l’invenzione di “elementi-segna” (svincolati dai sistemi urbani), porre in luce le contraddizioni che esistono tra le realtà reali dei gruppi sociali e l’intervento delle strutture decisionali, garantendo inoltre la definizione di spazi in cui (attraverso il libero comportamento) ritrovare un ambito decisionale autonomo³⁶.

³⁴ L’installazione consiste in una “selva tecnologica” composta di cerchi e dischi in acciaio cromato pendenti dal soffitto della sala, il cui titolo, *I giuochi del malessere*, allude al conflitto tra l’apparenza giocosa dell’opera ambientale e la sensazione di disagio generata dalla sua fruizione per via del frastuono provocato dallo scontro tra gli elementi metallici.

³⁵ L’immagine fotografica che immortalava Tommaso Trini nel lancio dell’anello sarà scelta dal critico per il manifesto della sezione sulla performance da lui curata in occasione della Biennale di Venezia del 1976.

³⁶ Ugo La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Galleria Toselli, Milano 1970, p. 6. Il libro rappresenta il primo compendio della sua teoria, elaborata sin dalla fine degli anni Sessanta.



40.
Ugo La Pietra,
Uomouovosfera,
San Benedetto
del Tronto
1969. Courtesy
Archivio Ugo La
Pietra, Milano.

Riletta alla luce di queste parole, l'opera presentata in occasione di *Al di là della pittura* sembra assumere, anche in relazione alla sua collocazione all'aperto, la valenza allusiva di un ambiente minimo di sopravvivenza urbana e pare rimandare alla necessità di svincolarsi dalle logiche imposte, riappropriandosi di un «ambito decisionale autonomo»³⁷.

³⁷ *Ibid.*

La Pietra è inoltre tra gli attivi partecipanti al dibattito pubblico sul tema *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, organizzato in un'aula del complesso scolastico durante la giornata inaugurale. Assecondando una pratica ricorrente nelle manifestazioni d'avanguardia di quegli anni, l'incontro rappresenta un momento di approfondimento sui contenuti dell'esposizione da parte di artisti e critici d'arte³⁸.

Un rilevante momento del dibattito – volto a stimolare una riflessione critica sugli interventi all'aperto e, più in generale, sulla ricezione dell'evento da parte del pubblico locale –, è proprio lo scambio di opinioni tra Dorfles (coordinatore del dibattito) e La Pietra. Quest'ultimo, muovendo da una critica indirizzata a mettere in luce l'impostazione su argomenti sempre troppo specialistici delle manifestazioni d'avanguardia, anche quando ben orchestrate (come nel caso di *Al di là della pittura*), sostiene la necessità di muoversi in futuro su un piano operativo maggiormente dialogante con un pubblico allargato, affermando:

mi sembra interessante che il discorso vada verso quello che si può fare quando un gruppo di persone, un gruppo di operatori, si mettono insieme per produrre dei discorsi che non siano quelli di trovare una distinzione tra quella che è la tendenza dell'arte programmata o la tendenza dell'arte situazionale, ma un tentativo di portare le nostre operazioni a un livello più efficace e produttivo per gli altri³⁹.

Alle argomentazioni di La Pietra, Dorfles oppone l'accoglienza partecipata dell'intervento urbano di Ugo Nespolo da parte degli abitanti del luogo: «Abbiamo visto quelli che facevano la scuola guida, che si servivano del sole per le loro fermate e le loro marce indietro. Abbiamo visto i bambini che ci giocavano»⁴⁰. La replica del critico non sembra andare però nella stessa direzione di quanto auspicato da La Pietra e ribadito, con efficaci parole, da Calzolari:

³⁸ Partecipano al dibattito: Pier Paolo Calzolari, Germano Celant, Gillo Dorfles, Ugo La Pietra, Gino Marotta, Filiberto Menna, Bruno Munari, Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti, Emilio Prini e Tommaso Trini. Il dibattito è pubblicato integralmente in: *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, «Marcatré», 50-55, febbraio-luglio 1969, pp. 268-273; *VIII Biennale d'Arte Contemporanea - Al di là della pittura - San Benedetto del Tronto*, «Op. cit.», 16, settembre 1969, pp. 83-95.

³⁹ *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, cit., p. 273.

⁴⁰ *Ibid.*

«i bambini, per fortuna, sanno giocare veramente anche senza il sole di Nespolo e, con tutto il rispetto per il sole di Nespolo, hanno degli strumenti molto precisi»⁴¹. Da questo confronto diretto emerge quindi un evidente scollamento tra le opinioni del critico e quelle di alcuni artisti presenti intorno alla delicata questione del rapporto tra arte e partecipazione sociale; una problematica che non mancherà di rivelare di lì a poco tutte le sue contraddizioni e aporie anche in relazione all'impostazione delle manifestazioni nello spazio pubblico.

È comunque ancora Dorfles a introdurre nel dibattito un tema di riflessione critica cruciale in quegli anni: il ruolo di primo piano svolto dalla fotografia nella documentazione degli interventi all'aperto e nella circolazione della loro immagine. Dorfles pone sul tavolo di discussione una forte contraddizione delle «operazioni artistiche che cercano di stabilire un contatto con l'elemento naturale e situazionale», ossia il loro costante ricorso al mezzo fotografico che ne congela e occulta i valori di contingenza e autenticità⁴². È evidente il suo sospetto nei confronti dell'uso commerciale delle immagini, come chiaramente afferma evocando lo scenario profilatosi nel contesto statunitense con il nascente fenomeno della Earth Art e della Land Art:

Non ho bisogno di raccontarvi che, per esempio, in America ci sono molti mercanti i quali già ora cominciano a "vendere" una "situazione" creata dall'artista; vendono cioè la fotografia col progetto e con la firma dell'artista. Questo, per conto mio, è molto pericoloso: l'opera "demitificatrice" [...] fatta da molti artisti i quali hanno superato l'oggetto, rinunciato alla ricchezza dei materiali, rinunciato alla museificazione degli stessi, attraverso delle operazioni autentiche che ne mettevano finalmente in luce quel rapporto tra uomo e natura che è sempre stato al fondamento della creatività umana, ebbene, quegli stessi artisti rischiano di soggiacere di nuovo al consueto consumismo e ai consueti delitti della nostra sciagurata "società borghese", se sottostanno a questo tipo di operazione artificializzatrice data in mano o data in pasto al mercante⁴³.

Il discorso sul rapporto tra arte e fotografia è ripreso da Tommaso Trini, che sostiene una posizione diametralmente opposta a quella di Dorfles, sia pur additando come deprecabile

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 268.

⁴³ *Ivi*, p. 269.

l'eccessiva mercificazione di queste opere-documento: «Negativo è, naturalmente, un certo commercio della fotografia, quando è venduta a milioni come si fa a New York o a centinaia di migliaia di lire come si fa a Milano per copie fotografiche di un unico gesto, un'opera sola»⁴⁴. Trini sembra farsi portavoce qui di un pensiero condiviso allora da numerosi artisti, affermando con forza l'importanza di documentare e comunicare queste esperienze artistiche di natura effimera, e dunque la necessità di dominare in maniera lucida e diretta i mezzi atti a veicolarle⁴⁵.

Infine, anche Germano Celant orienta brevemente il suo intervento intorno alla riflessione sulla fotografia, spostando però l'attenzione dalla sua funzione di documentazione a quella rivelatrice di realtà inedite o comunque inaspettate: «la fotografia è il prolungamento del mio occhio e può essere la rivelazione di una cosa che non ho visto»⁴⁶. Questo giudizio, nello sconsigliare la neutralità della riproduzione fotografica (e, più in generale, dei vari media della comunicazione) attribuendole un ruolo in un certo qual modo inventivo, si pone in linea con le tesi introduttive al volume *Arte Povera*, fondate, appunto, «sulla consapevolezza che l'azione critica e la documentazione iconografica forniscono visioni limitate e percezioni parziali del lavoro artistico»⁴⁷.

Queste posizioni teoriche espresse da alcuni protagonisti all'incontro mostrano quindi, sul versante del dibattito critico, la consapevolezza circa l'importanza sempre crescente assunta dalla documentazione fotografica all'interno della produzione artistica più aggiornata nel suo passaggio dall'oggetto all'azione. Un'importanza che proprio durante *Al di là della pittura* si impone con forza attraverso gli interventi sull'ambiente che si «consumano» nei due giorni inaugurali, e il conseguente ruolo di primo piano affidato alle fotografie come loro uniche tracce visive⁴⁸.

⁴⁴ Ivi, p. 271.

⁴⁵ Sul rapporto arte-fotografia nelle pratiche artistiche della fine degli anni Sessanta, si veda Giuliano Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970*, «Ricerche di Storia dell'arte», 88, 2006, pp. 65-67.

⁴⁶ *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, cit., p. 273.

⁴⁷ Germano Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 5.

⁴⁸ «È rimasto il bel sole di Ugo Nespolo [...] mentre è scomparso il "fragile" monumento di Gino Marotta composto da 24 balle di paglia; la primordiale zattera

Il dibattito sulla manifestazione, avviato dall'incontro tra artisti e critici durante la giornata inaugurale, si svilupperà poi sulle pagine di numerose testate generaliste e specializzate, registrando un bilancio prevalentemente positivo. I critici di punta, molti dei quali giunti a San Benedetto del Tronto nei giorni della vernice, la saluteranno come una delle migliori rassegne della stagione estiva adducendo, tra le motivazioni più ricorrenti, da un lato la qualità e il carattere inedito delle opere, dall'altro l'aver dato un valido esempio di «diplomazia culturale» attraverso un incontro-scontro tra diversi se non opposti orientamenti e linguaggi della ricerca artistica sperimentale⁴⁹. Le cronache locali rileveranno inoltre il successo dell'evento da parte del pubblico non specializzato, soprattutto di giovani e bambini attratti dal carattere interattivo delle opere⁵⁰.

Una sottile nota polemica sembra giungere però da alcuni esponenti degli enti locali, in parte destabilizzati dalla portata innovativa della manifestazione da essi stessi promossa e finanziata senza prevederne forse fino in fondo gli esiti, come riporta una cronaca di quei giorni: «Oh bei tempi, chissà se ritorneranno, si domandava l'altra sera con struggente nostalgia il direttore dell'Azienda di Soggiorno di San Benedetto del Tronto, anche lui preoccupato di vedersi crescere davanti una Biennale cosiffatta, che poi la stessa Azienda promuove»⁵¹. In questa non totale convinzione degli enti locali verso eventi a sostegno dell'arte d'avanguardia, è possibile rintracciare una delle principali ragioni del mancato proseguimento della Biennale di San Benedetto del Tronto dopo l'ottava edizione, dalla quale sarebbe stato difficile, giunti a quei risultati «di rottura», tornare indietro.

di Eliseo Mattiacci è stata smembrata da uno degli ultimi nubifragi della stagione e tolta dall'area portuale perché diventata pericolosa; del lancio degli anelli di Mario Nanni [...] è rimasta una serie di bellissime fotografie». Gualtiero Schöenenberger, *La mancata contestazione conferma il pieno successo della Biennale di San Benedetto*, «Il Messaggero» (cronaca di Fermo e di San Benedetto), 1 agosto 1969.

⁴⁹ Tommaso Trini, *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, «Domus», 480, novembre 1969, p. 49.

⁵⁰ Cfr. *Diecimila visitatori alla VIII Biennale d'Arte*, «Il Resto del Carlino» (cronaca di Fermo e di San Benedetto), 28 agosto 1969.

⁵¹ Ruggeri, *Tecnologia e arte povera*, cit.