

A pagina 2

Piero Manzoni, *Achrome*, 1958.
Milano, Museo del Novecento,
Raccolta Boschi Di Stefano

Questo volume è stato realizzato
con il contributo del Dipartimento di Eccellenza
della Classe di Lettere e Filosofia e del Laboratorio
di Documentazione Storico-Artistica (DocStAr)
della Scuola Normale Superiore di Pisa



© Enrico Castellani, Jasper Johns, Jannis Kounellis,
Piero Manzoni, Giuseppe Penone, Mimmo Rotella,
Mario Schifano by SIAE 2019

© Fondazione Palazzo Albizzini - Collezione Burri,
Città di Castello, by SIAE 2019

© Fondazione Lucio Fontana, Milano, by SIAE 2019

© Robert Rauschenberg Foundation, by SIAE 2019

© 2019 by Mondadori Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati

www.electa.it

- 7 Introduzione
Quale Jasper Johns, per gli artisti italiani?
- 27 Le opere di Jasper Johns in Italia e la loro discussione critica
- 75 Piero Manzoni anticipa tutti
- 101 Il significato della superficie pittorica, in Italia, verso il 1960
- 125 L'attenzione degli artisti romani per Jasper Johns: Mario Schifano
- 167 Giulio Paolini, a Torino
- 201 Indice dei nomi

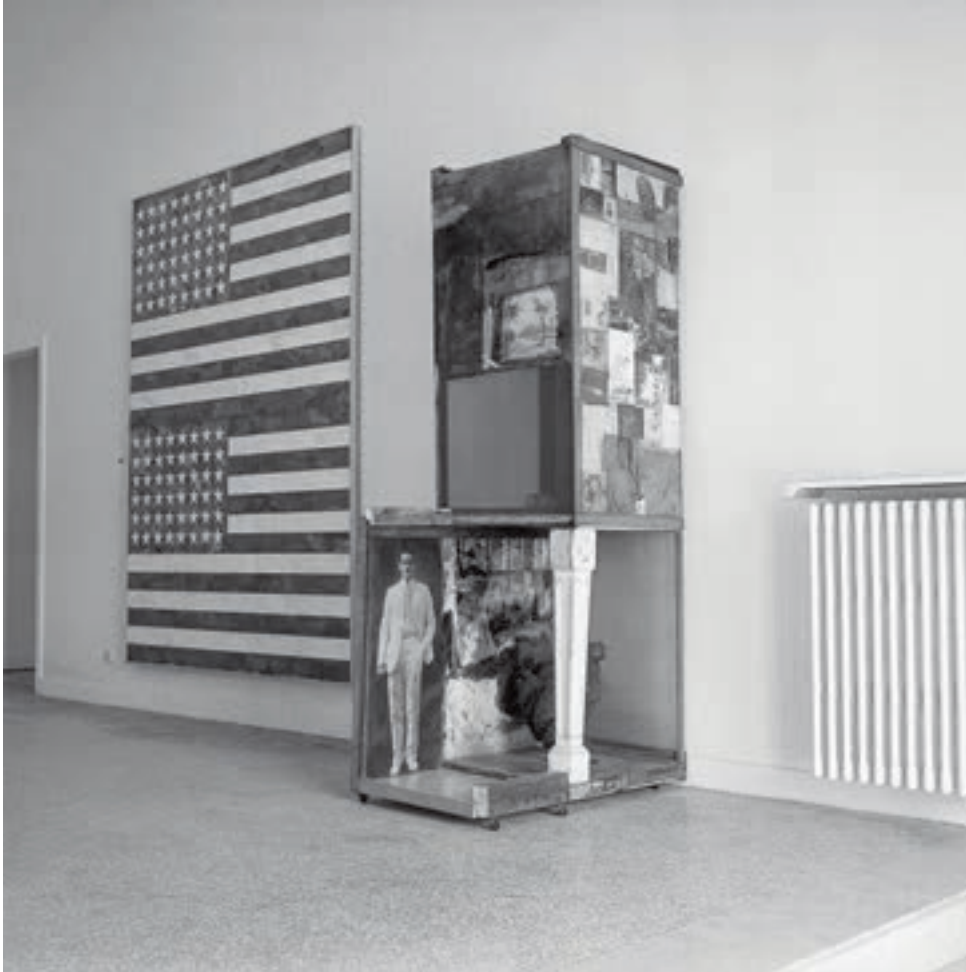


¹
Ugo Mulas, Jasper
Johns a New
York, 1964.
Milano, Archivio
Ugo Mulas

Introduzione Quale Jasper Johns, per gli artisti italiani?

Non esiste, allo stato degli studi, un bilancio organico delle relazioni tra la pittura americana e quella italiana intorno al 1960: sul crinale, in Italia, tra il declinante gradimento degli artisti per i linguaggi dell'espressionismo astratto e l'imporsi all'attenzione di una nuova pittura di immagine. Si è, in qualche occasione, ricostruita la trama delle informazioni disponibili; e si è rivendicata una ovvia specificità italiana rispetto al pervasivo modello americano¹. Ma non ci si è mai davvero interrogati su come i quadri degli artisti americani sono stati guardati dagli artisti italiani: mettendosi, per una volta, nella prospettiva di questi ultimi.

I conti con un pittore difficile come Jasper Johns, irriducibile alla tradizione pittorica novecentesca come poteva essere letta in Italia all'altezza del 1960, rappresentano a questo proposito un buon tema di indagine. Il suo caso è diverso da quello di Robert Rauschenberg, l'artista che aveva condiviso con lui l'attenzione maggiore nel padiglione americano alla Biennale di Venezia del 1964. Rauschenberg poteva essere collocato all'interno della pratica, ormai storicizzata, dell'assemblage oppure ricondotto, pur con qualche forzatura, entro le poetiche dell'informale². Johns, con i suoi quadri misteriosi, iconici in modo quasi ip-



notico, chiamava in causa un tema più spinoso nell'agenda del pittore moderno: e cioè il nuovo significato che assume l'immagine, specie se provocatoriamente banale e riconoscibile (una bandiera, un bersaglio, una mappa geografica, un compasso), una volta che si sia consumato, e sia divenuto irreversibile, il divorzio tra il significato dell'immagine stessa e il significato della sua stesura pittorica³. In Johns la stesura pittorica dichiarava la sua forza e la sua autoreferenzialità proprio perché, paradossalmente, in compresenza di una immagine preesistente e antipittorica. Tutto questo spingeva, in ultima analisi, a una discussione delle ragioni della pittura, per chi ne volesse ancora accettare gli statuti e i limiti.

In questo studio ho circoscritto l'arco delle reazioni degli artisti italiani di fronte al modello di Johns intorno a un tema preciso: il nuovo significato che, sulla spinta della sua lezione, assume nei loro quadri la superficie pittorica. Ho perciò lasciato in secondo piano la fortuna visiva di Johns in Italia come creatore di immagini perentorie perché provocatoriamente semplici: l'equivoco, cioè, per cui Johns sembrò un anticipatore della pop art. Solo tangenzialmente entrerà nel mio cono di interesse l'attenzione degli artisti italiani per il Johns che parte da accostamenti spiazzanti nella loro illogicità, attivando così misteriosi cortocircuiti di senso (spesso potenziati da inserzioni di elementi tridimensionali) dove si intrecciano ironia, interrogazione concettuale, tautologie. Oppure, ancora, per il Johns che fa transitare in modo diretto la propria fisicità nell'opera: quando vi deposita l'impronta del proprio corpo o delle proprie mani; o quando allude in modo perturbante, attraverso il corpo e la pelle della pittura, al corpo e alla pelle dell'artista che l'ha prodotta.

La triplice vicenda cui ho qui fatto cenno (l'interesse per il soggetto; per i dispositivi concettuali messi in gioco nel quadro; per la "corporalizzazione" della pittura) si situa entro un orizzonte più facilmente perimetrabile nell'arte italiana degli anni sessanta e settanta: costituisce, in un primo tempo, un episodio della riscoperta del dadaismo storico e del primo surrealismo, per diventare poi un incentivo al superamento delle pratiche artistiche tradizionali. Credo che qualche esempio di questa specifica modalità di

² Jasper Johns, *Two Flags* e Robert Rauschenberg, *Untitled* nel padiglione americano presso l'ex consolato degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia del 1964. Negativo Cameraphoto, Archivio Arte Fondazione Cassa di Risparmio di Modena



3
Gino Marotta,
*Finestra per
Aldebaran*, 1960.
Collezione privata



4
Jasper Johns,
*Target with Plaster
Casts*, 1955,
illustrato nel
pieghevole-
catalogo della
mostra personale
di Jasper Johns alla
Galleria del
Naviglio (Milano,
marzo 1959)

5
Mario Dondero,
Pino Pascali nel suo
studio di Roma,
1964. Fermo,
Archivio Dondero



6
Pino Pascali,
Jasper, 1964.
Collezione privata



alla pagina 12

7
Claudio
Parmiggiani,
*Lo specchio di un
momento*, 1963
(opera modificata
nel 1969).
Collezione privata

8
Jasper Johns,
*Target with Four
Faces*, 1955
(particolare). New
York, The Museum
of Modern Art, Gift
of Mr. and Mrs.
Robert C. Scull

relazione tra gli artisti italiani e il pittore americano possa aiutare a capire cosa intendo.

Nel 1960 il venticinquenne Gino Marotta, nella sua *Finestra per Aldebaran* che venne pubblicata nel giugno dello stesso anno sul fascicolo di arte moderna intitolato *Crack*⁴ (un incunabolo della moda neodadaista in Italia) sembra riferirsi esplicitamente al *Target with Plaster Casts* di Johns: l'ha visto, forse, riprodotto nel pieghevole della personale di Johns alla Galleria del Naviglio (marzo 1959) o, con più probabilità, nel primo numero di "Azimuth" (settembre 1959)⁵. Con questo quadro-rilievo Marotta attiva un processo di spaesamento, e, insieme, di gergalizzazione italiana, al limite del capovolgimento ironico, del *Target* johnsiano: sostituisce il bersaglio circolare con un centrotavola ricamato a tombolo; invece dei calchi di parti del corpo umano, che in Johns creavano una inquietante allusione esistenziale, colloca una fusione in alluminio che dialoga con il lavoro coevo di Alberto Burri o di Ettore Colla. Si appropriava, cioè, di un tema visivo astratto, semplice e persino obsoleto (cerchi concentrici in un'opera di formato rettangolare) e a partire da questo tema gioca con irriverenza dadaista.

Nel 1964 Pino Pascali, di ritorno dalla visita alla Biennale di Venezia nella quale era esposta una cospicua antologia di opere di Johns, ripropone in una serie di carte e di opere su tela il vocabolario di simboli visivi (stelle, bandiere, bersagli, calchi di corpi) impiegati dall'artista americano⁶. Era stato evidentemente colpito dalla potenza iconica di forme che rimandavano a immagini semplici, primarie, riferibili ai modi della comunicazione commerciale (un campo in cui Pascali stesso stava operando); e che, soprattutto, gli apparivano seducenti per la loro perentorietà. In questi lavori del 1964 Pascali sparpaglia sul piano del foglio o del quadro le forme di Johns e persino le lettere stampigliate allusive alle iniziali del suo nome con un entusiasmo da neofita unito a una carica dissacrante. E insieme vuole verificare la tenuta delle relazioni reciproche tra immagini e scritte con una logica da pittore astratto che utilizza, con rispetto della tradizione modernista, i vocaboli del collage dadaista.

L'anno precedente, nel 1963, il ventenne Claudio Parmiggiani nel suo *Lo specchio di un momento*⁷ aveva riproposto quasi lette-

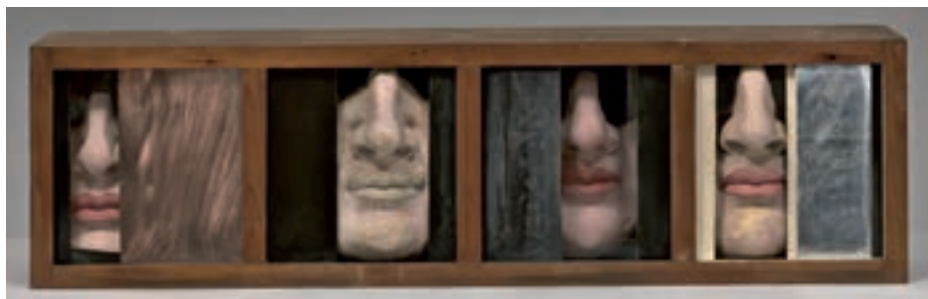


fig. 8

fig. 9

ralmente, con la sequenza dei quattro calchi in gesso colorati presi dal volto del *David* di Michelangelo, la sequenza dei quattro volti di cera nelle scatole di legno che incoronano il *Target with Four Faces* di Johns⁸. Aveva isolato dunque da un quadro di Johns un particolare che era inteso, nelle intenzioni dell'artista americano, a evidenziare la condizione della sua ambiguità percettiva (il quadro diventa "altra cosa" rispetto a una semplice immagine⁹); e lo aveva trasformato in un oggetto di sapore surrealista. Johns e de Chirico (per l'evidente allusione al suo *Portrait de Guillaume Apollinaire*: è citato il calco della statua in gesso con gli occhi resi ciechi dagli occhiali scuri) diventano, anche sulla scorta di una discussione critica che li aveva inaspettatamente avvicinati, due riferimenti intercambiabili¹⁰.

In una serie di fogli del 1973 dal titolo *Cambiare l'immagine* Giuseppe Penone riprende da un ciclo di studi leonardeschi sull'anatomia della bocca la vista frontale e laterale di una bocca spa-



fig. 10

lancata: la tecnica del foglio, "carta morsicata e sanguigna", riporta l'attenzione sulla pressante corporalità che interferisce con la sorvegliatissima conduzione del disegno¹¹. È difficile che Penone non si sia misurato con una piccola opera di Johns del 1961, *Painting Bitten by a Man*: dove una uniforme, spesso superficie pittorica a encausto è violata dall'impronta di un morso umano. Il problema che pone questo accostamento è, in primo luogo, di verificabilità della conoscenza della fonte visiva: l'opera di Johns aveva infatti avuto, fino alla data del foglio di Penone, uno statuto esclusivamente privato e non risulta essere mai stata né esposta né riprodotta¹². Ma la notizia, e forse anche la riproduzione dell'opera, poté giungere in una Torino particolarmente attenta alla scena newyorkese. E poté dunque essere ripensata con intensità da un artista come Penone che stava interrogandosi sul corpo come luogo di contatto con le cose; e che stava conducendo una riflessione sulle impronte che dal corpo venivano generate. Tanto

⁹ Giuseppe Penone, *Cambiare l'immagine (progetto)*, n. 4, 1973. Collezione privata

¹⁰ Jasper Johns, *Painting Bitten by a Man*, 1961. New York, The Museum of Modern Art, Gift of Jasper Johns in memory of Kirk Varnedoe



più che Johns fin dal 1962 aveva ricalcato a matita parti del proprio corpo; aveva poi rappresentato in una litografia l'esito fisico della propria voce; e infine, in un ciclo di fogli proprio del 1973, era tornato a saturare lo spazio del foglio con impronte di particolari della propria pelle¹³.

Nel gennaio 1976 Jannis Kounellis apre nel muro tappezzato di una camera ammobiliata dell'albergo Lunetta di Roma un taglio orizzontale ad altezza di sguardo e infila nel punto di massima apertura una bianca pallina in celluloido¹⁴. Si riferisce, senza nascondere, a un quadro che conosce da tempo, *Painting with Two Balls* di Johns: l'aveva visto dal vero alla Biennale di Venezia del 1964. Con questa operazione vuole evidentemente attentare alle pratiche, che avverte come banalmente scenografiche, di molta arte processuale e ambientale degli anni settanta (e credo in modo esplicito all'intervento di poco precedente intitolato *Untitled Wall and Floor Cutting* di Gordon Matta-Clark a Milano¹⁵), ribadendo un principio a lui caro: che l'artista moderno, anche quando non

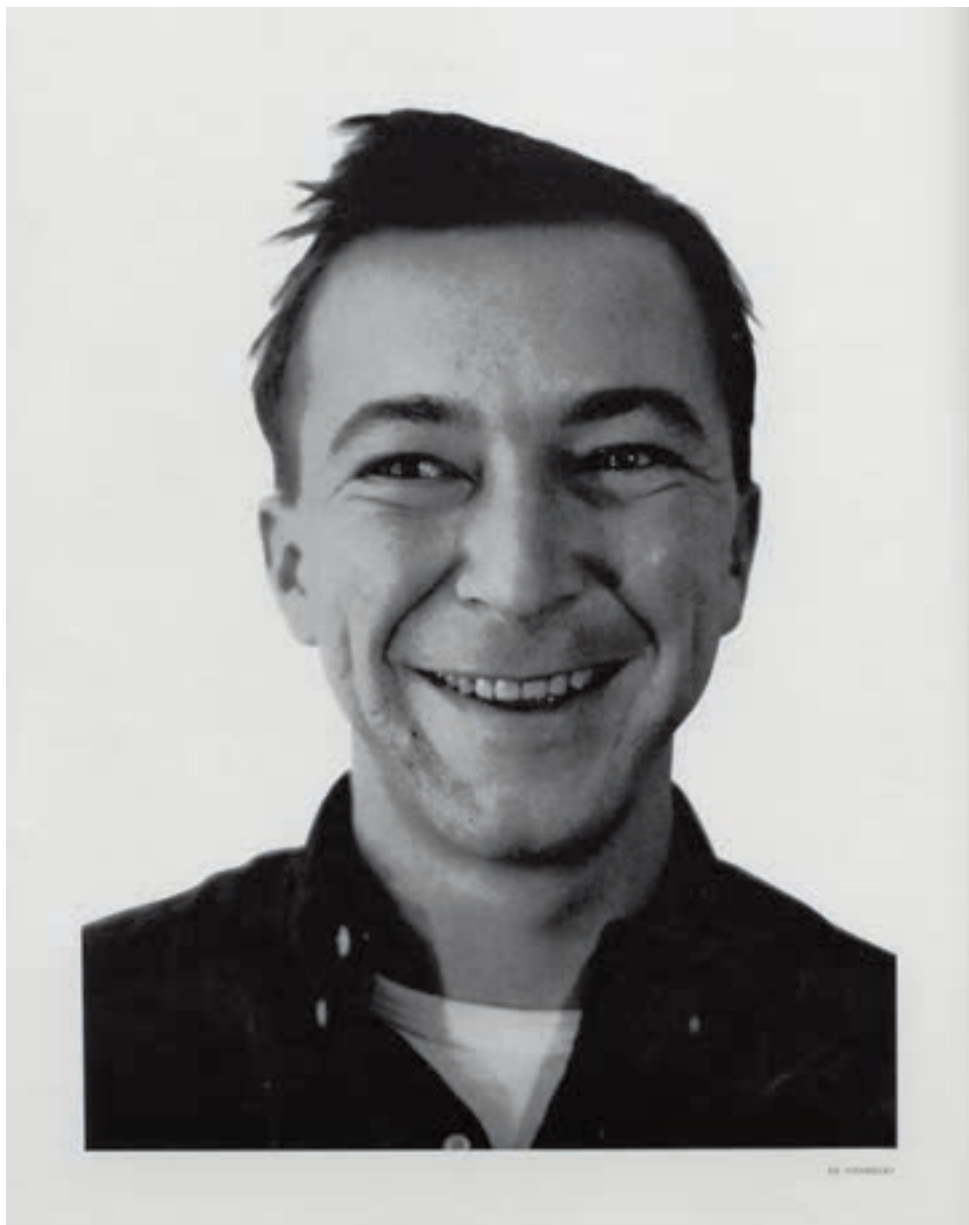


fig. 11

fig. 12

11
Jannis Kounellis,
Senza titolo, 1976.
Foto Claudio
Abate. Roma,
Archivio Claudio
Abate

12
Jasper Johns,
*Paintings with
Two Balls*, 1960.
Collezione
dell'artista



dipinge più, deve mettere al centro del proprio lavoro gli statuti identitari e percettivi della pittura se vuole tenere alta la tensione visiva ed emotiva dell'opera¹⁶.

Negli esempi qui considerati le modalità di confronto degli artisti italiani con Johns sono tra di loro così differenti che sembra difficile trovarvi un filo conduttore: si va dalla irridente sfida del giovane Marotta all'entusiastica importazione di materiale lessicale di Pascali all'omaggio tributato dal giovanissimo Parmiggiani a un'opera-icona della modernità; per concludere, in Kounellis, con un inaspettato atto di fiducia verso la logica visiva del quadro.

L'arco cronologico coperto da questi confronti (dal 1960 al 1976) ha un punto di snodo che va bene evidenziato. Negli anni sessanta è avvenuto in Italia un processo di mitizzazione di Johns che ha avuto il suo culmine verso la metà del decennio. Che l'effigie del volto di Johns fermata in uno scatto fotografico di Ed Meneeley pubblicato nel 1962 sulla rivista italiana "Metro" sia stata ingrandita, ri-

¹³ Ed Meneeley, Jasper Johns, in "Metro", maggio 1962

¹⁴ Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965-66. Veduta dell'allestimento nello studio dell'artista, Torino 1966. Biella, Cittadellarte, Fondazione Pistoletto

tagliata con la potatura delle orecchie e allestita negli *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto nel gennaio 1966¹⁷; che la stessa fotografia sia stata rielaborata ricoprendola di pittura da Giulio Paolini in un quadro del 1967¹⁸ (cfr. qui *Giulio Paolini, a Torino*, fig. 1) ci dice quanto l'attualità di questo pittore fosse avvertita in modo bruciante proprio quando sembrava che di lui si potesse fare a meno: quando le ricerche più moderne erano orientate alla fine della pittura attraverso lo sconfinamento nell'oggetto, l'installazione o la *mise en abyme* della pittura stessa. In Italia i conti con Johns sembrano farsi soprattutto quando la messa in crisi dei linguaggi tradizionali travolge la ragion d'essere della pratica pittorica. La frattura di Johns vale quella di Duchamp per gli artisti italiani più consapevoli degli anni sessanta: perché, come Duchamp, Johns ha concettualizzato le pratiche, ha messo il dito sulla piaga delle convenzioni della rappresentazione. Come vedremo in seguito, Luciano Fabro racconterà bene questo passaggio: la lezione di Johns era servita per non continuare sulla strada che lui stesso aveva tracciato; aveva fatto capire agli artisti che la pittura era, sostanzialmente, un "doppio" depotenziato dell'esperienza, e che andava per questo superata¹⁹.

Ma chi, qualche anno prima, aveva continuato a misurarsi ancora con la sfida della pittura si è confrontato con i quadri di Jasper Johns in modi diversi. Modi che sono forse ancora più interessanti perché toccano una questione decisiva dell'arte italiana nei primi anni sessanta: se, cioè, ci si dovesse arrendere alla morte della pittura; e, se no, attingendo a quali risorse o attivando quali anticorpi²⁰.

1 Uno sguardo retrospettivo sulla questione è iniziato con il decisivo contributo di M. Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, R. Siligato (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990 - febbraio 1991), Carte Segrete, Roma 1990, pp. 11-36; la migliore cronologia, limitatamente alla situazione romana, resta ancora quella di *Roma-New York 1948-1964*, a cura di G. Cellant, Charta, Milano 1993; una forte rivendicazione dell'autonomia italiana in relazione alle contemporanee ricerche americane in A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005 nei capitoli *Roma-New York: nessuna subalterità* e *Una generazione oltre il quadro*, pp. 226-405. Uno stato della questione su aspetti particolari del dialogo tra arte italiana e arte americana del periodo è offerta dai contributi di R. Bedarida, S. Hecker, K. McManus, L.M. Barbero, P. Bonani, C. Subrizi nel catalogo della mostra *New York New York Arte Italiana. La riscoperta dell'America* (Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, aprile-settembre 2017), a cura di F. Tedeschi, Electa, Milano 2017, pp. 117-175. Precisioni sulla circolazione delle informazioni a Roma sull'arte americana per il tramite degli artisti italiani sono in F. Tedeschi, "Il vuoto dietro e il vuoto davanti". *Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in "Predella", 37, 2015 (ottobre 2016), pp. 37-49; il ruolo determinante di Toti Scialoja e Gabriella Drudi è oggetto dello studio di M. De Vivo, *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Macerata, Quodlibet 2017; e, in modo più utile per la prospettiva del presente lavoro, in G. Gastaldon, *Fonti di arte americana a Roma, 1958-1961*, in "Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 8/2, 2016, pp. 547-566; a questa stessa autrice si deve anche un contributo più focalizzato sul ruolo avuto dai periodici artistici coevi come vettore privilegiato di informazione: *Uno sguardo oltre-oceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma*, in "Palinsesti", I, 6, 2017 (*Art Periodicals as Iconic Media II*), pp. 1-18, con tre utili ap-

pendici che ricostruiscono, entro il 1964, una mappa delle opere esposte in Italia e tracciano un primo catalogo delle opere riprodotte nei periodici italiani (o dei periodici stranieri accessibili in Italia) di Jackson Pollock, Mark Rothko e Jasper Johns.

2 La ricezione critica e la fortuna visiva di Robert Rauschenberg in Italia non sono ancora state oggetto di una riflessione specifica: il capitolo dedicato al trionfo dell'artista americano alla Biennale di Venezia del 1964 in H. Ikegami, *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.) and London 2010, pp. 57-101 è soprattutto focalizzato sulla strategia curatoriale di Alan Solomon, commissario del padiglione americano, e sull'asse di attenzione critica tra Francia e Stati Uniti. La critica italiana inizia a occuparsi di Rauschenberg già in concomitanza con la precoce esposizione, nel marzo 1953 (prima a Roma, Galleria dell'Obelisco, poi a Firenze, Galleria d'Arte Contemporanea di Lungarno delle Grazie), delle *Scatole* e *Feticci personali*: questo episodio è stato oggetto della puntuale ricostruzione di R. Caruso, *Robert Rauschenberg alla Galleria L'Obelisco. Scatole e Feticci personali*, in Irene Brin, *Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, a cura di V.C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Drago Publishing, Roma 2018, pp. 205-215 che ha rintracciato, per la tappa fiorentina della mostra, due significative recensioni di Carlo Volpe (*Mostre d'arte a Firenze*, in "Il Nuovo Corriere", 25 marzo 1953: "atmosfera di malaugurio", "raffinate cianfrusaglie da usare come intellettualissimi scongiuri", "rabbrividenti vocaboli delle metafisiche barbariche, presentati con una banale ricercatezza che non nasconde la scoperta usualità dei termini e la evidenza degli scopi: l'occhio (di vetro) nella polvere, il neonato fra gli spaghi e i detriti del tarlo: escrementi del tempo") e di Alessandro Parronchi (*Mostre*, in "La Nazione Italiana", 31 marzo 1953: "Snobismi? Anche"). Rauschenberg espose poi alla Galleria La Tartaruga di Roma nel maggio-giugno 1959 una selezione di *transfer-drawings*: per una ricostruzione dell'impatto della mostra, passata peraltro sotto silenzio dalla critica giornalistica, sull'ambiente degli artisti romani (con

una particolare attenzione da parte di Toti Scialoja) si vedano le testimonianze raccolte in B. Cinelli, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Scalpendi, Milano 2017, in particolare pp. 61-63; sulla scorta di questa prima verifica lo stesso Scialoja, in una lettera a Cesare Vivaldi da New York nell'aprile 1960, avrebbe celebrato la qualità di coesione pittorica delle opere di Rauschenberg di dimensione maggiore una volta viste dal vero: "l'immagine è interamente omogenea e impastata come se si trattasse dei detriti di un'alluvione. Tutto pare formarsi per una esigenza e su un principio puramente pittorico, tutti i frammenti eterogenei si riconducono ad un unico lucente metro raddolcito. Appunto il metro della pittura cromatica veneto-ispano-francese: da una premessa di grigio-bruno-neutro in attesa emergono o scattano i rossi, gialli, i blu coagulanti, timbranti" (*ibidem*, p. 62). Il nome di Rauschenberg iniziò a essere dibattuto in Italia dopo la presenza delle sue opere alle mostre del Museum of Modern Art di New York *16 Americans* (dicembre 1959 - gennaio 1960) e soprattutto *The Art of Assemblage* (novembre-dicembre 1961). Nello stesso 1961 apparvero i primi articoli monografici, pur se in lingua inglese, su una rivista italiana (J. Cage, *On Rauschenberg, Artist, and His Work*, e D. Ashton, *Rauschenberg's thirty four Illustrations for Dante's Inferno*, in "Metro", 2, maggio 1961, pp. 36-51 e 52-61) e venne allestita a Milano la seconda mostra italiana dell'artista (*Rauschenberg*, Galleria dell'Ariete, ottobre 1961) dove erano presenti 12 importanti *combine paintings* scalati dal 1955 al 1961: nel testo introduttivo alla mostra Gillo Dorfles fissava in una lettura di deposito esistenziale il nucleo della poetica dell'artista ("Nel caso dell'opera più recente di Rauschenberg credo si possa ben ragionare di un'esperienza [...] che si vale d'un processo che chiamerei di captazione del mondo esterno. L'artista americano ha certamente avvertito - come altri, più di altri - l'urgenza di far rivivere una tranche de vie fissandola nei suoi dipinti; e di farla vivere in una precisa situazione esistenziale, esposta com'era allo sgretolamento dell'esi-

stenza, il rapido dilapidamento causato dal tempo", oggi in G. Dorfles, *Gli artisti che ho incontrato*, a cura di L. Sansone, Skira, Milano 2015, p. 166). Una prima importante virata nella lettura italiana di Rauschenberg avvenne per merito di Enrico Crispolti, che inserì la sua ricerca nella linea di "rude e raffinatissimo (a un tempo) realismo" che apriva al "simbolismo" della pop art (E. Crispolti, *Tredici pittori americani di oggi*, in *Aspetti dell'arte contemporanea. Rassegna internazionale. Architettura, pittura, scultura, grafica*, a cura di A. Bandera, S. Benedetto, E. Crispolti, P. Portoghesi (L'Aquila, Castello Cinquecentesco, luglio-ottobre 1963), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963, pp. 122 e 146-147. La selezione di opere di Rauschenberg esposta alla Biennale di Venezia del 1964, che valsero all'artista il premio internazionale della pittura, provocò una sensibile evoluzione di questa linea interpretativa. Ciò non avvenne tanto nelle immediate reazioni a stampa, divise tra entusiastici sostenitori e accaniti detrattori (sull'argomento si veda la ricostruzione di D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in *Pop Art 1956-1968*, a cura di W. Guadagnini, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, ottobre 2007 - gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 57-73), ma piuttosto nei ripensamenti di più lungo respiro. Valga per tutti l'intenso bilancio di M. Calvesi, *Un pensiero concreto* (in tre puntate in "Collage", 3-4, dicembre 1964, pp. 65-70; "Marcatrè", 16-17-18, luglio-settembre 1965, pp. 241-251; *ibidem*, 23-24-25, giugno 1966, pp. 92-97): sulla scorta delle risposte rilasciate dall'artista a Parigi nel 1961 a una intervista di André Parinaud (*Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse*, in "Arts", 10 maggio 1961, p. 18) il Rauschenberg di Calvesi è l'artista che ha saputo allineare la pittura alla condizione dello "happening" con una significativa rimessa in discussione dell'esperienza futurista e surrealista; ed è dunque colui che meglio di tutti ha saputo fare tesoro della lezione di Marcel Duchamp con la sua relazione, ironica e drammatica a un tempo, instaurata tra oggetto comune e opera.

3 Il tema è puntualmente rilevato, e riconosciuto come centrale nella poetica di Johns,

già nei primi saggi di un certo rilievo a lui dedicati da parte dei critici americani assestati sul crinale tra il formalismo greenbergiano e il suo superamento (R. Rosenblum, *Jasper Johns*, in "Art International", IV, 7, settembre 1960, pp. 74-77; il capitale saggio di L. Steinberg, *Jasper Johns*, in "Metro", III, 4-5, maggio 1962, pp. 87-109); e, ancora, nei primi bilanci più generali sulla direzione dell'arte americana dopo la stagione dell'espressionismo astratto (W. Rubin, *From the Exhibition "Sixteen Americans" at the Museum of Modern Art*, New York, in "Art International", IV, 1, febbraio 1960, pp. 24-31; C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in "Art International", VI, 8, ottobre 1962, pp. 24-32). La discussione sulla complessa e incoerente relazione tra la resa pittorica e il soggetto dei quadri di Johns si intensificò significativamente negli anni dell'affermazione americana della pop art (M. Fried, *New York Letter*, in "Art International", VII, 2, febbraio 1963, pp. 60-64; M. Kozloff, *A Letter to the Editor*, in "Art International", VII, 6, giugno 1963, pp. 88-92; S. Tillim, *Ten Years of Jasper Johns*, "Arts Magazine", XXXVII, 7 aprile 1964, pp. 22-26; M. Kozloff, *Art and the New York Avant-Garde*, in "Partisan Review", XXXI, 4, autunno 1964, pp. 535-554), in particolare nell'arco di mesi esteso tra la presenza delle opere di Johns alla mostra *Six Painters and the Object* al Solomon Guggenheim Museum (marzo-giugno 1963) e la prima retrospettiva di Johns al Jewish Museum (febbraio-aprile 1964): in quest'ultima occasione il saggio in catalogo di Alan Solomon (*Jasper Johns*, in *Jasper Johns*, a cura dello stesso (New York, The Jewish Museum, febbraio-aprile 1964), catalogo The Jewish Museum, New York 1964, pp. 5-19) faceva dell'artista americano un vero *peintre-philosophe* impegnato a indagare la "relatività dell'esperienza visiva, e, per estensione, il significato relativo di ogni esperienza" (*ibidem*, p. 7). Una prima messa a punto della questione, con una puntuale ricostruzione della discussione precedente, si trova nella importante monografia di M. Kozloff, *Jasper Johns*, Abrams, New York 1967. L'interpretazione del significato dei soggetti di Johns in rapporto alla loro resa pittorica ha avuto, nel decennio successivo, una decisiva evoluzione con il saggio di R. Krauss, *Jasper Johns, The Functions of Tro-*

ny, in "October", 2, estate 1976, pp. 91-99. Negli ultimi decenni il tema è stato affrontato da angolazioni differenti. Una acuta discussione del significato della superficie pittorica di Johns alla luce dei processi metonimici messi in atto nei suoi quadri si legge in F. Orton, *Figuring Jasper Johns*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1994; importanti approfondimenti sul rapporto tra le modalità di esecuzione dei quadri di Johns, la loro esibita intenzionalità e il significato dei soggetti rappresentati si trovano in J. Weiss, *Painting Bitten by a Man*, in *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965*, catalogo della mostra a cura dello stesso (Washington, National Gallery of Art, gennaio-aprile 2007), Yale University Press, New Haven and London 2007, pp. 2-56; una circostanziata analisi del ruolo del colore (e della sua assenza, con la serie dei quadri grigi) in J. Rondeau, *Jasper Johns. Gray*, in *Jasper Johns. Gray*, a cura dello stesso, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute, novembre 2007 - gennaio 2008), Yale University Press, New Haven and London 2007, pp. 2-56. Una eccellente analisi della evoluzione della ricerca pluridecennale di Johns per ciò che si riferisce alla relazione tra il significato del rappresentato e il significato della pittura è oggi offerta nel lungo saggio di R. Bernstein, *Jasper Johns's Painting and Sculpture, 1954-2014: Redo an Eye* (è il primo dei cinque volumi del monumentale R. Bernstein, con la collaborazione di H. Colman-Freyberger, C. Sweeney e B. Stepina Zinn, *Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Painting and Sculpture*, The Wildenstein Plattner Institute, New York e Yale University Press, New Haven and London 2016).

4 È l'opera (fusione in alluminio, scatola di legno, dipinto, cm 59 x 61) riprodotta con la data 1960 in *Crack. Documenti d'arte moderna*, a cura di C. Vivaldi, Krachmalnicoff, Milano 1960, p. 32; dovrebbe essere stata esposta alla omonima mostra tenuta nel giugno 1960 alla Galleria Il Canale di Venezia, di cui il fascicolo fungeva da catalogo. Su *Crack* e sulla prima discussione in area romana della poetica neodadaista americana si vedano ora M.G. Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Scritti per Pia Vivarelli*, a cura di M. De Vivo, R. Naldi, Arte'm, Napoli 2011, pp. 57-68 e B. Cinelli, *Cesare Vivaldi e il*

Gruppo 70: fra quadri e poesie, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, Campanotto, Udine 2014, pp. 53-64. Per questa stagione del lavoro di Marotta (con una analisi del suo posizionamento tra Alberto Burri, Ettore Colla e Arnaldo Pomodoro, ma senza accenno all'esperienza di *Crack*) è utile *Gino Marotta. Anni Cinquanta*, catalogo della mostra a cura di A. Fiz (Milano, Studio Giangaleazzo Visconti, settembre 2007 - gennaio 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007 (con una antologia della critica, pp. 74-89). La dichiarazione dell'artista, senza titolo, pubblicata nel catalogo *Galleria dell'Ariete 50. Gino Marotta. Bandoni*, 11 giugno 1959, pur se in anticipo di un anno rispetto a *Finestra per Aldebaran*, spiega molto dell'intenzione sottesa all'opera: "Ho adoperato [...] tutto quanto ha avuto una funzione in questo tempo e dopo l'uso è stato dismesso ed è finito a Porta Portese. Ora queste cose stanno insieme quasi per una segreta simpatia o un'affinità interiore o discordanza o paragone. Naturalmente non obbediscono ad un ordine compositivo, ma alla necessità di raggiungere un ordine proprio secondo le coordinate del rettangolo".

5 Si tratta dell'opera di Johns catalogata in R. Bernstein, *Jasper Johns. Catalogue Raisonné*, cit., vol. 2. *Painting, 1954-1970* (da qui in avanti Bernstein 2), P6; per la diffusione della sua riproduzione in Italia si veda qui il capitolo *Le opere di Jasper Johns in Italia e la loro discussione critica*. Un altro artista ospitato nel numero unico di *Crack*, Gastone Novelli, userà il tema dei *Bersagli* di Johns come allusione erotica con un riferimento al seno femminile (in probabile cortocircuito con alcuni *Concetti spaziali* con cerchi concentrici di Lucio Fontana): in un foglio del 1961 (*Questi bersagli...*, pastello, matita e vinavil su carta, mm 495 x 675; lo si trova pubblicato in G. Novelli, *Scritti '43-'68*, a cura di P. Bonani, Nero, Roma 2019, tavola fuori testo) la dedicataria è immaginata dall'artista aver sognato questi dopo l'amore, con l'evidente provocatorio capovolgimento della componente tutta visiva e intellettuale della serie johnsiana. Questa la scritta in maiuscolo stampatello che accompagna i quattro bersagli di Novelli: "Questi bersagli hai certamente sognati durante quella stupenda

notte di domenica quando mi hai lasciato entrare completamente in te aprendo tutti i pori della tua pelle".

6 Sono i lavori di recente riconsiderati in R. Lacarbonara, G. Teofilo, *Super. Pino Pascali e il sogno americano*, Skira, Milano 2017, pp. 12-19 e 57-65. Ha per prima richiamato l'attenzione su questa fase S. Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 fino a oggi*, D'Ars, Milano 1969, pp. 7-9.

7 Per il contesto entro cui nasce quest'opera (l'interesse per gli oggetti parasurrealisti comune all'ambiente della neo-avanguardia milanese e bolognese della metà degli anni Sessanta) si veda *Arturo Schwarz-Claudio Parmiggiani. Dialogo*, in *Claudio Parmiggiani*, catalogo della mostra a cura di A. Schwarz (Reggio Emilia, Civici Musei, marzo-aprile 1985), Grafis, Casalecchio di Reno 1985, pp. 12-13.

8 Bernstein 2, P8. La fortuna visiva dell'opera era iniziata con la riproduzione nella copertina di "Art News", LVI, 9, gennaio 1958, ed era continuata per tutti gli anni sessanta (con, per l'Italia, il decisivo transito a tutta pagina su "Metro" nell'apparato illustrativo del saggio del 1962 di L. Steinberg, *Jasper Johns. The First Seven Years of his Art*, cit., p. 91).

9 È quanto dichiara l'artista stesso (R. Bernstein, *An Interview with Jasper Johns*, in *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, a cura di L.D. Kritzman, New York Literary Forum, New York 1981, poi in J. Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, a cura di K. Varmedoe e C. Hollevoet, The Museum of Modern Art, New York 1996, p. 202) a proposito della funzione delle scatole di legno con gli sportelli richiudibili che coronano *Target with Plaster Casts* e *Target with Four Faces*: "In such a complex of activity, the painting becomes something other than a simplified image".

10 Il puntuale riferimento di *Specchio di un momento* di Claudio Parmiggiani al *Portrait de Guillaume Apollinaire* di Giorgio de Chirico (1914; oggi Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) è riconosciuto in C. Bernard, *Parmiggiani: per un ritratto impossibile*, in C. Bernard, D. Ronte, *Claudio Parmiggiani*, Allemandi, Torino 1987, pp. 11-12. L'opera è stata datata a lungo erroneamente 1965 ma a una osservazione a luce radente si può ancora decifrare incisa sul metallo la data 1963: l'artista ricor-

da (comunicazione a chi scrive del 27 luglio 2019) che fu realizzata durante l'anno scolastico 1962-1963 presso l'Istituto d'Arte Adolfo Venturi di Modena. L'opera venne esposta per la prima volta nella mostra *Claudio Parmiggiani* (Modena, Sala Comunale della Cultura, febbraio 1966), Comune di Modena, Modena 1966, con testi di F. Albertazzi, G. Celli, G. Landini, E. Mattioli, G.P. Torricelli, U. Sterpini: nella riproduzione in catalogo (con il titolo *Reattivo per la vedova nera*, dal titolo di una poesia di Adriano Spatola) si riconoscono importanti varianti rispetto alla versione oggi nota. Di una possibile analogia tra la sospensione metafisica di Giorgio de Chirico e quella di Jasper Johns aveva parlato per la prima volta B. Heller, *Jasper Johns*, in B.H. Friedman, *The School of New York. Some Younger Artists*, Grove Press, New York 1959, p. 34; il *topos* era poi transitato nella discussione italiana intorno alla nuova figurazione di area romana. Per questa discussione si veda il capitolo *Le opere di Jasper Johns in Italia e la loro discussione critica*.

11 Due fogli di questa serie furono significativamente pubblicati in G. Penone, *Rovesciare gli occhi*, Einaudi, Torino [1977]. Sulla serie, sulla sua storia espositiva, sulle fonti leonardesche da cui deriva e sulla collocazione dell'artista all'interno della discussione del disegno degli anni settanta si veda ora F. Bosco, "Cambiare l'immagine" e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone, in "Studi di Memofonte", 21, 2018, pp. 151-180.

12 Bernstein 2, P112 (e p. 224, per la storia espositiva dell'opera, iniziata nel 1978); la sua prima riproduzione è sull'"Art Journal" del marzo 1976 (R. Bernstein *Jasper Johns. Catalogue Raisonné*, cit., vol. 5. *Reference*, p. 131).

13 Sono i fogli catalogati con i titoli *Study for Skin I, II, III, IV* (1962) in *Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Drawing*, vol. 1, 1954-1965, The Menil Collection, Houston 2018, nn. D 104-107 e *Skin I, II* (1973) in *Ibidem*, vol. 2, 1966-1979, nn. D 230-231. La litografia *Voice*, del 1966-67, è catalogata in *The Prints of Jasper Johns 1960-1993. A Catalogue Raisonné*, Universal Limited Art Editions, New York 1994, n. 31; del 1963-66 è la litografia *Pinion* dove erano presenti (e tautologicamente indicate da scritte) le impronte delle due mani, del ginocchio e dei due piedi dell'artista (*ibidem*, n. 27).

14 La mostra-installazione intitolata *Hotel Louisiane* (dal nome dell'omonimo albergo parigino di rue Jacob) era tenuta in due stanze contigue al terzo piano dell'albergo Lunetta di Roma ed è testimoniata da riprese fotografiche di Claudio Abate e di Giorgio De Cesare. A inizio 1976 l'installazione suscitò un articolato dibattito critico in area romana focalizzato di volta in volta sulla sapienza grafica dell'intervento (G. Briganti, *Ma il tesoro nascosto è un taglio sul muro*, in "La Repubblica", 21 gennaio 1976: "un taglio rigoroso, purissimo, che incide profondamente sulla struttura tanto da dar l'impressione che essa raggiunga il limite estremo delle sue possibilità di resistere. Ed è come se liberasse energia compressa e nello stesso liberasse chi guarda da una tensione con un effetto magico che non è facile descrivere"); sulla dematerializzazione dell'opera come atto di suprema libertà creativa (M. Fagiolo dell'Arco, *Attenti, l'opera è quella crepa*, in "Il Messaggero", 4 febbraio 1976: "La sfiducia nello spazio condizionante fosse pure di un museo, poi la libertà rivendicata dall'artista, l'ultimo individualista, di fare quello che vuole, infine il rinnegamento dell'arte come merce; la negazione di ogni forma di riproducibilità tecnica e la fiducia nella memoria, nell'emozione provata e restituita nel racconto orale"); e infine sul tema della centralità del gesto creativo (M. Calvesi, *Fitta un albergo per presentare un solco in un muro e una pallina*, in "Corriere della Sera", 1 febbraio 1976: "si trattava di scarnificare il gesto, di eliminare qualsiasi ridondanza, di colori e di esclamazioni, per mettere a fuoco il puro rapporto, segnando solo un punto: una questione di precisione"). Il riferimento esplicito a *Painting with Two Balls* di Johns è stato riconosciuto in M. Scheeps, *Jannis Kounellis. XXII Stations on an Odissey 1969-2010*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York 2010, pp. 24-25 e 328.

15 Una personale di Gordon Matta-Clark con l'operazione intitolata *Untitled Wood and Floor Cutting*, la serie di disegni intitolata *Accumulative reduction* e una raccolta di documentazione fotografica delle sue ricerche precedenti si era tenuta nell'autunno 1975 alla Galleria Salvatore Ala di Milano: per l'occasione l'artista operò una serie di tagli cuneiformi nei muri della gal-

leria attraverso i quali fece correre un filo d'acciaio, e intervenne sul pavimento della galleria sollevando il piano di calpestio; per la discussione sull'opera di Gordon Matta-Clark in Italia (segnata da due importanti interventi di Germano Celant che si soffermarono in particolare sul significato del disvelamento materiale dell'architettura: G. Celant, *Gordon Matta-Clark. L'architettura è un ready-made*, in "Casabella", XXXVIII, 391, luglio 1974, pp. 26-28; Id., *California, "oggetto architettura". Splitting '74, Gordon Matta-Clark in California*, in "Domus", 548, luglio 1975, pp. 48, I-II) si veda ora la circostanziata ricostruzione di F. Guzzetti, "I muri in Italia mi affascinano". *Antologia della prima ricezione italiana di Gordon Matta-Clark*, in *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg. Opere, documenti, ephemera*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, dicembre 2018 - febbraio 2019), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2018, pp. 55-123.

16 Ad esempio in W. Sharp, *Structure and sensibility: an interview with Jannis Kounellis*, in "Avalanche", 5, estate 1972, poi in J. Kounellis, *Eco nell'oscurità. Scritti e interviste 1966-2002*, a cura di M. Codognato e M. d'Argenzio, p. 144: "La pittura è semplicemente una convenzione, ma è molto importante perché stabilisce una dialettica fra una struttura e una sensibilità. Senza struttura non ci può essere dialettica. La pittura rappresenta un'estetica permanente, comunemente accettata. È una testimonianza storica, è un anello di congiunzione". Per le originarie perplessità di Kounellis su Johns, ricordate dall'artista nella intervista rilasciata nel 1974 a Germano Celant (*Jannis Kounellis*, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Rimini, Musei Comunali d'Arte Contemporanea, luglio-settembre 1983), Mazzotta, Milano 1983, pp. 34-36 e 59-62) si veda qui il capitolo *L'attenzione degli artisti romani per Jasper Johns: Mario Schifano*.

17 L'opera (*Foto di Jasper Johns*, 1965), un ingrandimento fotografico di cm 250 x 100, è oggi conservata a Biella, Cittadellarte, Fondazione Pistoletto: dalla fotografia di Ed Meneeley pubblicata su "Metro" nel 1962 sono state tagliate le orecchie, oggetto di un altro ingrandimento dello stesso for-

mato. Esposta per la prima volta nella installazione intitolata *Oggetti in meno* (Torino, studio di Michelangelo Pistoletto, gennaio 1966, senza catalogo) ebbe una singolare importanza storica perché collocata sul primo piano nella fotografia di Paolo Bressano che documentava l'installazione nello studio dell'artista: la fotografia, dove il volto di Johns era parzialmente celato dalla scultura in legno e masonite intitolata *Corpo a pera*, venne poi scelta (come unica immagine d'insieme, e cronologicamente più antica) per l'apparato fotografico del fatidico articolo-manifesto di G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", I, 5, novembre-dicembre 1967, p.n.n. La *Foto di Jasper Johns* non venne poi esposta nella mostra *Michelangelo Pistoletto* (Genova, Galleria La Bertesca, dicembre 1966 - gennaio 1967) in occasione della quale l'artista pubblicò il testo *Gli oggetti in meno*: testo dove non è fatto nessun cenno all'opera né al ruolo di Johns; sulla installazione torinese e sul senso dell'operazione, accanto al testo di Pistoletto si vedano oggi i due saggi di J.-F. Chevrier, *Gli oggetti in meno: la dimensione del tempo* e di G. Guercio, *Una comunità del non-tutto in Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti 1956-1974*, catalogo della mostra a cura di C. Basualdo (Roma, MAXXI, marzo-agosto 2011), Electa, Milano 2011, pp. 68-95 e 127-159; una interpretazione in chiave differente dell'ensemble è fornita da M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, pp. 45-46 e 69-87.

18 L'opera di Paolini (*Jasper Johns*, 1967; collezione privata) è catalogata in M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, Tomo primo 1960-1982*, Skira, Milano 2008, n. 131 e non risulta aver avuto circolazione espositiva né riproduzioni negli anni successivi alla sua esecuzione; per una sua discussione si veda qui il capitolo *Giulio Paolini, a Torino*, nota 53.

19 C. Lonzi, *Discorsi. Carla Lonzi intervista Luciano Fabro*, in "Marcatré", 19-22, aprile 1966, poi in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al. Edizioni, Milano 2012, pp. 465-466. Su queste dichiarazioni di Fabro si veda qui il capitolo *Giulio Paolini, a Torino*.

20 Una efficace testimonianza dello choc provocato agli artisti dell'espressionismo astratto newyorkese dalla prima mostra personale di Johns da Castelli nel gennaio 1958 si trova in J. Russel, *Rauschenberg and Johns: Mr. Outside and Mr. Inside*, in "The New York Times", 15 febbraio 1987: "When faced with Johns's flags and targets, one well-known New York abstract artist said: 'If that's painting, I might as well give up'". Per l'impatto dell'opera di Johns sulle generazioni successive di artisti americani (dalla pop art al minimalismo, dall'anti-form all'arte concettuale) si veda il documentato bilancio di K. Varnedoe, *Fire: John's Work as Seen and Used by American Artists*, in *Jasper Johns. A Retrospective*, catalogo della mostra a cura di K. Varnedoe (New York, The Museum of Modern Art, ottobre 1996 - gennaio 1997), Thames and Hudson, London and New York 1996, pp. 93-115; uno studio sul contributo fornito da Johns alla scena artistica giapponese (e qualche sommaria notizia sulla ricezione dell'artista a Parigi e a Londra) in H. Ikegami, *Looking Deeper, Jasper Johns in an International Context of the 1960's*, in *Jasper Johns*, catalogo della mostra a cura di R. Bernstein (London, Royal Academy of Arts, settembre-dicembre 2017), Royal Academy of Arts, London 2017, pp. 46-57 e 256-257.

La prima idea per questo lavoro mi è venuta nel 2013 allestendo, in una mostra alla Ca' d'Oro di Venezia, le opere di Piero Manzoni, Tano Festa, Mario Schifano, Franco Angeli, Giulio Paolini che erano appartenute a Giorgio Franchetti (*Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, a cura di C. Cremonini e F. Fergonzi, Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, giugno-novembre 2013): il primo ringraziamento va perciò a Claudia Cremonini che mi ha coinvolto in questo progetto. Un inaspettato carattere comune sembrava infatti legare, al mio sguardo, i quadri degli artisti sopra ricordati: la distanza tra il significato dell'immagine che vi era raffigurata (per quanto una immagine spesso minimale) e l'intenzione pittorica leggibile nel trattamento delle superfici mi ha spinto a interrogare da questo punto di vista alcuni protagonisti italiani della svolta postinformale verso e dopo il 1960.

Il ruolo di Jasper Johns mi è sembrato decisivo per comprendere questa vicenda: la mia passione per l'opera del pittore americano e, insieme, il mio interesse nel misurare le reazioni di artisti di differente cultura di fronte a un modello che arrivò inaspettato e fu presto coinvolgente hanno fatto il resto. Nella fase di ricerca e di elaborazione del testo sono stati determinanti il confronto e la discussione con alcuni interlocutori impegnati sulle stesse cronologie: ricordo qui, tra gli altri, Fabio Belloni, Silvia Bignami, Filippo Bosco, Barbara Cinnelli, Alessandro Del Puppo, Giorgio Di Domenico, Elisa Francesconi, Giorgia Gastaldon, Francesco Guzzetti, Daniela Lancioni, Gaspare Luigi Marcone, Maria Grazia Messina, Luca Pietro Nicoletti, Denis Viva, Giorgio Zanchetti. Ho avuto inoltre proficui scambi di opinioni con Enrica Cozzi, Laura Mattioli, Luisa Laureati Briganti, Antonello Negri, Claudio Parmiggiani, Pier Luigi Pero, Federica Rovati, Gianmarco Russo, Lucia Simonato. Spesso illuminanti sono state inoltre le questioni sollevate dagli studenti dei Dottorati di Ricerca di Pisa (Università degli Studi e Scuola Normale Superiore), Roma Tre, Trento, Milano, Salerno, Torino quando ho loro presentato le varie fasi, talvolta interlocutorie, di questo studio. Una chiacchierata con Giulio Paolini, a inizio 2016, mi ha incoraggiato a proseguire sulla strada di una ricerca che avevo intrapreso inizialmente con cautela. Molti snodi argomentativi della scrittura finale sono stati semplificati e chiariti grazie alla preziosa rilettura di Mariarosa Bricchi; e a Matteo Bonanomi devo una attenta revisione redazionale. Nel lontano 1989 Maria Mimita Lamberti ha dedicato a un *Target* di Jasper Johns una lezione del suo corso di Storia dell'Arte Contemporanea alla Scuola Normale di Pisa: a partire da quel giorno, colpito dalle sue parole, ho cominciato a guardare con crescente attenzione i quadri di Johns nei musei che via via visitavo: questo libro le è dedicato.