
Dei mutamenti: Vincenzo Agnetti e l'I Ching

ANNA CONTRO

«Che senso ha?
Continuo a chiedermi.
Il caso forse.»¹

Tra il 1976 e il 1979, Vincenzo Agnetti elabora un ciclo di opere, *Dei mutamenti*, che assume l'antico testo cinese di divinazione e riflessione filosofica *I Ching*, o *Libro dei Mutamenti*, come simbolo e come struttura teorica del ciclo stesso.

Questo interesse, che emerge nel pieno della sua maturità concettuale, si colloca sullo sfondo di un più ampio processo di diffusione del pensiero orientale in occidente tra anni Sessanta e Settanta.

È in questi anni, infatti, che *I Ching* inizia a circolare ampiamente, in particolare nei contesti della cultura e della controcultura americana. Richard J. Smith, professore di Storia e cultura cinese alla Rice University di Houston, ne individua nel suo *The I Ching: A Biography* moltissimi esempi: da Bob Dylan a John Lennon, dai Beatles a Fritjof Capra ne *Il Tao della Fisica*, fino ad Allen Ginsberg, Philip Dick, Gary Snyder e John Cage.²

Fu proprio Cage, influenzato dai corsi alla Columbia University di Daisetz Teitaro Suzuki — principale divulgatore del buddismo Mahayana e Zen in occidente — a introdurre il *Libro dei Mutamenti* nel contesto di Fluxus e delle Neoavanguardie.³

Quando, nel 1975, Renato Barilli individua l'origine del concettuale mistico e lirico delle pratiche pionieristiche di Cage e del gruppo Fluxus nello Zen, cita una frase di George Brecht che, ironicamente, ben definisce questo passaggio: «Duchamp gioca a Scacchi e io — un io allargabile a tutta la condizione del concettuale lirico-esistenziale — a Shanghai».⁴

È in questo stesso orizzonte di rapporti tra pensiero orientale e ricerca concettuale che può essere compresa anche l'attività di Vincenzo Agnetti, la cui «geometria sentimentale» — continua Barilli — «del

concettuale numero uno in Italia»,⁵ comincia a fine anni Sessanta analitica per poi divenire sempre più poetica e lirica.

Nel mezzo di questa parabola, nel 1976, compare la prima opera del ciclo *Dei mutamenti*. Intitolata *Le stagioni si ripetono*, è un trittico che mette in relazione, quasi a formare un'equivalenza, i graffiti Camuni, i simboli del *Libro dei Mutamenti* e alcuni versi tratti dalle *Georgiche* di Virgilio,⁶ tutti soggetti accomunati dal tema della ciclicità delle stagioni [fig. 1].

L'I Ching (*I King* o *l'Yijing*, a seconda del sistema di romanizzazione utilizzato),⁷ è radice comune al confucianesimo e al taoismo e convenzionalmente riconosciuto come una delle espressioni più profonde del pensiero tradizionale cinese.⁸ Risalente all'XI/XII sec. a.C., con stratificazioni testuali databili tra i secoli IX e III a.C. circa, il *Libro dei Mutamenti* — *Book of Changes* in inglese — nacque come manuale di divinazione e si compone di diagrammi a sei linee, detti “esagrammi”.

Gli esagrammi, sessantaquattro in totale, derivano dalla combinazione di otto trigrammi, composti da linee continue (—) e interrotte (— —), ciascuno accompagnato da un nome e da una breve “sentenza”.⁹

La prima traduzione occidentale dell'*I Ching* fu quella latina di Jean-Baptiste Régis, completata nel 1723. Nel corso del XIX secolo ne apparvero diverse altre, ma fu solo nel 1924, con la pubblicazione dell'edizione imperiale curata dal sinologo tedesco Richard Wilhelm — completa dei commenti confuciani e della prefazione di Carl Gustav Jung — che il *Libro dei Mutamenti* conobbe una prima reale diffusione in Europa.¹⁰

Nel 1950, la casa editrice newyorkese Pantheon Books, già impegnata nella divulgazione del pensiero junghiano, pubblicò la versione inglese del testo — tradotta da Cary Baynes a partire dall'edizione tedesca di Wilhelm — con una nuova prefazione di Jung, qui concepita come vera e propria porta di accesso per la mentalità occidentale al pensiero filosofico cinese. La stessa edizione uscì in Italia nello stesso anno presso Astrolabio, nella traduzione di Bruno Veneziano, anch'essa con prefazione aggiornata di Jung.¹¹



1.
Vincenzo Agnetti, *Dei mutamenti. Le stagioni si ripetono*, [1976], stampa fotografica su tela e interventi manoscritti, 3 pannelli 63×83 cm. Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti.

Furono queste pubblicazioni a sancire il successo del *Book of Changes* in occidente: la terza edizione della Pantheon superò le trentamila copie annue vendute tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta.¹²

Interessante notare come Agnetti, pur non avendo mai avuto veramente dimestichezza con la lingua inglese,¹³ nei suoi scritti e nei suoi lavori utilizzi per citare il testo divinatorio il sistema di romanizzazione Wade-Giles "I Ching" utilizzato in America e non quello proposto da Bruno Veneziano per l'edizione italiana, derivante dal tedesco, che prevede l'uso della "k", "I King" (di cui quasi sicuramente l'artista milanese possedeva una copia, grazie alla quale entrò in contatto con la prefazione firmata da Jung).¹⁴

Questo fa pensare che Agnetti, già assiduo frequentatore di New York¹⁵ (del 1974 la sua prima mostra newyorkese, *Image of an exhibition*, tra le mura della galleria di Ronald Feldman),¹⁶ fosse in contatto anche con la scena milanese legata agli Stati Uniti grazie ai rapporti della moglie Bruna Soletti con Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass, quindi, tramite loro, con Allen Ginsberg; e, ancora in precedenza, prima di partire per il sud America con la famiglia nel 1962, che avesse avuto modo di ascoltare Cage in uno dei suoi concerti milanesi.¹⁷

Dell'opera *Le stagioni si ripetono* si conoscono tre versioni, di dimensioni e formati differenti. Documenti conservati presso l'Archivio Vincenzo Agnetti¹⁸ consentono di collocare l'ideazione del ciclo ai primi mesi del 1976.

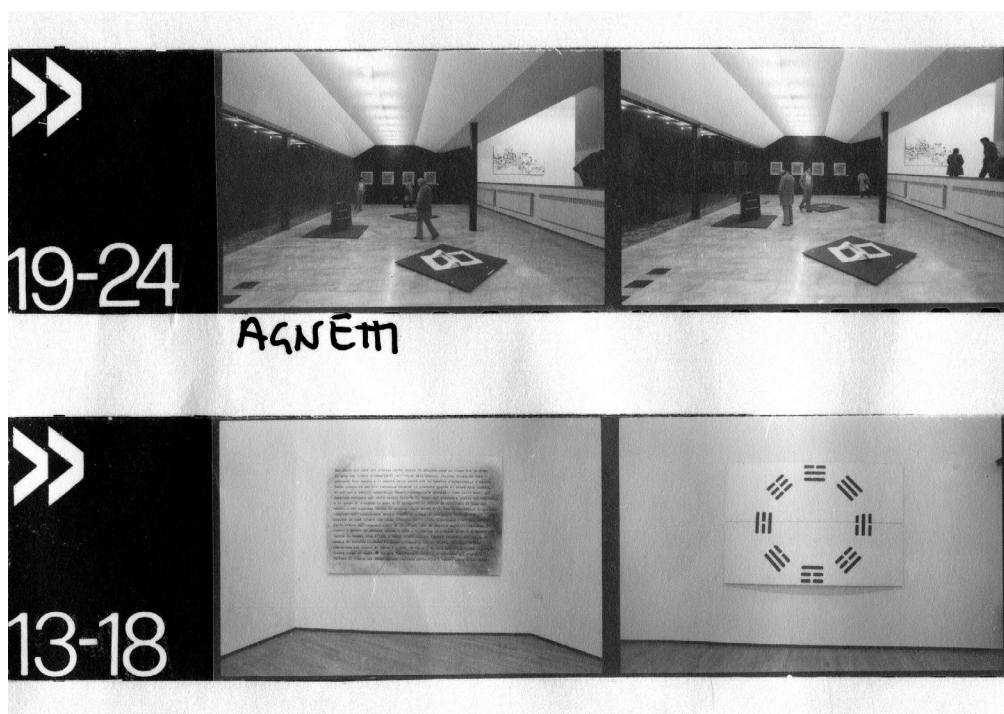
Mario Bertolini, come racconta nell'intervista rilasciata a Danka Giaccon nel 2015 in occasione della donazione della sua collezione ai musei civici milanesi,¹⁹ proprio nel 1976, infatti, chiese ad Agnetti e a Rodolfo Aricò di partecipare a un concorso per un'opera destinata agli spazi rinnovati dell'Istituto Magistrale di Breno, in Val Camonica, di cui il collezionista era originario.²⁰ Sebbene il bando non sia noto, il confronto tra i bozzetti di Aricò²¹ e l'opera poi effettivamente realizzata da Agnetti, prima versione de *Le stagioni si ripetono*, suggerisce che il tema proposto riguardasse la storia e la cultura dell'uomo.

Nel testo di accompagnamento ai bozzetti, Agnetti scrive:

E questa ricordanza dei mutamenti sembra proprio celebrata insieme, come se fossero vissuti insieme, nello stesso pezzo di terra, sia i Camuni come *I Ching* e Virgilio. Questa impostazione mi sembra ottima perché propone artisticamente anche la poetica della cultura, della didattica e del pensarci-su. E tutto questo in una scuola, in un luogo dove il problema del raccontare e consigliare e raccogliere era la comunicazione pura; era ciò che avviene e ciò che è, e non falso comunicato.²²

Da un carteggio tra l'artista e l'amministrazione del Comune di Breno — la prima lettera datata 13 febbraio 1976 — si apprende che Agnetti risultò vincitore del concorso, ricevendo nel 1977 il compenso di 3.852.280 lire.²³ È dunque certo che il progetto fu presentato e realizzato tra il 1976 e il 1977.

Quest'opera, fino ad oggi, era conosciuta solo attraverso i piccoli formati del ciclo e le indicazioni scritte lasciate dall'artista. Nel novembre del 2024, grazie alla presente ricerca, è stato possibile rintracciare questo trittico creduto disperso, riconoscendolo poi nella versione di grande formato — di cui si erano perse le tracce — immortalata dagli scatti di Giorgio Colombo nelle sale della mostra del PAC del 1980 [fig. 2].²⁴



2.
Scatti di Giorgio Colombo all'inaugurazione della mostra di Vincenzo Agnetti e Francesco Clemente al PAC di Milano (1980). Nei provini, i pannelli del trittico di grande formato *Dei mutamenti*.

Le stagioni si ripetono, oggi conservato incompleto all'Istituto Magistrale di Breno. [3] dicembre 1980, provino a contatto. Courtesy l'autore.

L'opera è oggi conservata presso il Liceo Camillo Golgi di Breno, in Val Camonica: dei tre pannelli originari ne restano due — il pannello “I Ching” (190x280 cm) e il pannello “Camuni” centrale (190x356 cm ca.) — mentre quello dedicato alle *Georgiche* è andato perduto.²⁵

Le due versioni di piccolo formato dell'opera, una su tela e una su carta, si differenziano da quest'ultima per via della presenza di un intervento manoscritto: riprodotta sotto ciascuno degli apparati segnici (3 pannelli di 63x83 cm), la frase che dà il titolo all'opera: “Le stagioni si ripetono”.

Nel *Rammentatore critico*,²⁶ raccolta di commenti a corredo delle proprie opere che l'artista ha lasciato a chi intendesse avvicinarsi al suo

lavoro, Agnetti chiarisce il significato del trittico e l'uso dei trigrammi dell'I Ching:

Dei mutamenti è una vera e propria struttura segnica, dove la differente impostazione figurativa ci dimostra con sorpresa e attrazione che il primo, il secondo e il terzo pannello formano un'equivalenza; si equivalgono soprattutto nel contenuto e nella poetica visiva [...]. Il tempo si appiattisce quando è ascoltato a distanza. Così questi simboli dell'I Ching diventano uguali ai graffiti dei camuni e ai versi di Virgilio. Sono i mutamenti delle stagioni e delle opere scritti con segni differenti.²⁷

Qui il testo divinatorio cinese è parte sia della struttura segnica che compone l'equivalenza,²⁸ dove tre culture differenti in epoche differenti si trovano ad esprimere lo stesso concetto legato allo scorrere ciclico del tempo e ai mutamenti delle stagioni, sia, a partire dal nome stesso dato all'opera, *Libro dei Mutamenti/Dei mutamenti*, apparato teorico condiviso con l'intera riflessione.

Se John Cage e, successivamente, Fluxus si erano accostati all'I Ching adottandolo, in senso duchampiano, in modo permutazionale e aleatorio²⁹ — approccio peraltro condiviso da molti dei conoscitori occidentali del volume —³⁰ l'interesse che Vincenzo Agnetti manifesta per l'antico libro cinese, alla luce della sua produzione, si configura in modo diverso.

L'artista non sembra infatti attribuirgli alcun potere oracolare, ma neppure ridurne la portata a semplice valore simbolico, manifestazione di una cultura o di un linguaggio "altro".

Per esempio, alcuni aspetti dell'I Ching, e in particolare la nozione di *sincronicità* che Carl Gustav Jung individua come fondamento dell'intero pensiero filosofico cinese, appaiono profondamente affini al pensiero critico e poetico di Agnetti. Jung definisce la sincronicità come «la coincidenza degli eventi in spazio e tempo come significatore di qualcosa di più di un mero caso, cioè di una peculiare interdipendenza di eventi oggettivi tra di loro, come pure fra essi e le condizioni soggettive (psichiche) dell'osservatore».³¹ Questa interdipendenza tra evento, spazio e soggetto costituisce un chiaro punto di contatto non solo con il ciclo *Dei mutamenti* ma con tutta la poetica agnettiana, dove l'opera si realizza nella presenza e nello sguardo dell'osservatore.

Non sorprende, dunque, che la mostra monografica in cui Agnetti sceglie l'I Ching come asse concettuale — allestita tra dicembre 1977 e gennaio 1978 alla Galleria Civica d'Arte Moderna del Castello di Portofino —³² si configuri come un esempio compiuto di *Teatro statico*,³³ concetto elaborato dall'artista con la *Macchina drogata* nel 1969,³⁴ in cui la relazione tra opera, luogo e spettatore diventa struttura costitutiva dell'intera esperienza estetica.

L'esposizione portofinese, a un anno dalla partecipazione al concorso di Breno, fu concepita tutta attorno a un'immagine coordinata basata sul diagramma circolare dei trigrammi.³⁵

L'intervento ambientale ideato da Agnetti per gli spazi del Ca-

stello venne descritto dallo stesso artista nell'articolo *Castello. Arte come arte*, pubblicato su *Domus* nel marzo del 1978:

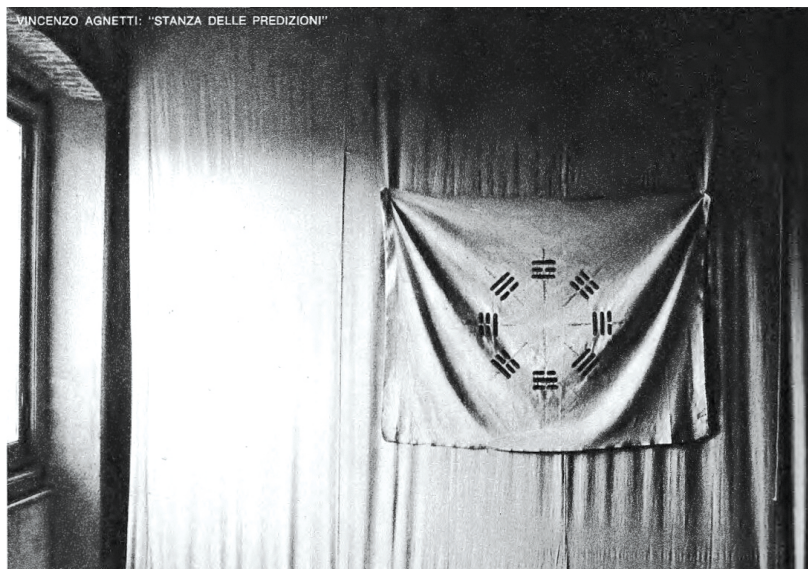
È l'arte immaginazione? Celebrazione? O critica globale messa a cornice per stupire, spaventare, divertire? C'è forse una dimensione causale che organizza gli oggetti e mette in movimento gli eventi? Se il mondo sono i fatti, il destino degli oggetti che l'uomo ha costruito è forse quello di resistere al tempo e all'uso e poi crollare, oppure quello di diventare dei testimoni della storia? [...] Se non si può ipotecare il futuro non si può ipotecare il passato, e l'oggi rimane un gesto degli elementi. È per questo che abbiamo inventato le cause. E intanto la coincidenza determina l'esistere o meno dei fatti. Ma l'esistente è il definitivo e il provvisorio al tempo stesso. È per questo che sono venuto in questo castello e ho lasciato tutto come stava, scricchiolante nella sua provvisorietà morente. [...] Di fronte agli oggetti la verità è una sola, è che solo noi siamo il corpo e il perimetro delle cose. Lo esige il nostro stato cosciente. Allora cosa ho fatto? In una stanza ho lasciato tutte le cose spente fuori dalla cultura attuale: spento il camino, i candelabri, le sedie ecc. Ho aggiunto solo un libro svuotato, "Libro dimenticato a memoria", e l'ho chiamata "Stanza della cultura dimenticata". In un'altra stanza ho messo i segni dell'I King,³⁶ che mi interessano molto, e l'ho chiamata "Stanza delle predizioni". In un'altra stanza ho messo un tavolino, con sopra, sul punto di cadere, una pietra rotonda, e l'ho chiamata "Stanza della provvisorietà". Poi, la stanza del delitto e quella della comunicazione. [...] È venuta molta gente e perlomeno si sono formati dei veri ambienti fatti di noi. Poi la gente se ne è andata e, con estrema naturalezza truffaldina, la pietra è stata tolta dal tavolino. Sono state fatte anche delle fotografie. Sono state scritte alcune cose. Le fotografie sono diventate il saggio-testimone di tutta la provvisorietà. Che senso ha? Continuo a chiedermi. Il caso, forse.³⁷

Il senso riconosciuto al caso contrapposto alla dimensione causale è altro tema centrale anche dell'introduzione junghiana al *Libro dei Mutamenti*: principio di distinzione individuato per mettere a confronto la struttura del pensiero occidentale con quella orientale. Anche in questo caso, l'*I Ching* è presente sia nelle opere esposte nella *Stanza delle predizioni*, dove ne viene evocata la dimensione oracolare, sia come apparato teorico e matrice di riflessione concettuale.

A tal proposito, è interessante osservare come, in tutte le opere esposte ad eccezione di quella su carta, Agnetti ricorra non agli esagrammi — vere e proprie risposte oracolari offerte dal *Libro dei Mutamenti* — bensì, come già avvenne ne *Le stagioni si ripetono*, agli otto trigrammi.³⁸

Questi ultimi, disposti prevalentemente in diagrammi circolari, rappresentano i segni primari e originari dell'*I Ching*.

L'uso dei trigrammi conferma la direzione dell'interesse artistico di Agnetti: mentre gli esagrammi rispondono a una logica divinatoria e oracolare, i trigrammi, per la loro struttura e funzione — alfabeto e insieme fondamento dell'intero pensiero filosofico — ne incarnano i



3.
Dei Mutamenti. I Ching esposto
nella Stanza delle predizioni
(Castello di Portofino, 1977).
Scatto di Salvatore Licitra
pubblicato in Vincenzo Agnetti,

“Castello. Arte come arte”,
Domus, 580, marzo 1978, p. 52.
Courtesy of Archivio Domus –
© Editoriale Domus S.P.A.;
© Salvatore Licitra.

principi e permettono all'artista di prendere in prestito tali concetti, traducendoli in un linguaggio visivo e poetico autonomo.

La *Stanza delle predizioni*, immortalata da alcune fotografie di Giorgio Colombo e di Salvatore Licitra³⁹ pubblicate a corredo dell'articolo di Agnetti su *Domus*, ospita sulla parete di sinistra una delle copie di piccolo formato de *Le Stagioni si ripetono*, un inedito *I Ching* — dipinto su stoffa non intelaiata [fig. 3] — e un esagramma su carta (l'unico esagramma presente), ottenuto con la tecnica sviluppata per gli *Istanti lavoro*,⁴⁰ che prevede la pressione posteriore lungo le tracce del disegno, poi ottenuto in rilievo sul verso [figg. 3-4].

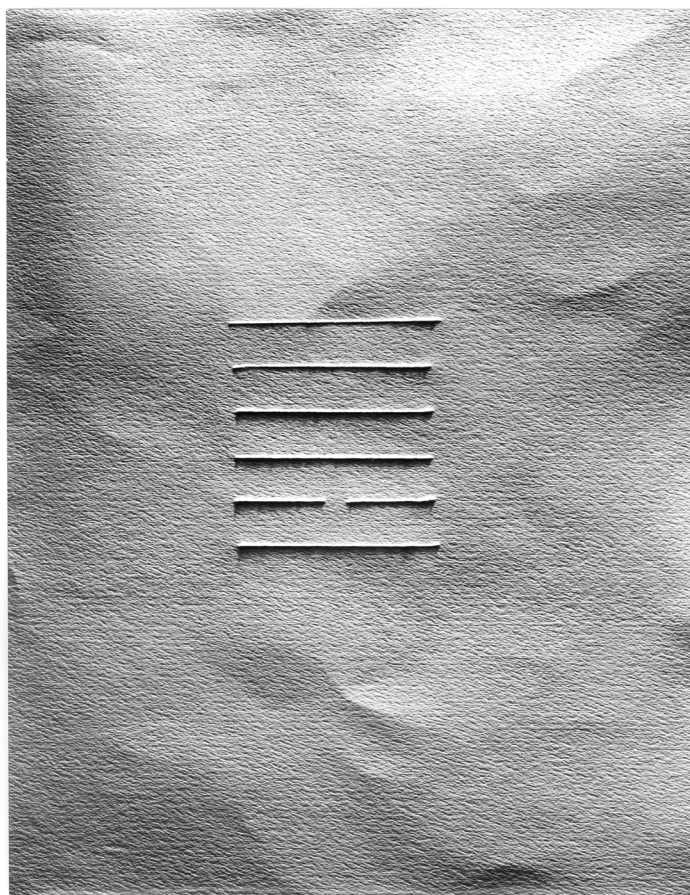
Esistono altre opere del ciclo *Dei mutamenti*, datate sempre 1977 e l'Archivio Vincenzo Agnetti le ha raccolte tutte insieme nel 2022 in una mostra dal titolo evocativo *Le stanze delle predizioni*.

Qui, le tele esposte erano sei: ciascuna avente rappresentato, seppur con modalità differenti, la sequenza dei trigrammi, qualche volta associata a vocaboli o frasi (per esempio: «nord-sud-ovest-est», «gli elementi si riconcorrono», «acqua tuono cielo monte terra»): qualche volta più chiaramente legati ai significati dell'*I Ching*, qualche volta ancora criptici.

Tra queste, l'unica opera di cui si conosca una precisa occasione espositiva è l'opera composta da un diagramma circolare, una cornice di esagrammi e la scritta «The seasons repeat themselves», presentata nella già citata grande mostra del 1980 al PAC di Milano insieme al tritico realizzato per il concorso di Breno.

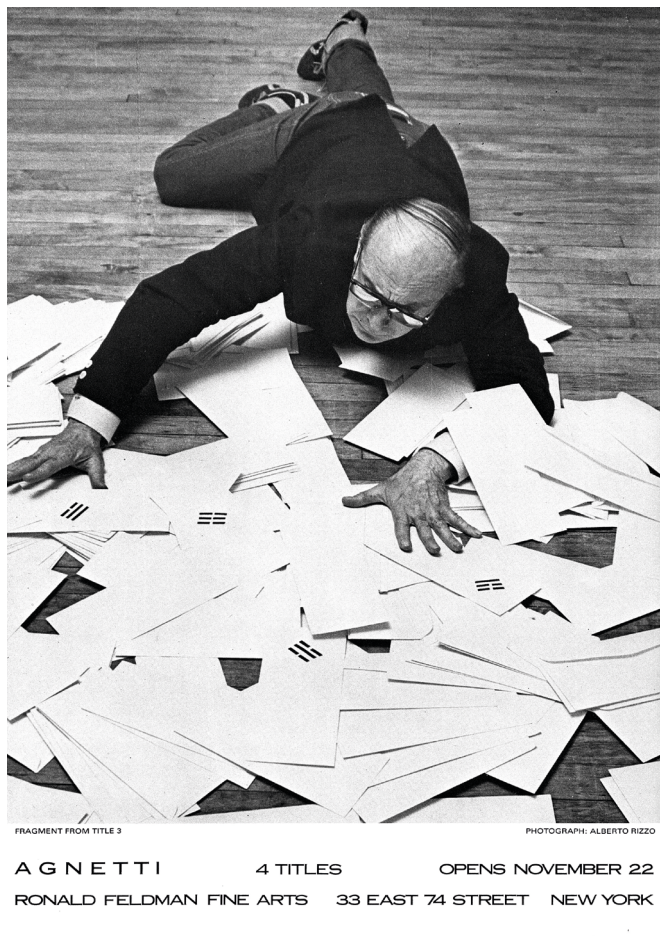
Entrambe le opere condividono il tema dello scorrere ciclico del tempo con il testo critico in accompagnamento all'intera esposizione milanese, la poesia *I Dicatori*,⁴¹ scritta da Agnetti a New York nel 1979.

Sempre all'Archivio Agnetti, oltre alle tele, due serie di multipli, di cui una apre un possibile spunto di approfondimento circa il rapporto dell'artista con il mondo della poesia visiva.⁴² Si tratta di una piccola serigrafia di 22x27 cm, prodotta da Ugo Carrega, a sua volta interessato all'*I Ching* come dimostrato dalla copertina del suo *Segni in uso. Esercizi del Verbale* del 1973.⁴³ Il multiplo, edito dal Mercato del Sale nel 1979, fa parte di una cartella collettiva di quarantanove grafiche. In quell'anno, Agnetti si trovava a New York, dove stava preparando una nuova mostra per Ronald Feldman: Carrega gli chiese di poter procedere alla stampa senza la sua presenza ed ebbe il suo consenso (sul verso il timbro recita «grafica realizzata con l'autorizzazione dell'artista»)⁴⁴



4. Fotografia di autore non identificato dell'opera di Vincenzo Agnetti *I Ching* [1977] realizzata per il catalogo della mostra

alla Galleria Civica di Arte Moderna - Castello di Portofino (1977). Courtesy Archivio Daniele Crippa.



5.
Manifesto della mostra *Vincenzo Agnetti. 4Titles* (Galleria Ronald Feldman Fine Arts, New York, 1980). Courtesy Archivio Vincenzo Agnetti.

È proprio in quella mostra da Feldman, *4 Titles. Surplace* (inaugurata il 22 novembre 1980 e già allestita presso la galleria di Franco Toselli a Milano qualche mese prima), che compare per l'ultima volta l'*I Ching* [fig. 5].

Qui Agnetti espone l'opera esito della performance *La lettera perduta*, realizzata nel 1979 a New York.⁴⁵ L'installazione era composta da quattro fotografie e quattro sculture: quattro episodi della performance prima fotografati, poi tradotti e resi plasticamente in ferro.⁴⁶ Durante il momento performativo, Agnetti, dirigendosi verso il luogo deputato allo svolgersi dell'azione artistica, camminava reggendo decine di buste; inciampava, cadeva e le spargeva sul pavimento. Quelle buste, sul retro, recavano dipinti i trigrammi dell'*I Ching*, ancora una volta simbolo di un *caso*, sempre significante.

Da una generazione di artisti con lo sguardo rivolto oltreoceano — i cui interrogativi erano già raccolti profeticamente nei due numeri della rivista *Azimuth*⁴⁷ cui Agnetti partecipò⁴⁸ prima dei suoi anni argentini dell'*arte-no*⁴⁹ — il pensiero filosofico orientale, percepito come strutturalmente diverso da quello occidentale, veniva proposto come motore di cambiamento e possibilità per un ribaltamento di prospettiva.⁵⁰ Non può sorprendere, dunque, che tra il *Libro dei Mutamenti* e il complesso pensiero teorico e poetico di Agnetti siano emersi numerosi punti di contatto.

Se nel 1971 Agnetti così sintetizzava il suo operato d'artista in un *Assioma* su bachelite «L'arte è la deposizione del pensiero e il pensiero è la dilatazione dell'arte», il messaggio filosofico centrale dell'*I Ching* recita: «Tutto ciò che avviene nel visibile è l'estrinsecazione d'una immagine, di un'idea, nell'invisibile» e la prossimità tra queste due affermazioni, pur maturate in contesti culturali distanti, non può essere attribuita al caso.

NOTE

- Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", *Domus*, n. 580, marzo 1978, p. 49.
- Richard J. Smith, *The I Ching: A biography*, Princeton University Press, Princeton, 2012.
- Giorgio Zanchetti, "L'interesse per le filosofie orientali", in *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano, 1993, pp. 16-28.
- Renato Barilli, "L'arte concettuale e 'mondana'", in Franco Russoli (a cura di), *L'Arte moderna*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975, pp. 111-112.
- Ivi*, pp. 118-119.
- Versi tratti da: Salvatore Quasimodo (traduzione di), *Il Fiore delle Georgiche*, Gentile Editore, Milano, 1944.
- Nel presente intervento si è scelto di utilizzare "I Ching", traslitterazione fonetica della lingua cinese che utilizza il sistema di romanizzazione Wade-Giles, la stessa utilizzata da Agnetti. "I King" è adottato dal sinologo Bruno Veneziano nella sua traduzione dal tedesco per Astrolabio del 1950. "Yijing" è il recente e accettato sistema Pinyin. Si ringrazia il direttore editoriale di Astrolabio Ubaldini, Francesco Gana, per le accurate indicazioni al riguardo.
- Cfr. Joseph A. Adler, *Yijing. A guide*, Oxford University Press, Oxford, 2022 (tradotto in italiano dalla casa editrice Astrolabio Ubaldini nel 2023).
- La sentenza dell'esagramma è una breve proposizione o aforisma che descrive il significato complessivo della figura: indica la situazione generale, la sua tendenza, la sua possibile evoluzione. È considerata la risposta divinatoria alla domanda posta.
- Richard Wilhelm (traduzione di), *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, R. Oldenbourg, München, 1924.
- Le due case editrici, infatti, chiesero quasi contemporaneamente a Jung di aggiornare il testo scritto a introduzione della versione tedesca di Wilhelm del 1924. Jung la scrisse e, come racconta nel maggio del 1949 nella prefazione all'edizione italiana di poco successiva a quella americana, trattandosi di un testo rivolto ad un lettore genericamente occidentale, decise di mantenere la stessa per entrambe; Cfr. Richard Wilhelm (traduzione da, di Cary Baynes), *The I Ching or Book of Changes*, Pantheon/Bollingen Series XIX, New York, 1950; Richard Wilhelm (traduzione da, di Bruno Veneziano), *I King. Il libro dei Mutamenti*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1950.
- Joseph A. Adler, *Yijing. A guide*, cit., 2022, pp. 140-142.
- Si ringrazia la figlia Germana Agnetti per l'indicazione. Agnetti era solito giustificare ironicamente questa mancanza dicendo che conoscere due lingue fosse come essere servo di due padroni.
- Cfr. nota n. 7.
- Fin dal suo rientro dall'Argentina, nel 1967, Agnetti strinse con la città un profondo legame, sia personale, sia professionale che lo portò negli anni a mantenere uno studio a Manhattan e li intrattenere importanti amicizie, in particolare con Arakawa: anni e rapporti che meriterebbero di essere approfonditi. Per una biografia completa di Vincenzo Agnetti cfr. Germana Agnetti, "Quando mi vidi non c'ero. Una biografia di Vincenzo Agnetti", in Marco Meneguzzo (a cura di), *Agnetti. A cent'anni da adesso* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 4 luglio-24 settembre 2017), Silvana Editore, Milano, 2017, pp. 252-265;
- Cfr. Vincenzo Agnetti (a cura di), *Image of an Exhibition. Translated, Reduced, Forgotten* (catalogo della mostra, New York, Ronald Feldman Fine Arts, 22 settembre 1974-s.d.), Ronald Feldman Inc. and Alessandra Castelli Press, New York-Milano, 1974.

17. Giorgio Zanchetti, "L'interesse per le filosofie orientali", cit., pp. 44-45.
18. L'Archivio Vincenzo Agnetti ha sede a Milano, in via Machiavelli 30, tra le mura dell'ex studio dell'artista. È gestito dagli eredi i quali si occupano della valorizzazione e della tutela della sua opera.
19. Cristina Baldacci e Danka Giacon (a cura di), *La donazione Bianca e Mario Bertolini. Museo del Novecento*, Silvana Editoriale, Milano, 2015, p. 16.
20. Si evidenzia, negli stessi anni, la presenza di Franca Ghitti (1932-2012) in Val Camonica, il cui lavoro si caratterizza per una rilettura concettuale delle incisioni rupestri e per una sensibilità rivolta alle estetiche non occidentali. Questo suo orientamento era stato favorito da Vanni Scheiwiller, profondamente legato ad Ezra Pound, tramite il quale Ghitti poté accedere alle riflessioni di Ernest Fenollosa sulla scrittura, in particolare sulla scrittura cinese e sull'uso dell'ideogramma.
21. I bozzetti di Aricò, intitolati *Cristoforo Colombo e Paolo Uccello* e *Leon Battista Alberti e Lorenzo il Magnifico*, entrambi tecnica mista su cartoncino, 75x51 cm, sono conservati ancora oggi in collezione Bertolini. Cfr. Cristina Baldacci e Danka Giacon (a cura di), *La donazione Bianca e Mario Bertolini. Museo del Novecento*, cit.
22. *Rammentatore critico*, [1976], Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
23. *Corrispondenza fra Vincenzo Agnetti e il Comune di Breno*, 1976, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
24. Penultima mostra di Agnetti prima della prematura scomparsa (settembre 1981) e primo esito dei dialoghi proposti e curati da Zeno Birolli per il Comune di Milano, qui insieme a Francesco Clemente: «una serie di interventi che prevedono il confronto fra due artisti [...] che vuole dare più rilievo alle opere e alla loro vicinanza in questo spazio che alle singole presenze». Cfr. Zeno Birolli (a cura di), *Francesco Clemente* (catalogo della mostra, Milano, PAC, 4 dicembre 1980 - 1 febbraio 1981), PAC, 1980; Zeno Birolli (a cura di), *Vincenzo Agnetti* (catalogo della mostra, Milano, PAC, 4 dicembre 1980-1 febbraio 1981), PAC, 1980. Si ringraziano il dottor Federico Troletti e Rocco Tomass Galasso per il prezioso aiuto nella ricerca dell'opera.
25. Con l'Archivio Vincenzo Agnetti si sta valutando di produrre un'*exhibition copy*, così da riabilitarne la leggibilità.
26. Agnetti lascia a noi lettori e interpreti della sua opera una raccolta di scritti e commenti (oggi pubblicati nell'edizione critica a cura di Federica Boragina) che chiama *Rammentatore critico*. Composta a partire dai primi anni Settanta, raccoglie schede storico-critiche autografe relative ai lavori compiuti: «un corpus di scritti tramite cui traccia la genesi teorica del proprio operare, sottolineando come le opere, una volta compiute, altro non siano che dei "rammentatori", ossia dei rimandi a quella genesi concettuale [...]. Si tratta di testi nei quali l'artista stempera i criptici costrutti dei suoi scritti teorico-critici per spiegare l'opera, letteralmente rendendone comprensibile l'origine, lo sviluppo, il significato». Cfr. Federica Boragina (a cura di), *Vincenzo Agnetti. Scritti d'arte (1959-1981)*, Abscondita, Milano, 2024, pp. 141-214.
27. *Rammentatore critico*, s.d., Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.
28. Agnetti parlerà per la prima volta di equivalenza nel 1974 con le opere del ciclo *Gli eventi precipitano*. Cfr. Germana Agnetti e Guido Barbato (a cura di), *Archivio 02. Equivalenza – Meditazione*, (catalogo della mostra, Milano, Archivio Vincenzo Agnetti, 23 novembre 2017-30 marzo 2018), Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, 2017.
29. Cfr. Giorgio Zanchetti, "L'interesse per le filosofie orientali", cit.; Mark G. Jensen, "John Cage, chance operations, and the chaos game: Cage and the I ching", *The Musical Times*, CL (1907), estate 2009, pp. 97-102; Irene Cimò, "Aleatorietà e permutabilità nelle ricerche astratto-concrete in Italia. Struttura continua N. 018 di Bruno Munari, Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati di Davide Boriani e Random walks by random numbers di Grazia Varisco", *L'Uomo Nero*, vol. 20 n. 21 (2023), pp. 150-152.

30. Philip Dick, per esempio, così come fa anche raccontare ai personaggi del suo romanzo *La svastica sul sole*, ha costruito intere trame servendosi delle risposte ricevute dalla consultazione del *Libro dei Mutamenti* (Philip Dick, *The man in the high castle*, G P Putnam's Sons, New York, 1963). Cfr. Richard J. Smith, *The I Ching: A biography*, cit., pp. 199-200.
31. Carl Gustave Jung, "Prefazione alla traduzione", in *I King. Il libro dei Mutamenti*, Astrolabio, Roma, 1950, p. 12.
32. Vincenzo Agnetti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, Galleria Civica d'Arte Moderna – Castello di Portofino, Portofino, 1977.
33. Cfr. per un chiarimento sul concetto di "Teatro statico": Vincenzo Agnetti. *Tradotto Azzerato Presentato*, (catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Alessandra Castelli, 1974), Edizioni l'Uomo e l'Arte, Milano, 1974; Bruno Corà, "Il Tempio. La nascita dell'Eidos nella concezione artistica di 'Teatro statico' di Agnetti e Scheggi", in *Vincenzo Agnetti Paolo Scheggi. Il Tempio. La nascita dell'Eidos*, Forma Edizioni, Firenze, 2021, pp. 42-53.
34. Nell'ottobre del 1969 la *Macchina drogata* venne esposta per la prima volta presso la Galleria Cenobio Visualità di Milano. Qui risulta evidente come, nella poetica di Agnetti, l'elaborazione del concetto di caso fosse già presente nei primi anni della sua produzione artistica (i primi risultati in opera solo dal 1967, di ritorno dal suo viaggio in Argentina).
35. È interessante notare che, proprio in quell'anno, il manifesto della mostra ricevette il riconoscimento come "miglior manifesto" alla Fiera d'arte contemporanea di Tel Aviv; parallelamente, Agnetti teneva una personale a Gerusalemme; Cfr. "*Mental Installation*" by Vincenzo Agnetti, (catalogo della mostra, Gerusalemme, The Israel Museum, 9 luglio 1977-s.d.), The Israel Museum, Gerusalemme, 1977.
36. Qui "I King", come da traduzione italiana di Astrolabio, probabilmente per una scelta dalla redazione di *Domus*.
37. Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", *Domus*, n. 580, marzo 1978, pp. 49-52.
38. Per l'elenco delle opere esposte cfr. Vincenzo Agnetti (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, cit., 1977.
39. Vincenzo Agnetti, "Castello. Arte come arte", cit.
40. Gruppo di opere prodotte tra il 1972 e il 1973.
41. Zeno Birolli (a cura di), *Vincenzo Agnetti*, (catalogo della mostra, Milano, PAC, 4 dicembre 1980-1 febbraio 1981), PAC, Milano, 1980.
42. Si ricordi la mostra monografica ospitata dal Mercato del Sale nel 1975 dal titolo *Non c'è più nessuno* e la sua partecipazione alla collettiva *Raccolta italiana di nuova scrittura* del novembre del 1977 dove venne esposta un'opera con soggetto i graffiti Camuni che recitava «L'immagine condiziona lo spazio / la didascalia condiziona l'immagine». Cfr. *Raccolta italiana di nuova scrittura*, (catalogo della mostra, Mercato del Sale, Milano, novembre 1977), Mercato del Sale, Milano, 1977, pp. 12-13.
43. Edizione a cura dell'artista, pubblicata in 1000 copie.
44. Si ringrazia Francesco Serafini per le indicazioni.
45. Lo stesso anno presentata anche a Venezia, a Palazzo Grassi.
46. Irene Caravita, "Scultori che espongono fotografie, fotografi che espongono oggetti. Una rassegna di mostre nella Milano dei primi anni Settanta", *Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea*, n. 6, 2024, pp. 263-275.
47. Rivista pubblicata in due numeri (1959, 1960) a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni. Il secondo e ultimo numero intitolato, in occasione dell'omonima mostra nella neonata galleria milanese Azimut, *La nuova concezione artistica*.
48. Vincenzo Agnetti, "I°: Non commettere atti impuri", *Azimuth*, a. I, n. 1, 1959, s.p.
49. Così Agnetti chiamava gli anni vissuti in Argentina con la famiglia (1962-1967) in cui si occupò di automazione industriale, prima di dare avvio alla sua vera e propria produzione artistica. Cfr. Germana Agnetti, "Quando mi vidi non c'ero. Una biografia di Vincenzo Agnetti", cit., pp. 252-265.
50. Cfr. in particolare l'articolo: Yoshiaki Tono, "Spazio vuoto e spazio pieno", *Azimuth*, a. I, n. 1, 1959, s.p.