

Cecilia Alemani  
*Il mondo magico*

*The Magical World*



La mostra «Il mondo magico» presenta le opere e la ricerca di tre artisti italiani – Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi e Adelita Husni-Bey – il cui lavoro propone una rinnovata fiducia nel potere trasformativo dell'immaginazione. Gli artisti in mostra condividono una visione dell'arte come creazione di universi paralleli in cui si mescolano cosmologie individuali e utopie collettive. Attraverso molteplici riferimenti al magico, al fantastico e al favolistico, Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi e Adelita Husni-Bey cercano nell'arte uno strumento attraverso il quale abitare il mondo in tutta la sua ricchezza e molteplicità. Nelle loro opere la realtà è reinventata ora con la fantasia e il gioco, ora con la poesia e l'immaginazione: il loro è un racconto intessuto di miti, rituali, credenze e fiabe. In questi riferimenti i tre artisti invitati cercano non una via di fuga nelle profondità dell'irrazionale, ma un mezzo cognitivo con cui affrontare e ricostruire la realtà.

A dispetto delle molte differenze individuali, le opere di questi artisti condividono una molteplicità di stili, approcci e strategie che si riflette nella capacità di lavorare su interventi ambientali, installazioni scultoree, opere video e progetti di ricerca museale. Ad accomunare questi artisti, infatti, non è tanto una specifica coerenza stilistica, quanto il desiderio di creare modi alternativi in cui scoprire e descrivere il mondo, distanziandosi dal documentarismo più sterile che ha contraddistinto molta produzione artistica recente, per approdare invece al dominio dell'immaginario e del magico.

*Il mondo magico* presents the works and practices of three Italian artists —Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi, and Adelita Husni-Bey— who each call forth a new faith in the transformative power of the imagination and who each see art as the construction of a parallel universe in which individual cosmologies can merge with shared utopian visions. Through myriad references to magic, fancy, and fable, Andreotta Calò, Cuoghi, and Husni-Bey turn art into a tool for inhabiting the world in all its richness and multiplicity. Their works reinvent reality, sometimes through fantasy and play, sometimes through poetry and imagination; their art thus becomes a tale woven out of myths, rituals, beliefs, and fairy tales. For this trio of artists, these elements are not an escape into the depths of irrationality but cognitive instruments for fathoming and rebuilding reality.

Despite many individual differences, their practices each feature a variety of styles, approaches, and strategies, reflected in their ability to work with forms as diverse as environmental and sculptural installation, video, and museum projects. What these artists have in common is not a specific consistency of style so much as a desire to find alternative ways of discovering and describing the world, stepping away from a more sterile documentary approach and moving instead into the realm of the fanciful and imaginary. *Il mondo magico* therefore sees the artist not just as a fabricator of works and objects but above all as a guide to interpreting the world —an architect of personal cosmologies.





Pertanto l'esposizione «Il mondo magico» guarda all'artista non solo come produttore di opere e oggetti, ma soprattutto come guida, interprete e creatore di nuovi mondi possibili.

### **Ernesto de Martino**

Il titolo di questa esposizione è preso in prestito dal libro *Il mondo magico* dell'antropologo napoletano Ernesto de Martino (1908-65), scritto durante gli anni della seconda guerra mondiale e pubblicato nel 1948. De Martino ha dedicato la sua intera carriera allo studio della magia e dei suoi rituali, interpretati come strumenti attraverso i quali l'individuo e la collettività cercano di padroneggiare una situazione di crisi profonda. Il suo libro *Il mondo magico* ha avuto grande fortuna nella cultura italiana e internazionale, suscitando l'interesse di scrittori quali Cesare Pavese, Carlo Ginzburg, Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini, e più recentemente di storici dell'arte e della cultura visiva, come Georges Didi-Huberman.

Nelle pagine de *Il mondo magico* de Martino concentra i suoi studi su una serie di culture e popolazioni arcaiche, dall'Australia alla Siberia, dall'Africa all'America del Sud, fino alla Groenlandia. In queste culture de Martino identifica la pratica della magia come un mezzo attraverso il quale l'uomo reagisce a quello che l'antropologo chiama la «perdita dell'esser-ci», ovvero l'incapacità di comprendere e dare forma al mondo. De Martino ricorre alla magia come

### **Ernesto de Martino**

The title of this exhibition is borrowed from the book *Il mondo magico*, by Neapolitan anthropologist Ernesto de Martino (1908–1965), written during the Second World War and published in 1948. De Martino devoted his entire career to studying magic and its rituals, which he saw as tools through which individuals and communities try to gain control over situations of profound crisis. *Il mondo magico* enjoyed enormous cultural resonance both in Italy and abroad, arousing the interest of writers such as Cesare Pavese, Carlo Ginzburg, Italo Calvino, and Pier Paolo Pasolini, and more recently historians of art and visual culture, such as Georges Didi-Huberman.

De Martino's study examines a series of traditional cultures found in locations ranging from Australia to Siberia and from Africa to South America all the way to Greenland. In his view, magic is practiced by these populations as a means of responding to what he calls the "loss of presence," an incapacity to understand and act on the world. De Martino sees magic as a tool for tapping into an individual's deepest existential roots: it is through magic that one establishes a personal presence in the world—that is to say, an autonomous Self. To de Martino, magic is a reaction to the "crisis of presence." The magical drama is therefore a moment in which the boundaries of the Self waver, and with them the presence of the individual and culture. Magic responds to a crisis in people's capacity to assert their existence; with devices of myth and ritual, magic





strumento per cogliere il radicamento esistenziale più profondo degli individui: è per mezzo della magia che si costituisce la presenza individuale nel mondo, vale a dire l'autonomia del Sé. Per de Martino la magia è una reazione alla «crisi dell'io». Il dramma magico è quindi quel momento in cui i confini del Sé vacillano e con essi la presenza dell'individuo e della cultura. La magia risponde alla messa in crisi della capacità dell'individuo di imporre il suo essere-nel-mondo: con i suoi dispositivi mitici e rituali la magia serve a garantire all'uomo la presenza nel mondo. La magia è una danza in cui l'uomo afferma il Sé proprio nel momento in cui esso esita davanti al pensiero dell'avvento del proprio nulla. Il riferimento alla danza non è casuale, perché l'originalità dell'approccio di de Martino si rivela soprattutto nella sua abilità di mescolare filosofia e antropologia, storia e politica, sulle quali innesta anche ricerche di cultura visiva e nuove intuizioni di etnomusicologia, accenni di iconografia e un originalissimo uso della fotografia documentaria.

Negli scritti degli anni cinquanta e sessanta, in particolar modo nella celebre trilogia meridionale (*Morte e pianto rituale*, 1958, *Sud e magia*, 1959, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, 1961), l'antropologo napoletano amplia il raggio della sua ricerca, studiando in modo analitico la vita culturale del Meridione d'Italia, in particolare di alcune zone della Lucania e del Salento: lo studioso vi si reca durante una serie di spedizioni che in questi due decenni lo portano al Sud più volte, con un gruppo interdisciplinare di lavoro fatto di

reaffirms the individual's presence in the world. It is a dance through which human beings manifest their Self, just when it is faltering at the thought of their impeding negation. This reference to dance is not coincidental, because the originality of de Martino's approach lies above all in his skill at blending philosophy and anthropology, history and politics; he even branched out into visual culture and ethnomusicology, offering insights into iconography and employing a creative use of documentary photographs.

In his writings from the 1950s and '60s, especially his famous trilogy on the Italian South (*Morte e pianto rituale* [1958], *Sud e magia* [1959], and *La terra del rimorso: Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961]), the Neapolitan anthropologist expands the scope of his research to analyze the cultural life of Southern Italy, particularly certain areas of Lucania and Salento. He visited these regions on a series of expeditions that took him—along with an interdisciplinary team of photographers, musicologists, filmmakers, and other researchers—back many times over the course of two decades. On these missions, de Martino examined the rituals and legends of the poorest, most isolated peasant populations, for whom magical beliefs like tarantism and the evil eye were still alive and well.<sup>1</sup> These communities found themselves caught up not only in an everyday struggle with precarious living conditions but in a period of grave crisis due to the radical transformations that rural Italy was undergoing after the war. It was in those very years, from the late 1950s to the early 1960s, that



fotografi, musicologi, operatori cinematografici e altri ricercatori. In queste missioni de Martino esamina i riti e miti che contraddistinguono le popolazioni contadine più povere e isolate, presso le quali sopravvivono credenze magiche antiche come il tarantismo e la fascinazione<sup>1</sup>. Sono comunità che si ritrovano a fare i conti non solo con la quotidiana minaccia di condizioni di vita precarie, ma anche con un altro grave momento di crisi, ovvero le trasformazioni radicali del mondo rurale nell'Italia del dopoguerra. È proprio in questo nucleo di anni, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, che de Martino capisce l'importanza di espandere alla società contemporanea la propria ricerca accademica – fino a quel momento contenuta nei confini disciplinari della storia e antropologia di popolazioni antiche –, attraverso lo studio delle «plebi rustiche del Mezzogiorno»<sup>2</sup>, dei ceti subalterni ed emarginati del Sud. Questo cambiamento di indirizzo corrisponde anche a un'evoluzione del suo pensiero politico e più generalmente si lega a un nuovo senso di empatia e partecipazione nei confronti delle condizioni di vita dei suoi soggetti. In quelle spedizioni de Martino vuole riscattare il Sud dal giudizio denigratorio così diffuso negli studi accademici, focalizzati solo sulle condizioni socio-economiche e non su quel ricco sostrato culturale tradizionale fatto di cultura orale e visiva<sup>3</sup>. Ed è in virtù di questa nuova sensibilità volta al riscatto che il lavoro di de Martino inizia a dialogare con altri aspetti della cultura del dopoguerra italiano, all'incrocio tra varie discipline sulle quali avrà un'influenza significativa anche se sotterranea<sup>4</sup>.

de Martino realized the importance of extending his academic research—which until then had been confined to the history and anthropology of ancient populations—to contemporary society by studying the “rustic plebeians of the South,”<sup>2</sup> the region's marginalized underclass. This change in orientation also reflected a change in his political outlook, generally connected to a new sense of empathy and sympathy with the living conditions of his subjects. Through these expeditions, de Martino wanted to liberate the South from the unflattering portrait so commonly found in academic studies of the region, which focused only on social and economic conditions, not on the rich substructure of its oral and visual culture.<sup>3</sup> And it was from this new perspective of empowerment that de Martino's work began to forge a dialogue with other fields of postwar Italian culture, conducted at the intersection of various disciplines on which he would have a significant yet subterranean influence.<sup>4</sup> In *La fine del mondo* (1977)—a posthumous collection of notes and observations from studies conducted over many years, unfortunately left unfinished—de Martino applies his interpretation of magic to contemporary society, especially to what were then termed “advanced” societies. In this book, de Martino moves far beyond the borders of Italy, even hinting at the appearance of a new global culture. And it is in this profoundly changed context that the anthropologist undertakes a very fruitful exploration of the concept of “cultural apocalypse,” examining how the “crisis of presence” relates to the



Ne *La fine del mondo* – libro che raccoglie note e appunti di ricerche condotte per molti anni, lasciato purtroppo non finito e pubblicato postumo – de Martino applica la sua interpretazione della magia alla società contemporanea, e in particolar modo a quelle che all'epoca sono chiamate società affluenti. In questo libro de Martino si spinge molto più in là dei confini dell'Italia e intuisce anche lo sviluppo di una nuova cultura globale. Ed è in questo scenario profondamente mutato che l'antropologo intraprende un ricchissimo studio del concetto di «apocalisse culturale», nel quale la «crisi della presenza» viene letta in relazione alla paura della fine del mondo, così come si incarna in diverse manifestazioni della cultura contemporanea. In queste pagine assai affascinanti, in cui ormai l'antropologia lascia spazio a un'originalissima combinazione di storia della cultura, psicologia e filosofia, de Martino indaga fenomeni come la minaccia della guerra fredda, i processi di decolonizzazione, il lavoro alienato, ma si impegna anche nell'analisi di casi di psicopatologia individuale in cui sintomi e malattie quali la schizofrenia, l'afasia e il delirio di fine del mondo sono interpretati in una nuova prospettiva culturale. Nel dramma dell'apocalisse cristiana e in quella che de Martino chiama l'«apocalisse marxiana», lo studioso individua la metamorfosi del dramma magico che contraddistinse tante popolazioni primitive e che nella civiltà contemporanea si manifesta appunto nella paura della fine del mondo<sup>5</sup>.

Per uno studioso che ha avuto tale dimestichezza con le immagini e la cui

fear of the end of the world as it is variously manifested in contemporary culture. In these fascinating passages, where anthropology has given way to a highly original combination of cultural history, psychology, and philosophy, de Martino explores phenomena such as Cold War tensions, decolonization, and alienated labor, but also analyzes individual cases of mental illness, examining symptoms and disorders such as schizophrenia, aphasia, and obsessions with Armageddon, from a new cultural perspective. In the drama of the Christian apocalypse and what de Martino terms the “Marxist apocalypse,” the scholar glimpses a new incarnation of the magical drama found in so many traditional cultures, which in contemporary civilization manifests itself as the fear of the end of the world.<sup>5</sup>

It is curious that a scholar so well versed in iconography, whose influence on Italian culture would be particularly powerful in the field of visual culture—above all, on the films of Pasolini—did not leave his readers a comprehensive or preliminary treatise on the theory of art. In retrospect, it is not hard to imagine that de Martino's theory of crisis and the cultural function he attributed to magic could easily have led him to envision art as a realm where human beings grapple with their (in)capacity to act on the world. In the end, what de Martino calls “presence” could be seen as “shaping the world” and hence art-making—indeed, the theories of Martin Heidegger and Ernst Cassirer and the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, which de Martino





Alighiero Boetti,  
*Shaman / Showman*, 1968

influenza sulla cultura italiana si sarebbe espressa con particolare forza nel campo della cultura visiva – su tutto valga il debito del cinema di Pasolini – è assai curioso che non abbia lasciato una trattazione organica o anche solo un abbozzo di una teoria dell'arte. A posteriori non riesce difficile immaginare che il pensiero della crisi di de Martino e la funzione culturale che attribuiva alla magia avrebbero potuto condurlo a una interpretazione dell'arte come territorio nel quale l'uomo fa i conti con la sua (in)capacità di agire sul mondo. In fondo ciò che de Martino chiama «presenza» potrebbe essere letto come un «dar forma» e quindi come un fare arte – peraltro i riferimenti al pensiero di Martin Heidegger e di Ernst Cassirer e alla fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, ai quali de Martino ritornava spesso, erano quanto mai importanti nelle discussioni coeve tra artisti e critici. Ma de Martino non ha mai affrontato esplicitamente il tentativo di tracciare una teoria dell'arte e nelle sue pagine non si trovano dichiarazioni precise in questo senso, se non qualche accenno ne *La fine del mondo*. È un'assenza di cui si sente ancora più la mancanza perché la storia dell'arte italiana abbonda di momenti in cui arte e magia intessono trame intricate e il metodo storiografico di de Martino ben si sarebbe prestato a cogliere continuità e sopravvivenze di forme e sentimenti attraverso i secoli.

frequently cited, were key references in discussions among artists and critics at the time. But de Martino never explicitly attempted to outline a theory of art, and no specific statements on the subject turn up in his writings, except for a few allusions in *La fine del mondo*. It is an omission made even more obvious by the fact that Italian art history abounds in intricate interlacings of art and magic, and de Martino's historiographic approach would have been well suited to showing the persistence and continuity of certain forms and emotions over the centuries.

#### **A Genealogy of Magic in Italian Art**

In the history of Italian art, one can glimpse a leitmotif that threads through different generations and stylistic movements, linking artists and theorists who may seem quite different but share a similar impulse to look at the world through the lens of magic.

Since the early twentieth century, many Italian artists have dipped into the magical realm as inspiration for their work. From the proto-Surrealism of Giorgio de Chirico and Alberto Savinio to the magical realism propounded by Massimo Bontempelli by way of Domenico Gnoli's hallucinatory paintings, one can trace a figurative and philosophical tradition in Italy centered on fantasy and imagination and running opposite and parallel to more rationalist approaches. This same contrast has pervaded the history of Italian art since





### La linea magica nell'arte italiana

Nella storia dell'arte italiana si può individuare un filo rosso che si snoda tra diverse generazioni e orientamenti stilistici, avvicinando artisti e teorici apparentemente lontani nell'impulso a guardare il mondo attraverso la lente del magico. A partire dagli inizi del Novecento, molti artisti italiani si sono volti al magico come ispirazione per le proprie opere: dalle atmosfere perturbanti di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, passando al realismo magico formulato da Massimo Bontempelli, per arrivare fino alle tele allucinate di Domenico Gnoli, in Italia è possibile rintracciare una tradizione figurativa e filosofica dedita al fantastico e all'immaginario – una sorta di surrealismo da camera – che scorre parallela e contraria ad atteggiamenti più razionalisti. In fondo si tratta della stessa contrapposizione che anima la storia dell'arte italiana sin dal Rinascimento, in seno al quale si individuano sia gli studi matematici e di ottica resi celebri da Leon Battista Alberti, sia la fascinazione per l'alchimia e la sopravvivenza di credenze magiche ed ermetiche che storici dell'arte quali Roberto Longhi ed Eugenio Battisti hanno variamente descritto come «Rinascimento umbratile» e «Antirinascimento»<sup>6</sup>.

Negli anni sessanta figure come Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Pino Pascali e Carol Rama interpretano, più o meno consciamente, il ruolo di artisti sciamani, appropriandosi di strumenti linguistici e stilistici provenienti dalle sfere della magia e del rituale, mentre esponenti dell'Arte povera come Pier

the Renaissance, when we find, on the one hand, the mathematical and optical studies made famous by Leon Battista Alberti and, on the other, the fascination with alchemy and lingering magical and hermetic beliefs that art historians such as Roberto Longhi and Eugenio Battisti have variously described as a “shadow Renaissance” and “anti-Renaissance.”<sup>6</sup>

In the 1960s, figures such as Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Pino Pascali, and Carol Rama consciously or unconsciously assumed the role of artist-shamans, borrowing linguistic and stylistic tools from the spheres of magic and ritual, while more traditional exponents of Arte Povera, such as Pier Paolo Calzolari and Marisa Merz, transformed their artistic materials through processes of symbolic alchemy. The fact that the artists of the 1960s were “mystics rather than rationalists” had already been noted by Sol LeWitt in his manifesto “Sentences on Conceptual Art.”<sup>7</sup> And in the same period, on many different fronts in Italy, magic was explored as a horizontal, nonhierarchical model of thought. Even in essays on the Arte Povera movement with a more explicitly political slant, we find a magical conception of art. In his legendary book *Arte Povera*, Germano Celant proclaimed, “The artist ... is a producer of magic and marvelous deeds. The artist-chemist organizes living and vegetable matter into magic things, working to discover the root of things, to re-find and extol them.... What interests him is ... the insurrection of the magic and marvelous value of natural elements.”<sup>8</sup> And just two years later came Achille Bonito



Paolo Calzolari o Marisa Merz intridono i propri materiali artistici in processi alchemici e simbolici. Che gli artisti degli anni sessanta siano «mistici invece che razionalisti» si accorge già Sol Lewitt nel suo manifesto *Sentences on Conceptual Art*<sup>7</sup>. E, in quegli anni, da più parti in Italia si cerca proprio nella magia un modello di pensiero orizzontale e non gerarchico. Anche negli scritti più esplicitamente politici legati al movimento dell'Arte povera ritorna una concezione magica dell'arte. Nel suo leggendario libro *Arte povera*, Germano Celant proclama: «L'artista [...] è produttore di fatti magici e meraviglianti.



Simone Forti,  
*Sleep Walkers / Zoo Mantras*  
[Sonnambuli / Mantra dello  
zoo], Galleria L'Attico,  
1968

Simone Forti,  
*Sleep Walkers / Zoo Mantras*  
Galleria L'Attico,  
Rome, 1968

Oliva's *Il territorio magico*, which looked at recent trends in art as an attempt to “restore wholeness and dignity to a humanity fragmented by technological development and by a form of capitalism that tends to impose restriction, specialization, an economic outlook that is never spiritual.”<sup>9</sup> De Martino's legacy may even have had a direct influence here: in the end, the black-and-white pictures that accompany the anthropologist's studies, which show *tarantulees* writhing in ecstasy, are not unlike the photos of performance pieces by Joseph Beuys, Trisha Brown, and Simone Forti from the late 1960s in the books by Bonito Oliva and Celant.<sup>10</sup>

L'artista-alchimista organizza le cose viventi e vegetali in fatti magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle. [...] Quello che lo interessa è [...] l'insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali»<sup>8</sup>. Ed è solo di due anni dopo il volume di Achille Bonito Oliva intitolato *Il territorio magico*, in cui le ultime tendenze dell'arte sono viste come un tentativo di «ridare totalità e dignità all'uomo reso parziale dallo sviluppo tecnologico e da un capitalismo che tende ad operare una riduzione, una specializzazione, una visione economica che non è mai spirituale»<sup>9</sup>. Non è neanche da escludere che su questi aspetti agisca anche in maniera diretta il ricordo di de Martino: in fondo le foto in bianco e nero che accompagnano i libri dell'antropologo, con le contorsioni di tarantolate in estasi, non sembrano poi così diverse da quelle di Joseph Beuys, Trisha Brown e Simone Forti che illustrano le performance di fine anni sessanta nei libri di Bonito Oliva e di Celant<sup>10</sup>. Una certa idea di magia si lega anche a un senso di nostalgia per tradizioni locali e leggende rurali: se negli anni sessanta e settanta si coltiva l'idea di un sapere – e di un fare – in situazione, contingente, che rifiuta sovrastrutture, gerarchie e tecnicismi, negli anni ottanta molti di questi concetti ritornano sotto forma di riferimenti a saperi antichi, arcaici, alla riscoperta di tradizioni e miti autoctoni. Il *genius loci* di cui Bonito Oliva parla a proposito delle opere della Transavanguardia è in fondo una nuova incarnazione di questo sapere, in cui la volatilità delle creature magiche è sempre la controparte della fisicità

A certain vision of magic is also linked to a sense of nostalgia for local traditions and rural legends. While in the 1960s and '70s many thinkers cultivated the idea of knowledge — and action — that could be contingent and situational, rejecting frameworks, hierarchies, and technicism, in the 1980s many similar notions resurfaced as references to archaic lore, as the rediscovery of native traditions and myths. The *genius loci* that Bonito Oliva spoke of in relation to the works of the Transavantgarde is, ultimately, a new incarnation of this lore, in which the ethereal nature of magical creatures is always a counterpart to the physicality of an ancient rural world.<sup>11</sup>

In the realm of the Transavantgarde, it is above all the work of artists such as Enzo Cucchi and Francesco Clemente — particularly from the late 1970s to the early 1980s — that shows a revived interest in fantasy and magic, apparent from the surreal figures and otherworldly moods of their paintings. In the same period, the critic Flavio Caroli developed the concept of Primal Magic to describe works by another group of artists that included, among others, Nino Longobardi, Luigi Mainolfi, and Salvo. Stylistic differences aside, Primal Magic effectively conveys the attitude of various artists in the early 1980s who wanted to reclaim primeval, fanciful imagery as the basis for a new language that would allow them to escape the more rigid abstraction of 1970s Conceptual art. Many of these concerns and interests faded away in the 1990s, when they began to appear nostalgic or even reactionary. In Italy and elsewhere, the art



di un mondo contadino antico<sup>11</sup>. Nella compagine della Transavanguardia è soprattutto nelle opere di artisti come Enzo Cucchi e Francesco Clemente – e in particolare in quelle realizzate verso la fine degli anni settanta e nei primi anni ottanta – che si assiste al ritorno di un interesse per il fantastico e il magico, come dimostrano le loro tele popolate di figure surreali e atmosfere incantate. Negli stessi anni il critico Flavio Caroli elabora il concetto di Magico primario per descrivere le opere di un altro gruppo di artisti che include, tra gli altri, Nino Longobardi, Luigi Mainolfi e Salvo. Al di là delle diversità stilistiche, l'etichetta di Magico primario è utile per catturare nei primi anni ottanta la sensibilità di vari artisti che cercano nella riscoperta di immagini originarie e fantastiche un nuovo linguaggio con cui sfuggire alle astrazioni più rigide dell'arte concettuale anni settanta.

Molte di queste preoccupazioni e interessi si dissolvono negli anni novanta, quando ormai appaiono come questioni nostalgiche se non addirittura reazionarie. In Italia come altrove, l'arte degli anni novanta è contraddistinta da un ritorno alla realtà – come l'ha definito con un fortunato titolo lo storico dell'arte americano Hal Foster – sulla quale molti artisti sembrano agire proprio con gli strumenti dell'arte concettuale. Ma a differenza che nei decenni precedenti, negli anni novanta il reale ormai appare come un riflesso dei mezzi di comunicazione: per molti artisti attivi a partire da quegli anni la questione centrale è proprio quella della comunicazione, alla quale si accompagna la critica e la

of the '90s was marked by a “return of the real” — as American art historian Hal Foster aptly summed it up in a title — which many artists seemed to approach through the tools of Conceptual art. But in contrast to previous decades, in the '90s reality felt like a reflection of communications technology. The pivotal concern of many artists who became active in that period was communication, which also implied critiquing and celebrating the media, analyzing and deconstructing the society of the spectacle, and undermining and appropriating information networks and marketing strategies. Between relational art and post-internet art, from the late 1990s to the early 2000s, the idea of art that took shape was one of hypervisibility and transparency, ecstatic communication and spectacle, its most striking manifestation in Italy perhaps being Maurizio Cattelan's “semiotic guerrilla warfare” and Francesco Vezzoli's “celebrity art.”

This context of hypercommunication was exactly what many younger artists then reacted against by cultivating a diametrically opposed approach: countering mass communication with secrecy, transparency with opacity, and the professionalism and efficiency of many of their forerunners and peers with the cult of obscurity and various strategies of concealment. This profound change in attitudes and sensibilities also took place at the international level, where the multimedia spectacles of the 1990s generation, with its Philippe Parrenos, Pierre Huyghe, and Pipilotti Rist, were answered by the very humble



celebrazione dei media, l'analisi e la decostruzione della cosiddetta società dello spettacolo, la messa in crisi e l'appropriazione dei network informativi e delle strategie del marketing. Tra «arte di relazione» e «arte post-internet», tra la fine degli anni novanta e la prima decade del duemila, si configura un'idea di arte come iper-visibilità e trasparenza, come estasi della comunicazione e spettacolo, di cui l'espressione forse più lampante in Italia è rappresentata dalla «guerriglia semiotica» di Maurizio Cattelan e dalla «celebrity art» di Francesco Vezzoli. Ed è proprio a questa condizione di iper-comunicazione che molti artisti delle nuove generazioni reagiscono coltivando un atteggiamento diametralmente opposto: alla comunicazione di massa rispondono con il segreto, alla trasparenza reagiscono con l'opacità, al professionalismo e all'efficienza di molti loro colleghi e predecessori rispondono con un culto dell'oscurità e varie strategie di nascondimento. È un profondo cambiamento di atteggiamento e sensibilità che si riflette anche a livello internazionale, dove agli spettacoli multimediali della generazione anni novanta dei vari Philippe Parreno, Pierre Huyghe e Pipilotti Rist rispondono con mezzi quanto mai modesti i più giovani Kai Althoff, Trisha Donnelly e Tino Sehgal, per i quali il rifiuto della comunicazione si inverte nella scelta di ripudiare persino l'utilizzo di comunicati stampa e fotografie per promuovere le proprie mostre. Naturalmente a questa tattica dell'inaccessibilità corrisponde paradossalmente un incremento della capacità di seduzione dell'arte e dell'artista: è il fascino dell'ermetismo, il potere del segreto

methods of the younger Kai Althoffs, Trisha Donnellys, and Tino Sehgal, whose rejection of communication even manifested itself as a refusal to use press releases and photos to promote their shows. Of course, inaccessibility is a tactic that paradoxically adds to the magnetism of the art and the artist through the appeal of the inscrutable, the power that mystery exerts on those excluded from the secret. This is the same logic we know to be at work in religions, sects, and alternative subcultures.

The model for this approach can be found in certain initiation rites that fascinated both de Martino and many artists of the 1960s, from Joseph Beuys to Alighiero Boetti by way of Gino De Dominicis and Marisa Merz. The difference, however, is that for many artists working in this new century, the appropriation of certain strategies and languages has been more systematic, or carried out with a degree of detachment that is quite unlike the almost naive enthusiasm with which the artists of the 1960s seemed to embrace particular beliefs. In some sense, the attitude of today's artists is more similar to that of an anthropologist who studies such mechanisms in order to understand them better, although this ethnographic analogy cannot fully convey the attitude of artists like Roberto Cuoghi or others of his generation for whom the problem of distance and scientific perspective is in fact no longer a problem. And so, a better definition should perhaps be sought in what Foster termed "mimetic excess," or, as we might call it, mimetic critique: the appropriation of certain

e dell'enigma di attrarre chi ne è escluso. Ed è la stessa logica che sappiamo essere al lavoro nelle religioni, nelle sette e nelle culture alternative. Il modello di questo atteggiamento è da ricercarsi in certi riti iniziatici che hanno sedotto sia de Martino sia molti artisti degli anni sessanta, da Joseph Beuys ad Alighiero Boetti, passando per Gino De Dominicis e Marisa Merz.

La differenza però è che per gli artisti attivi in questo nuovo secolo l'appropriazione di certe strategie e linguaggi avviene in maniera più sistematica o con il senso di una distanza che è assai diverso dall'entusiasmo un po' naif con cui gli artisti degli anni sessanta sembravano abbracciare certe credenze. In un certo senso l'atteggiamento degli artisti di oggi è più simile a quello dell'antropologo che studia quei meccanismi per comprenderli meglio, anche se la metafora etnografica non riesce a rendere del tutto conto dell'atteggiamento di artisti come Roberto Cuoghi o dei suoi coetanei, per i quali la questione della distanza e della prospettiva scientifica ormai non rappresenta neanche più un problema. E allora la definizione più precisa forse è da cercarsi in quello che lo stesso Hal Foster ha chiamato «mimetismo esacerbato», o – potremmo dire – in un mimetismo critico: ovvero una appropriazione di certi linguaggi allo scopo di mostrarne e smontarne il funzionamento, le forze e debolezze, non attraverso una distanza prospettica ma piuttosto per vicinanza e prossimità, quasi una forma di ventriloquo.

languages in order to demonstrate and deconstruct how they work, their strengths and weaknesses, not through distance and perspective but through proximity and familiarity—almost a form of ventriloquism.

### **Roberto Cuoghi**

The work of Roberto Cuoghi is a fine example of mimetic critique, given Cuoghi's chameleonlike talent for imitation and replication. The artist has always been interested in the theme of metamorphosis and in the presentation of identity as a constantly evolving process. Through a range of tools such as video, animation, sculpture, painting, and sound installation, Cuoghi has constructed a complex poetic vision that singles him out as a particularly intriguing voice in Italian and international art. One of his most famous projects dates to about twenty years ago, when Cuoghi decided to transform himself into the image of a middle-aged man, considered by many to be his own father. Embarking on a process of physical and psychological mutation, he changed his diet, dress, and mannerisms to seem forty years older, picking up the habits and ailments of a man in his sixties. This urge for transformation—this metamorphic impulse, as one could call it—turns up again in many of the artist's later works; in the series *The Goodgriefies* (2000), various comic book and cartoon characters, including those from *Peanuts* and *The Simpsons*, undergo strange genetic mutations, while in his *Asincroni* (2003-4), Cuoghi creates portraits of



Pino Pascali vestito di raffia fotografato nel suo studio, 1968

—  
Pino Pascali dressed in raffia, photographed in his studio, 1968

### Roberto Cuoghi

L'opera di Roberto Cuoghi è esemplare in questo senso per la sua capacità camaleontica di imitazione e duplicazione. Cuoghi è da sempre interessato al tema della metamorfosi e della rappresentazione dell'identità come processo in continua trasformazione. Utilizzando una varietà di mezzi espressivi, come il video, l'animazione, la scultura, la pittura e l'installazione sonora, Cuoghi ha costruito una poetica complessa che lo ha imposto come una delle voci più interessanti dell'arte italiana e internazionale. Uno dei suoi progetti più celebri risale a circa venti anni fa, quando l'artista decide di trasformarsi nell'immagine di un uomo di mezza età – che in molti pensano sia suo padre – e comincia un processo di mutazione fisica e psicologica, cambiando la propria dieta, l'abbigliamento e il comportamento, fino ad apparire più vecchio di quarant'anni e a sviluppare patologie e abitudini proprie di un sessantenne. Questa ansia di trasformazione – questa spinta metamorfica, potremmo dire – appare in molte opere successive dell'artista: nella serie *The Goodgriefies* (2000) diversi personaggi tratti da fumetti e cartoni animati come i Peanuts o I Simpson vengono sottoposti a misteriose mutazioni genetiche, mentre negli *Asincroni* (2003-04) Cuoghi dipinge ritratti di familiari deceduti utilizzando una speciale tecnica di pittura su acetato che conferisce ai volti una strana presenza gelatinosa, quasi ectoplasmatica. Negli ultimi anni Cuoghi ha dedicato molte opere alla sua passione per la cultura assira, di cui studia, ricostruisce, interpreta e spesso reinventa rituali,

deceased relatives using a special technique of painting on acetate that gives the faces an oddly gelatinous, almost ectoplasmic presence.

In recent years, many of Cuoghi's works have revolved around his passionate interest in Assyrian culture, whose rituals, legends, languages, and beliefs he has studied, reconstructed, reinterpreted, and often reinvented. *Pazuzu* (2008), for instance, is a monumental sculpture portraying an Assyrian deity: the king of the wind demons. In his sound piece *Šuillakku* (2008), Cuoghi created an immersive musical composition that evokes an Assyrian lament from the seventh century BCE, inspired by the fall of the city of Nineveh. For this project, the artist relied on various archaeological studies and figurative artifacts to help him reconstruct a series of ancient musical instruments; he then composed and played a funeral symphony that alternates solo voice, choral, and instrumental parts, all performed by the artist himself. The result is an extraordinary, cacophonous blend of fact, archaeology, and fiction. But this piece also shows the maniacal dedication with which Cuoghi embarks on every project: in *Šuillakku*, rather than becoming a middle-aged man, he turns himself into an archaeologist, mad scientist, musician, and sorcerer.

Recently Cuoghi has begun to focus on a series of sculptures of various dimensions, obsessively exploring the properties of different materials to create growths and excrescences that resemble giant termite mounds or coral reefs undergoing some wild mutation. Here, the process of metamorphosis seems to



miti, linguaggi e credenze. *Pazuzu* (2008), ad esempio, è una scultura di dimensioni monumentali che rappresenta una divinità assira, Pazuzu appunto, re dei demoni del vento. Nell'opera sonora *Šuillakku* (2008) ha invece creato una composizione musicale immersiva che evoca un lamento assiro del VII secolo a.C., ispirato dalla caduta della città di Ninive. Per realizzare quest'opera l'artista ha ricostruito una serie di strumenti musicali antichi basandosi su vari studi archeologici e testimonianze figurative: con questi strumenti Cuoghi ha composto e suonato una sinfonia funebre nella quale si alternano voci, cori e parti musicali, tutte rigorosamente eseguite da lui stesso. Il risultato è una straordinaria cacofonia nella quale si mescolano realtà, archeologia e finzione. Ma l'opera testimonia anche la cura maniacale con cui Cuoghi si imbarca in ogni progetto: invece di trasformarsi in un uomo di mezza età, in *Šuillakku* Cuoghi si trasforma in archeologo, scienziato pazzo, musicista e stregone.

Negli ultimi anni Cuoghi sta dedicando la propria attenzione a una serie di sculture di varie dimensioni nelle quali la sua ricerca ossessiva sulle proprietà dei materiali dà forma a escrescenze e neoplasmi che ricordano giganteschi termitai o barriere coralline sottoposte a incontrollati fenomeni di mutamento. In questi casi il processo di metamorfosi sembra agire quasi a livello cellulare, risultando in superfici che paiono alternare forme organiche e incrostazioni minerali. La realizzazione di queste sculture prevede spesso la combinazione di tecniche tradizionali e spericolati esperimenti con nuove tecnologie.

act at an almost cellular level, yielding surfaces that appear to alternate organic shapes and mineral encrustations.

The development of these sculptures often involves combining traditional methods with boldly experimental techniques. For instance, for the installation *Putiferio*, presented by the Deste Foundation in 2016 on the Greek island of Hydra, Cuoghi used special 3-D printers to create dozens of perfect ceramic copies of crabs and other crustaceans. The sculptures made with this sophisticated technology were then fired in kilns hand-built by Cuoghi himself in accordance with various ancient traditions, combining the archaic with the futuristic in his own distinctive way.

Cuoghi's project for the Italian Pavilion likewise continues to explore the transformative properties of materials and the fluid definition of identity. In this case, the investigation of sculpture that has absorbed his interests in recent years has merged with his research into mythology and antiquity to yield a series of sculptures in which different historical eras and time frames seem to coexist. This persistence of the distant past is another hallmark of Cuoghi's vision, emerging even more powerfully in this latest work.

Housed in the first *tesa* of the pavilion—a vast area measuring some 850 square meters—Cuoghi's project flows through the exhibition space in a natural way, spreading out in no specific order and generating the kind of structured chaos that seems to characterize many artists' studios. The sculptures amassed here



Ad esempio per l'installazione *Putiferio*, presentata nel 2016 sull'isola greca di Idra dalla Deste Foundation, Cuoghi ha creato con speciali stampanti in 3D decine di perfette imitazioni in ceramica di granchi e altri crostacei. Realizzate con una tecnica avveniristica, le sculture sono state cotte in forni artigianali costruiti da Cuoghi medesimo seguendo varie tradizioni antiche, secondo quella combinazione di arcaico e futuristico che è una qualità distintiva della sua opera.

Il progetto di Roberto Cuoghi per il Padiglione Italia continua la sua indagine sulle proprietà trasformative dei materiali e sulla fluidità di qualsiasi definizione di identità. In questo caso la ricerca sulla scultura che anima gli interessi dell'artista in questi ultimi anni si combina con i suoi studi sulla mitologia e sull'antichità per produrre una serie di sculture nelle quali sembrano convivere diversi momenti storici e riferimenti temporali. Questa sopravvivenza dell'antico è un altro degli elementi fondanti della poetica di Cuoghi e ritorna con ancora più forza in questa sua ultima opera.

Ospitato nella prima *tesa* del padiglione – un vasto spazio di circa 850 metri quadri – il progetto di Cuoghi invade gli ambienti espositivi in maniera spontanea, espandendosi senza una gerarchia precisa, trasformando lo spazio in quella forma di caos organizzato che sembra contraddistinguere gli studi di molti artisti. Le sculture che si assiepano negli spazi variano in dimensioni, passando da frammenti di formato relativamente contenuto a riproduzioni di

vary in scale, from small fragments to reproductions of full-size bodies, and most are made from variations of a very unusual gelatinous material normally used in microbiology as a culture medium. After being heated and cast, this protein-enriched organic substance transforms itself over the course of several weeks, passing from a gelatinous state to a solid one, drying out, and growing layers of mold. These sculptures therefore continue to sprout and change in a metamorphosis that does not end with the opening of the show but rather that extends the creative process itself over a longer time span. Sculpture—traditionally thought of as a static entity, a “dead language,” as Arturo Martini put it—in this case is infused with a strange form of life, swarming with bacteria and single-celled organisms, so that composition and decomposition, regeneration and death, seem perfectly meshed.

This superimposition of opposites takes on even more significance when we realize that all the works presented here are variations on the depiction of Christ. Cuoghi's project for the Italian Pavilion fills the cavernous—or perhaps basilica-like—spaces of the Arsenale with a multitude of experimental sculptures that all portray the same subject, Jesus, whether shattered into fragments or subjected to mysterious fusions, distortions, and multiplications, far from the majestic solemnity that centuries of such images have accustomed us to seeing.



corpi in scala reale. La maggior parte delle sculture è realizzata con variazioni di un materiale gelatinoso assai inusuale noto come *brodo di coltura*, ovvero una sostanza organica arricchita di proteine. Una volta riscaldata e versata in uno stampo, questa sostanza si trasforma nel giro di qualche settimana, passando da uno stato gelatinoso a uno solido, seccandosi e coprendosi di un manto di muffe. Le sculture così continuano a mutare in un processo di metamorfosi che non si esaurisce con l'apertura della mostra ma che anzi estende nel tempo l'intero processo di realizzazione dell'opera. La scultura – tradizionalmente concepita come entità statica, come «lingua morta», come l'ha descritta Arturo Martini – brulica qui di una strana forma di vita, pulsante di batteri e creature cellulari, in cui composizione e decomposizione, rigenerazione e morte sembrano combaciare perfettamente.

Questa sovrapposizione di contrari acquista ancora più pregnanza quando ci si accorge che tutte le opere in mostra sono variazioni sul tema della rappresentazione del Cristo. Il progetto di Cuoghi per il Padiglione Italia infatti accumula negli spazi cavernosi – o forse si dovrebbe dire basilicali – dell'Arsenale una moltitudine di sculture sperimentali che rappresentano tutte lo stesso soggetto, Cristo, ridotto in frammenti, sottoposto a misteriose combinazioni, torsioni e moltiplicazioni, lontano dalla maestosità ieratica alla quale ci hanno abituato secoli di iconografia.

Intitolato *Imitazione di Cristo*, il progetto di Cuoghi si ispira all'omonimo testo

Titled *Imitazione di Cristo*, Cuoghi's project is inspired by the *Imitatio Christi*, a medieval text that is considered a classic of Christian doctrine. The book describes how to achieve ascetic perfection by emulating the Son of God in a process of *christomimesis* in which one must first cast off worldly vanities, then pass through meditation and abnegation, and ultimately find union with Christ through the Eucharist.

In Cuoghi's project, however, the exercises in mimesis are focused not on the actual figure of Christ but on an age-old iconographic tradition, whose burdensome presence must be felt all the more acutely by an Italian artist who has grown up surrounded by a cultural legacy that is both rich and stifling. The pavilion therefore becomes a factory of effigies that centuries of Western art history, by attributing to them magical powers, have taught us to fear and revere: through variations, reinterpretations, and reconstructions that are at times incongruent, Cuoghi presents a process in which slavish repetition goes hand in hand with the feverish proliferation of new shapes and iconographies. This process is all the more powerful given that this artist—ever since his transformation into a middle-aged man—has consistently employed imitation and simulation as tools for attaining a state of grace that, paradoxically, is one of perennial metamorphosis. In other words, repetition leads to multiplicity, imitation to difference.



di epoca medievale che è considerato uno dei libri fondamentali della dottrina cristiana. Nelle pagine della *Imitatio Christi* viene descritto il percorso per raggiungere la perfezione ascetica, in un cammino di imitazione del figlio di Dio, o *christomimesis*, che parte dall'abbandono delle vacuità mondane e, passando attraverso la meditazione e l'abnegazione, giunge fino all'unione con il Cristo attraverso l'eucaristia.

Nel progetto di Cuoghi però gli esercizi di mimesi si concentrano meno sulla figura del Cristo in sé e più su una tradizione iconografica millenaria, la cui presenza è indubbiamente ancora più ingombrante per un artista italiano cresciuto all'interno di una storia dell'arte che appare tanto ricca quanto opprimente. Il padiglione si trasforma così in una fabbrica di effigi che secoli di storia dell'arte occidentale ci hanno insegnato a temere e riverire, attribuendovi poteri magici: tra variazioni, interpretazioni, e ricostruzioni alle volte incongruenti, Cuoghi mette in scena un processo che è allo stesso tempo di pedissequa ripetizione e di eccitante proliferazione di nuove forme e iconografie. Tanto più che per Cuoghi – almeno sin dalla sua trasformazione in un uomo di mezza età – l'imitazione e la simulazione sono strumenti attraverso i quali accedere a uno stato di grazia che, paradossalmente, equivale a una condizione di perenne metamorfosi. Ovvero, la ripetizione conduce alla molteplicità: l'imitazione alla differenza. Come in molte opere di Cuoghi, anche in questa installazione si combinano filologia e fantasia, devozione e dissacrazione, sacro e blasfemia. E non

As in many works by Cuoghi, this installation combines scholarship with creativity, worship with desecration, the holy with the blasphemous. And we wouldn't even need to bring up de Martino again here were it not for the fact that in *Il mondo magico*, the anthropologist devotes beautiful passages to the figure of the shaman, described as a “magical Christ,” or “the hero of presence,” who takes on the role of “mediator for the whole community, through whom the 'being here' may be redeemed from the danger of not being here.”<sup>12</sup> In his writings, de Martino often draws comparisons between religion and magic: both belong to the sphere of the sacred, which the anthropologist describes as a cultural device that protects against the threat of losing presence. According to de Martino, the magical Christ embraces the existential drama of being-here, taking presence to its very limit in order to destroy and rebuild it as a “being-here that disintegrates so that it may be reformed.”<sup>13</sup>

But the main affinity between Roberto Cuoghi's project and de Martino's writings should perhaps be sought in the anthropologist's studies of ritual lament, particularly his “Atlante figurato del pianto,” a collage of images—probably inspired by the similar studies of Aby Warburg—in which the vocabulary of gestures, emotions, and expressions accompanying funeral rites in Southern Italy is linked to medieval frescos and Egyptian hieroglyphs.<sup>14</sup> Both de Martino and Cuoghi seem fascinated by how customs and traditions can survive over centuries, but to Cuoghi, anachronism is not just the persistence of the past





servirebbe scomodare de Martino in questo contesto se non fosse che ne *Il mondo magico* l'antropologo dedica pagine bellissime alla figura dello sciamano, descritto come un «Cristo magico», ovvero l'«eroe della presenza» che si fa «mediatore per tutta la comunità dell'esserci nel mondo come riscatto dal rischio di non esserci»<sup>12</sup>. Nei suoi scritti de Martino confronta spesso religione e magia: entrambe fanno parte della sfera del sacro, che l'antropologo descrive come un dispositivo culturale di protezione dal rischio di naufragio della presenza. Secondo de Martino, il Cristo magico si apre al dramma esistenziale dell'esserci, spingendo la propria presenza al limite, per disfarla e rifarla, come un «esserci che si disfa per rifarsi»<sup>13</sup>.

Marisa Merz, 1973

Ma la consonanza principale tra il progetto di Roberto Cuoghi e gli scritti di de Martino va forse ricercata negli studi dell'antropologo sul pianto rituale e in particolare nel suo *Atlante figurato del pianto*, un collage di immagini – probabilmente ispirato dalle analoghe ricerche di Aby Warburg – dove la grammatica di gesti, sentimenti e sguardi che accompagnano i riti funebri nel Sud Italia viene rintracciata in affreschi medievali e geroglifici egizi<sup>14</sup>. Sia de Martino sia Cuoghi sembrano affascinati dalla sopravvivenza attraverso i secoli di usanze e tradizioni, ma per Cuoghi l'anacronismo non è solo la presenza del passato nel presente, quanto piuttosto la possibilità di rivisitare il passato, invertendo la freccia del tempo, come ha già fatto quando ha deciso di trasformarsi nel proprio padre. E che Cuoghi continui a dibattersi tra padre e figlio, tra Dio e Cristo,

within the present; it is also a way of reliving the past by inverting time's arrow, just as he did when he decided to become his father. And Cuoghi's ongoing absorption in the struggle between father and son, between God and Christ, between Kronos and his devoured children, is perhaps the most painful and complex allegory of what it means to be an artist in a culture where past and present are interwoven and entwined to the point that they risk choking each other.

#### **Adelita Husni-Bey**

Adelita Husni-Bey—whose Libyan-Italian background reflects the profound transformations underway in contemporary Italy—is the youngest artist invited to take part in this exhibition, but one who has already received considerable recognition abroad. For Husni-Bey, the “magical world” is the utopia of a future where politics and fantasy, struggle and play, engagement and flights of fancy, can live side by side. She is interested in the relationship between the present—with all of its social and political conflicts—and the infinite ways that both past and future can be rewritten through imagination and participation. Her projects draw inspiration from anarchist educational theories, innovative teaching practices, and a deep sense of social responsibility. They are also often the outcome of collective creative processes such as role-playing, workshops, and group undertakings carried out in collaboration with all kinds of





tra Crono e suoi figli divorati, è forse l'allegoria più dolorosa e complessa di cosa significhi essere artista in una cultura in cui storia e presente si intrecciano e avvinghiano fino a rischiare di soffocarsi a vicenda.

### Adelita Husni-Bey

Adelita Husni-Bey – artista italiana di origine libica la cui biografia riflette le trasformazioni profonde dell'Italia contemporanea – è l'artista più giovane tra quelli chiamati a esporre in questa mostra, ma ha già ricevuto importanti riconoscimenti in Italia e all'estero. Per Husni-Bey il mondo magico è l'utopia di un futuro in cui politica e desiderio, impegno e gioco, fantasia e partecipazione convivono fianco a fianco. Husni-Bey è interessata al rapporto tra il presente – con i suoi conflitti sociali e politici – e le infinite possibilità di riscrivere sia la storia sia il futuro attraverso l'uso dell'immaginazione e della partecipazione collettiva. I progetti artistici di Husni-Bey sono ispirati da modelli pedagogici radicali e anarchici, da nuove forme di educazione e da un profondo senso di responsabilità sociale. Spesso le opere dell'artista si sviluppano a partire da processi di creazione collettiva, quali giochi di ruolo, workshop e lavori di gruppo, condotti in collaborazione con membri di comunità diverse, tra i quali in passato ci sono stati studenti, disoccupati, atleti e attivisti. Per Husni-Bey il ruolo dell'artista consiste nell'innescare situazioni ed esperimenti in cui vari soggetti si impegnino a creare occasioni di solidarietà e uguaglianza

communities, which in the past have included students, the unemployed, athletes, and activists. The task of an artist, in Husni-Bey's view, is to set up situations and experiments where different subjects can build models of collaboration and equality or negotiate new roles and power relations. For instance, in one of her best-known pieces, *Postcards from the Desert Island* (2011), the artist invited a group of students from the École Vitruve, a self-run elementary school in Paris, to take part in a workshop: for three weeks, the children created and governed their own desert island in a room in the school. As in William Golding's famous novel *Lord of the Flies*, Husni-Bey's video shows the children tackling the challenge of organizing a society torn between utopia and anarchy, and highlights the collective processes that generate power relationships, marginalization, and solidarity.

Husni-Bey's project for the Italian Pavilion consists of a large-scale video installation accompanied by a series of sculptures. The video developed out of a collective workshop organized in New York with a group of young people who were invited to discuss two systems of describing reality — two world-views — that are diametrically opposed: the *technic* cosmogony and the *irreducible* cosmogony. In making this distinction, the artist draws on the work of the young scholar Federico Campagna (offering one of the most thought-provoking developments on de Martino's legacy today), who identifies two opposite, irreconcilable approaches to discovering and interacting with the world. According

o a negoziare nuovi ruoli e rapporti di potere. Ad esempio, in una delle sue opere più note, *Postcards from the Desert Island* (2011), l'artista ha invitato un gruppo di alunni dell'École Vitruve, una scuola elementare parigina autogestita, a partecipare a un workshop in cui i bambini hanno creato e governato per tre settimane un'isola deserta costruita in una sala della scuola. Come il celebre romanzo *Il signore delle mosche* di William Golding, il video di Husni-Bey ritrae i giovani protagonisti alle prese con l'organizzazione di una società scissa tra utopia e anarchia, mettendo in risalto le dinamiche sociali e i processi collettivi attraverso i quali si creano relazioni di potere, processi di emarginazione e sistemi di solidarietà.

Il progetto di Adelita Husni-Bey per il Padiglione Italia consiste in una grande installazione video accompagnata da una serie di sculture. Il video è stato sviluppato a partire da un laboratorio collettivo organizzato a New York con un gruppo di ragazzi invitati a discutere di due sistemi di descrizione della realtà – due cosmogonie appunto – che si oppongono a vicenda: la *tecnico* e l'*irriducibile*. Con questa distinzione l'artista si rifà agli scritti del giovane studioso Federico Campagna – tra i più stimolanti interpreti di de Martino oggi – che identifica due approcci, antitetici e inconciliabili, alla conoscenza e alla relazione con il mondo. Secondo Campagna queste due visioni del mondo si oppongono in maniera ancora più evidente nel modo in cui la cultura umana e specificamente varie società si rapportano con l'ambiente e la terra: da un lato

to Campagna, these two worldviews diverge even more clearly when it comes to how human culture, and certain societies in particular, interacts with the environment and the Earth. On the one hand, the technic cosmogony, which could also be called efficiency-based and capitalistic, sees the Earth as a source of profit to be mined, whereas the irreducible cosmogony—the outlook of magic-based cultures—is driven by beliefs, rituals, and practices, often indigenous ones, that see the Earth as something sacred to be protected. Husni-Bey intertwines these ideas with a series of reflections on the recent protests of the Native American tribe of Lakota against the construction of a pipeline near Cannon Ball, North Dakota, a rural area within the Standing Rock Indian Reservation. Taking this as a point of departure, Husni-Bey's film also tries to examine the role that magic can play within a culture or a social group as a tool of unity and revolt.

The workshop Husni-Bey held in New York also drew on the studies of Silvia Federici—an Italian philosopher based in the United States for many years now—especially *Caliban and the Witch*, in which the author examines the figure of the witch from a feminist historical perspective.<sup>15</sup> According to Federici, the relationship between magic, order, and repression can be traced throughout European history: in the sixteenth and seventeenth centuries, a clampdown on witches and magical cults went hand in hand with the rise of efficiency-based thinking that would usher in the Industrial Revolution. “Magic kills industry,”







Carol Rama, 1995

l'approccio tecnico – che si potrebbe chiamare anche efficientista e capitalista – guarda alla terra come a una fonte di profitto da sfruttare, mentre dall'altro il modello dell'irriducibile – che è poi l'approccio proprio delle culture magiche – è animato da una serie di credenze, rituali e pratiche – spesso indigene – che si volgono alla terra come materia sacra, da proteggere. Husni-Bey intreccia questi spunti con una serie di riflessioni sulle recenti proteste della tribù di nativi americani Lakota, contro la costruzione di un oleodotto nella zona rurale di Cannon Ball in North Dakota, vicino alla riserva indiana di Standing Rock. A partire da queste osservazioni il film di Husni-Bey cerca anche di mettere a fuoco il ruolo che la magia può interpretare all'interno di una cultura o di un gruppo sociale come strumento di coesione e insubordinazione.

Il workshop di Husni-Bey ha preso spunto anche dagli studi della filosofa italiana Silvia Federici – da molti anni attiva negli Stati Uniti – e in particolare dal suo libro *Calibano e la strega*, nel quale l'autrice rilegge la figura della strega nel contesto della storia del femminismo<sup>15</sup>. Secondo Federici il rapporto tra magia, ordine e repressione attraversa gran parte della storia europea: tra Cinque e Seicento la repressione contro streghe e culti magici corrisponde all'avanzata della logica efficientista che porterà alla rivoluzione industriale. «La magia uccide l'industria», lamentava già Bacone nel diciassettesimo secolo, intuendo che il sistema di corrispondenze e simpatie, somiglianze e segreti che soggiace a una concezione magica dell'universo sfugge alle categorizzazioni e al linguaggio

Francis Bacon was already lamenting in the 1600s, aware that the system of sympathies and correspondences, affinities and secrets, that underpins a magical conception of the universe eludes the categories and technical language of utilitarianism and economics. Rather than industrial efficiency, Husni-Bey chooses the unshakeable anarchy of magic.

This is an attitude that Husni-Bey also shares with many artists of the 1960s who saw magic as a metaphor for escaping the dehumanizing pressure of capitalism. The magic that Husni-Bey taps into is not unlike the magic that inspired the artists of Arte Povera, which entails not a regression to a mythical state of irrationality and purity but rather the rejection of a way of life that they felt had been compromised by the logic of profit and thrift. In the end, this is not unlike the attitude of de Martino himself, who did not approach the peasants of the Mezzogiorno as if they were the mythical custodians of some ancient knowledge. On the contrary, de Martino saw magic as a tool through which even the marginalized could shape the world and become part of history as masters of their own fate.

For Husni-Bey—and for the other artists in the pavilion—references to magic do not imply a lapse into obscurantism or a solipsistic flight into cryptic personal mythologies. Rather, these references are about reclaiming the possibility of a richer, more complex relationship with the world, one that is not governed only by a utilitarian outlook of sterile technicism.



tecnico dell'utilitarismo e dell'economia. All'efficienza dell'industria Husni-Bey contrappone l'anarchia irriducibile della magia. Questo è un atteggiamento che Husni-Bey condivide anche con molti degli artisti che negli anni sessanta cercavano nella magia una metafora per sfuggire alla pressione disumanizzante del capitalismo. La magia alla quale si ricollega Husni-Bey non è lontana da quella cui si ispiravano gli artisti dell'Arte povera: non una regressione a un mitico stato di irrazionalità e purezza, quanto piuttosto il rifiuto di un modo di vita che vedevano compromesso dalla logica del profitto e dell'economia. Ed è in fondo una posizione non dissimile da quella dello stesso de Martino, che ai contadini del Mezzogiorno non si avvicinava per trovarvi chissà quali creature mitiche depositarie di antichi saperi. Al contrario de Martino vedeva nella magia uno strumento attraverso il quale anche gli emarginati potevano intervenire sul mondo ed entrare a far parte della storia, diventando autori del proprio destino.

Per Husni-Bey – e per gli altri artisti del padiglione – il riferimento alla magia non corrisponde a una regressione in chissà quali credenze oscurantiste o a una fuga solipsista in criptiche mitologie individuali: si tratta piuttosto di ritrovare la possibilità di un rapporto più ricco e complesso con il mondo, che non sia semplicemente dettato da una logica utilitaristica e da sterili tecnicismi.

### **Giorgio Andreotta Calò**

The work of Giorgio Andreotta Calò also seems to suggest that the connections between magical thinking and technology are many and profound. His installations are vistas of ruin where factories and industrial sheds have been stripped down to their skeletons: carcasses of an obsolete era that the artist invests with a new aura of magic.

Andreotta Calò's works range from large-scale environmental installations and sculptures of monumental size all the way down to imperceptible interventions within a given architecture. He sometimes transports or transforms fragments of buildings or entire landscapes in vast urban collages that seem to echo Gordon Matta-Clark's cuts and "anarchitecture," an architectural anarchy that melds urban design with performance. But Andreotta Calò always juxtaposes artificial materials with natural forces or elements, especially water and fire, which are charged with an archaic, primal symbolism.

One of the themes found throughout Andreotta Calò's artistic practice is the lagoon landscape of Venice, his hometown. Water, in all its forms and functions, is a recurrent element in this artist's vocabulary. Seen as both a source of nourishment and a destructive force, it is often used in his installations as a reflective, opaque, viscous material, or it becomes a dark and solid pool, a substance with mysterious properties, more like a mineral or an architectural feature than a living force. Of course, these aspects are unquestionably influenced in part by



### Giorgio Andreotta Calò

Anche l'opera di Giorgio Andreotta Calò sembra suggerire che vi sia più di una connessione profonda tra pensiero magico e tecnologia. Nelle sue installazioni Andreotta Calò crea paesaggi di rovine nei quali mette a nudo gli scheletri di fabbriche ed edifici industriali: carcasse di un'era ormai obsoleta che l'artista investe di una nuova aura magica. Le opere di Andreotta Calò spaziano da installazioni ambientali di larga scala a sculture di dimensioni monumentali fino a impercettibili interventi architettonici. Frammenti di edifici o interi paesaggi possono venire trasportati o trasformati, come in grandi collage urbani nei quali si legge la memoria dei tagli di Gordon Matta-Clark e della sua «anarchitettura», architettura anarchica in cui si mescolavano urbanistica e performance. Ma ai materiali artificiali Andreotta Calò oppone sempre l'uso di forze naturali o agenti atmosferici, in particolare acqua e fuoco, elementi carichi di simbolismi arcaici e primari.

Uno dei temi che contraddistingue tutta la pratica artistica di Andreotta Calò è la ricerca sul paesaggio lagunare di Venezia, sua città natale. L'acqua, nelle sue molteplici forme e funzioni, è un elemento ricorrente nel vocabolario dell'artista: concepita sia come sostanza che offre nutrimento sia come forza distruttiva, nelle installazioni di Andreotta Calò è spesso utilizzata come materiale riflettente, opaco e viscoso, oppure appare stagnante, solida e oscura, una sostanza dalle proprietà misteriose, più simile a un minerale o a un elemento

the seductive presence of water in Venetian canals, or the murky power of the lagoon that silently eats away at the city's architecture, threatening to swallow it up. And there are few cities better suited than Venice to the role of marvelous backdrop and stunning ruin: a mirage doomed to sink beneath the waves... In his work with both industrial archaeology and the canals, Andreotta Calò captures the sense of impending doom that haunts the city's architecture. And it comes as no surprise that as his second home Andreotta Calò has chosen Amsterdam, where the careful control of waterways not only is a question of survival — 60 percent of the Netherlands lies below sea level — but expresses a vision of the world and of nature whose roots extend all the way into Flemish painting. These settings, and a range of other direct or oblique influences, have shaped Andreotta Calò's fascination with the moments of suspension that precede radical change. All of his work hangs in a state of dusk-like hesitation, as if his world were always captured just "before night falls," to quote the title of one of his shows.

Andreotta Calò's project for the Italian Pavilion is a large environmental installation that radically transforms the second *tesa*. The artist's concept divides the monumental space horizontally into two levels, creating two separate complementary and contrasting worlds. Viewers enter the work from below and find themselves in a dark, gigantic space: here, an endless forest of scaffolding holds up a wooden platform to form a space that resembles the inside of a five-aisled



architettonico che a una forza viva. Certo, su queste sembianze deve agire anche la presenza seduttiva dell'acqua nei canali veneziani o la forza limacciata della laguna che silenziosamente erode l'architettura della città, minacciando di inghiottirla. E non ci sono molte altre città più adatte di Venezia a interpretare il ruolo di meraviglioso fondale e splendida rovina: miraggio destinato a sprofondare nell'acqua... Sia che lavori nell'archeologia industriale sia nei canali di Venezia, Andreotta Calò coglie nell'architettura di Venezia il senso di una fine imminente. E non può sorprendere che la città scelta da Andreotta Calò come seconda casa sia Amsterdam, dove il controllo minuzioso dei corsi d'acqua non solo è una questione di sopravvivenza – l'Olanda è per il sessanta per cento sotto il livello del mare – ma esprime anche una visione del mondo e della natura le cui radici affondano fino nella pittura fiamminga. Da queste atmosfere e da una varietà di influenze e stimoli più o meno diretti, deriva la fascinazione di Andreotta Calò per quei momenti di sospensione che preannunciano un cambiamento profondo: tutta la sua opera è sospesa in uno stato di crepuscolare esitazione, come se il suo mondo fosse sempre ritratto «prima che sia notte», per usare il titolo di una sua mostra.

Il progetto di Andreotta Calò per il Padiglione Italia consiste in una grande installazione ambientale che trasforma radicalmente la seconda *tesa* del Padiglione Italia. L'intervento dell'artista divide lo spazio monumentale in due livelli orizzontali, che vanno a creare due mondi separati, complementari e opposti.

church. Clinging to some of these pipes are bronze sculptures resembling shellfish or strange aquatic parasites. At the end of this vast space one can glimpse a stairway that spans the whole width of the pavilion. Once visitors reach the top, the stairs turn into a tribune, a sort of threshold from which they can contemplate the upper level of the installation, where a huge expanse of water covers the entire platform they have just passed under. The ceiling of the pavilion, reflected and inverted in the pool, creates a dizzying, disorienting vision. Andreotta Calò engages this vast exhibition space, which in past editions of the Biennale was fragmented and divided up into many smaller sections, by means of a pure, simple action: completely flooding it to create a landscape that is both celestial and submerged. The surface of the water—which doubles as mirror and screen—creates an illusion that amplifies the scale and volume of the pavilion, turning its architecture upside down and yielding a mirage-like effect: an image that is crystal-clear and vivid yet wavering.

With its dramatic theatricality, the work invites many different interpretations. The path from the darkness below to the transcendent vision above echoes the journeys of initiation and discovery that are a common trope of fantasy literature. The reflective surface of the pool also suggests a series of other associations, from optics and perspective to the famous looking-glass through which Alice enters a parallel world of the imagination. Doubling is a recurrent theme of Andreotta Calò's work, as in the combined poles in his *Clessidre*,



Lo spettatore accede all'opera dal livello inferiore e si ritrova in uno spazio oscuro, gigantesco: una grande foresta di tubi da ponteggio che sorreggono una piattaforma di legno e creano uno spazio simile all'interno di una chiesa a cinque navate. Aggrappate ad alcuni di questi tubi si trovano sculture in bronzo simili a conchiglie o a strani parassiti acquatici. Alla fine di questo vasto spazio si intravede una scalinata che occupa tutta la larghezza del padiglione.

Una volta percorsa fino alla sommità, la scalinata funge da tribuna per il pubblico, creando uno spazio liminale da cui contemplare il livello superiore dell'installazione, dove trova posto una vastissima distesa d'acqua che ricopre tutta la piattaforma sotto cui si è appena passati. Il soffitto del padiglione si riflette e si ribalta nello specchio d'acqua, generando una visione vertiginosa e straniante. Andreotta Calò affronta il vasto spazio del padiglione, che in edizioni passate della Biennale era stato frammentato e suddiviso in molteplici spazi minori, con un gesto semplice e puro: l'allagamento totale dello spazio espositivo e la creazione di un paesaggio che è allo stesso tempo celestiale e sommerso. La superficie d'acqua – che agisce al contempo da specchio e da schermo – amplifica illusoriamente le dimensioni e i volumi del padiglione, ribaltandone l'architettura e generando un effetto simile a quello di un miraggio: un'immagine che è al contempo cristallina, vivida e volatile.

Con la sua drammatica teatralità l'opera si presta a molteplici letture. Il percorso dall'oscurità del livello inferiore alla visione assoluta del livello



for instance, corroded by the lapping water of Venice's lagoon, or the combined images and reflections of various installations that employ a camera obscura. Through the jolt of vertigo one feels when faced with the expanse of water in the pavilion, Andreotta Calò conveys the loss of presence that de Martino saw as the underlying reason for the magical world, invoked to ward off the threat of annihilation. The cultural apocalypse—as the anthropologist called it—is this sudden chasm, this revelation of a world man no longer knows how to act upon. It is a crisis to which human beings respond with stories of myth and magic, because “of course the world ‘can’ end: but this ending is its own business, because man’s only task is to constantly re-engage it and start it all over again,” as de Martino explains. “The idea of the end of the world, to be fertile, must include a vision of life, must mediate a struggle against death. Or rather, when all is said and done, it should be this very vision and this very struggle.”<sup>16</sup> In different ways, Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi, and Adelita Husni-Bey take up this task of giving a new form to the world, just as they reveal its complexity and inhabit its crisis.





superiore echeggia i topos dei percorsi iniziatici e dei viaggi di scoperta di molta letteratura fantastica e magica. E la superficie specchiante del bacino d'acqua suggerisce anche una serie di altre associazioni, da questioni di ottica e prospettiva fino al ricordo del celebre specchio attraverso il quale Alice entra nel mondo parallelo della fantasia. Lo sdoppiamento è uno degli elementi ricorrenti nell'opera di Andreotta Calò: nelle sue *Clessidre*, ad esempio, l'artista espone pali consunti dal movimento dell'acqua della laguna di Venezia, così come duplici sono le immagini e i riflessi nelle camere oscure che ha creato in varie installazioni.

Nel breve sussulto di vertigine che si prova davanti alla distesa d'acqua all'interno del padiglione Andreotta Calò trova un'analogia per quella perdita di presenza nella quale de Martino identificava la ragion d'essere del mondo magico come protezione contro la paura della fine del mondo. L'apocalisse culturale – come la chiamava l'antropologo – è proprio questa apertura improvvisa, questa epifania di un mondo sul quale l'uomo non sa più agire. A questa crisi l'uomo risponde con un racconto che è mito e magia, perché «certo il mondo "può" finire: ma che finisca è affar suo, perché all'uomo spetta soltanto rimetterlo sempre di nuovo in causa e iniziarlo sempre di nuovo», spiega de Martino: «Il pensiero della fine del mondo, per essere fecondo, deve includere un progetto di vita, deve mediare una lotta contro la morte, anzi, in ultima istanza, deve essere questo stesso progetto e questa stessa lotta»<sup>16</sup>. Ciascuno a suo modo, Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi e Adelita Husni-Bey provano a intraprendere questo progetto, a dare una nuova forma al mondo, nel momento stesso in cui ne rivelano la complessità e ne abitano la crisi.

<sup>1</sup> Si veda in questo volume il saggio di Marina Warner, pp. 94-115.

<sup>2</sup> E. de Martino, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in «Società», IX, 3, 1953, p. 316.

<sup>3</sup> Si possono considerare anche C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Roma, Einaudi, 1945 e I. Silone, *Fontamara* (1933), Milano, Mondadori, 1949.

<sup>4</sup> Si veda in questo volume il contributo di Giovanni Agosti, pp. 62-93.

<sup>5</sup> Il sentimento di disagio esistenziale e spaesamento è rappresentato negli stessi anni anche nella letteratura e nelle arti visive: basti pensare, tra gli altri, a Primo Levi, Alberto Moravia, Eugenio Montale e a Alberto Burri ed Emilio Vedova.

<sup>6</sup> Roberto Longhi parla per la prima volta di Rinascimento umbratile in un articolo intitolato *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, apparso sulla rivista «Vita artistica» nel 1926 (alle

<sup>1</sup> See the essay in this volume by Marina Warner, pp. 94-115.

<sup>2</sup> E. de Martino, "Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni," *Società* 9, no. 3 (1953): 316.

<sup>3</sup> The reader is also referred to C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (Rome: Einaudi, 1945); English ed., *Christ Stopped at Eboli: The Story of a Year*, trans. F. Frenaye (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006); and I. Silone, *Fontamara* (1933) (Milan: Mondadori, 1949); English ed., *Fontamara*, trans. G. David and E. Mosbacher (Harmondsworth: Penguin, 1934).

<sup>4</sup> See the essay by Giovanni Agosti in this volume, pp. 62-93.

<sup>5</sup> The feeling of existential unease and disorientation also found expression in literature and the visual arts in the same years; it suffices to think of, among others, Primo Levi, Alberto Moravia and Eugenio Montale, and Alberto Burri and Emilio Vedova.



pp. 109-114 del numero 9-10; l'articolo è firmato con lo pseudonimo di Andrea Ronchi) e riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II, *Saggi e ricerche. 1925-1928*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 53-61.

<sup>7</sup> S. Lewitt, *Sentences on Conceptual Art*, pubblicato nel 1969 prima in «0-9» e successivamente in «Art-Language».

<sup>8</sup> G. Celant, *Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969, p. 225.

<sup>9</sup> A. Bonito Oliva, in S. Chiodi, *Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva*, contenuta all'interno della nuova edizione di A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, a cura di S. Chiodi, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 260.

<sup>10</sup> Si possono vedere anche M. Calvesi, *A noir. Melencolia I*, in «Storia dell'Arte», gennaio-giugno 1969, pp. 37-96; Id., *La Melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993; Id., *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma, Officina, 1975.

<sup>11</sup> Si veda A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia italiana*, Milano, Politi, 1980.

<sup>12</sup> E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948, pp. 94-98.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>14</sup> E. de Martino, *Atlante figurato del pianto*, in Id., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958.

<sup>15</sup> S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004; trad. it. *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

<sup>16</sup> E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977, p. 629.

<sup>6</sup> Roberto Longhi spoke of *Rinascimento umbratile*, or "shadow Renaissance," for the first time in an article titled "Primizie di Lorenzo da Viterbo," published in the magazine *Vita artistica* in 1926 (no. 9-10, pp. 109-14; the article was signed with the pseudonym Andrea Ronchi). It was reprinted in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 2, *Saggi e ricerche. 1925-1928* (Florence: Sansoni, 1967), 53-61.

<sup>7</sup> S. LeWitt, "Sentences on Conceptual Art," published in 1969, first in 0-9 and then in *Art-Language*.

<sup>8</sup> G. Celant, *Arte povera* (Milan: Mazzotta, 1969), 225.

<sup>9</sup> A. Bonito Oliva, in S. Chiodi, "Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva," included in the new edition of A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, ed. S. Chiodi (Florence: Le Lettere, 2009), 260.

<sup>10</sup> See too M. Calvesi, "A noir. Melencolia I," *Storia dell'Arte* (January-June 1969): 37-96; M. Calvesi, *La Melanconia di Albrecht Dürer* (Turin: Einaudi, 1993); M. Calvesi, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo* (Rome: Officina, 1975).

<sup>11</sup> See A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde/La Transavanguardia italiana* (Milan: Politi, 1980).

<sup>12</sup> E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (Turin: Einaudi, 1948), 94-98; English ed. *Primitive Magic: The Psychic Powers of Shamans and Sorcerers* (Bridport: Prism Press, 1988).

<sup>13</sup> E. de Martino, *Il mondo magico*, 97.

<sup>14</sup> E. de Martino, "Atlante figurato del pianto," in E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (Turin: Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958).

<sup>15</sup> S. Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia, 2004).

<sup>16</sup> E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, ed. C. Gallini (Turin: Einaudi, 1977), 629.