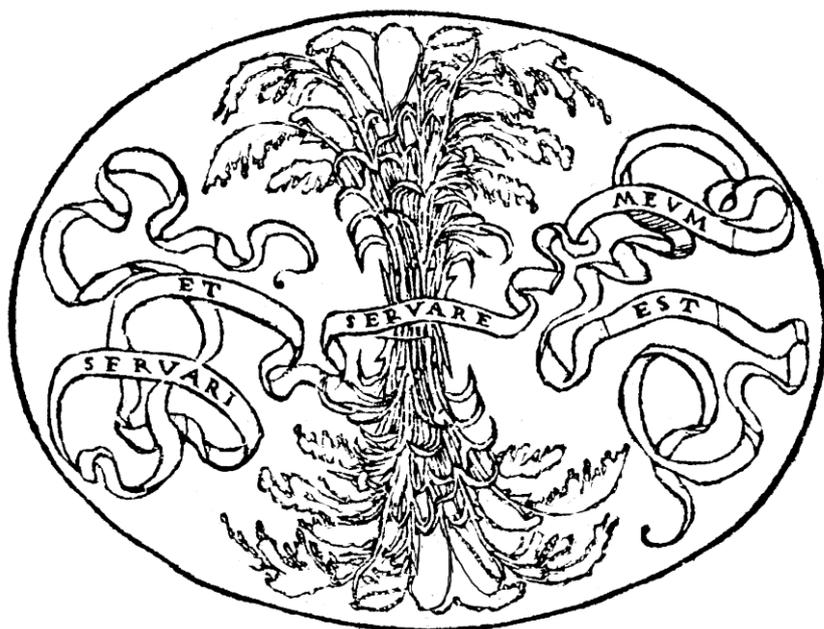


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 28/2022



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

FLAVIO FERGONZI Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione	p. 1
CHIARA PERIN Mario Tazzoli e la Galleria Galatea	p. 39
PAOLO CAMPIGLIO Il Salone Annunciata di Carlo Grossetti: gli esordi (1958-1969)	p. 75
LAURA CALVI «Il libro è formidabile!». Alcuni progetti editoriali della Galleria Apollinaire 1960-1970	p. 104
ELISA FRANCESCONI I documenti a stampa di galleria: La Tartaruga e il sistema romano	p. 120
ANDREA LANZAFAME Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico, tra Bruno e Fabio Sargentini	p. 155
SONIA CHIANCHIANO La sede di «QUI arte contemporanea» da Centro d'Arte a Galleria Editalia	p. 181
DAVIDE COLOMBO Prospezioni sullo Studio Santandrea attorno al 1969 attraverso gli archivi dei fotografi Enrico Cattaneo e Johnny Ricci	p. 212
FRANCESCO GUZZETTI «He was really into artists' books»: i libri d'artista della Galleria Sperone, 1970-1975	p. 243



**«HE WAS REALLY INTO ARTISTS' BOOKS»:  
I LIBRI D'ARTISTA DELLA GALLERIA SPERONE, 1970-1975**

Nel 1977, la rivista americana «Art-Rite» dedica un numero speciale al libro d'artista<sup>1</sup>. Stampata in economia su carta di giornale e distribuita gratuitamente, la rivista è concepita dai suoi fondatori, i critici Walter Robinson, Edit DeAk e Joshua Cohn, come una documentazione in presa diretta, con cui dare voce alle istanze della ricerca artistica concettuale e delle sue ulteriori derivazioni nel corso del decennio. Il numero 14 del 1977 accoglie dunque testimonianze di molti artisti che hanno integrato il libro all'interno della propria pratica. Tra di essi, Sol LeWitt consegna una riflessione puntuale sul significato concettuale del libro, come dispositivo di presentazione, comunicazione e fruizione:

Artists' books are, like any other medium, a means of conveying art ideas from the artist to the viewer/reader. Unlike most other media they are available to all at a low cost. They do not need a special place to be seen. They are not valuable except for the ideas they contain. They contain the material in a sequence which is determined by the artist. (The reader/viewer can read the material in any order but the artist presents it as s/he thinks it should be). Art shows come and go but books stay around for years. They are works themselves, not reproductions of works. Books are the best medium for many artists working today. The material seen on the walls of galleries in many cases cannot be easily read/seen on walls but can be more easily read at home under less intimidating conditions. It is the desire of artists that their ideas be understood by as many people as possible. Books make it easier to accomplish this<sup>2</sup>.

I libri d'artista, prodotti dalla Galleria Sperone tra 1970 e 1975, costituiscono un capitolo di primaria importanza nella storia del genere negli anni Sessanta e Settanta, per quanto non siano ancora mai stati oggetto di uno studio complessivo. Essi corrispondono perfettamente alle caratteristiche elencate da LeWitt nella dichiarazione consegnata ad «Art-Rite». Pensati come forma ulteriore di sostegno e vicinanza agli artisti, negli anni di più intensa partecipazione di Sperone alle vicende dell'arte concettuale, i libri necessitano di essere indagati non soltanto dal punto di vista delle pratiche dei rispettivi autori, ma anche all'interno della strategia che impronta l'attività del gallerista in quegli anni. Per questo motivo, si è deciso di riservare la descrizione analitica dei singoli libri a un apposito regesto, mentre queste pagine sono incentrate primariamente sul loro statuto nel quadro della situazione della Galleria Sperone.

*1. Annunci 'concettuali': l'attività della Galleria Sperone*

Le inserzioni pubblicitarie delle gallerie private, tra anni Sessanta e Settanta, spesso rappresentano fonti preziose per ricostruire il calendario espositivo, le scelte di gusto, ma anche gli allestimenti e gli ambienti. Non sempre, però, è possibile rintracciare tali informazioni. Del resto, non tutte le gallerie utilizzano gli spazi pubblicitari nello stesso modo. Nello scenario italiano, un caso a parte è rappresentato dalla Galleria Sperone. Inaugurata a Torino con una collettiva di opere di Mimmo Rotella, Aldo Mondino, Roy Lichtenstein e Michelangelo

---

Desidero ringraziare: Valentina e Pier Luigi Pero; Giuseppe Penone e il personale dell'Archivio Penone; Rocco Mussat Sartor e l'Archivio Anselmo; Carol LeWitt e Janet Passehl, Archive LeWitt Collection.

<sup>1</sup> ALLEN 2011, pp. 135-140.

<sup>2</sup> *IDEA POLL* 1977, p. 10. Il titolo dell'inchiesta è semplicemente *Idea Poll*, per come risulta dall'indice della rivista. Tuttavia, essa è presentata come *Market Research* sulla prima pagina dell'articolo, occupata da una delle fotografie di Duchamp realizzate da Ugo Mulas.

Pistoletto nel maggio 1964, la galleria è fondata da Gian Enzo Sperone, allora reduce da un'esperienza di assistente di Mario Tazzoli alla Galleria Galatea e di direttore della Galleria Il Punto<sup>3</sup>. Il periodo compreso tra 1970 e 1975 segna notevoli cambiamenti per la galleria. In particolare, nelle stesse settimane alla fine del 1972, aprono le sedi di Roma, in società con Konrad Fischer, e di New York. Fin dall'inizio, le mostre della galleria sono puntualmente segnalate nel calendario espositivo aggiornato costantemente su riviste come «Domus» o «Flash Art». Tuttavia, gli avvisi pubblicitari veri e propri sono, a conoscenza di chi scrive, piuttosto rari, a fronte della presenza costante di gallerie affini, come l'Attico di Fabio Sargentini o, all'estero, le gallerie di Leo Castelli, Virginia Dwan o Ileana Sonnabend. Un'eccezione di nota è l'inclusione della galleria tra le inserzioni pubblicate su «Flash Art». Anche in questo caso, però, si tratta di una emergenza sporadica: solo nei primi due fascicoli, usciti nel giugno e luglio 1967, il nome della galleria compare in uno spazio pubblicitario. Accomunato agli altri annunci del giornale per la tipologia di carattere e impaginazione, il nome della galleria – all'epoca nella versione estesa, Gian Enzo Sperone – è seguito da quelli di nove artisti: gli americani Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Jim Dine, Andy Warhol e Tom Wesselmann, e gli italiani Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Pino Pascali. Bisogna attendere il fascicolo del novembre 1972, per ritrovare un annuncio, nel quale, con tono ironicamente enfatico, Sperone e il socio Konrad Fischer annunciano l'apertura della sede romana della galleria e le prime mostre destinate a occuparne gli spazi, presentati come «a new art sanctuary in Rome». Il 'silenzio' dopo il 1967 e la ricomparsa alla fine del 1972 si possono spiegare alla luce della posizione culturale assunta dalla galleria in quel lasso di tempo. Nel corso degli anni Sessanta, la produzione di materiali a stampa – come brochure, cartoline e locandine – garantisce alla Galleria Sperone un'ampia circolazione e documentazione delle mostre e del lavoro degli artisti. Il trasferimento nella nuova sede torinese di Corso S. Maurizio 27 nel settembre 1969 – sancito con la mostra personale di Carl Andre<sup>4</sup> – coincide con l'assestamento di un clima internazionale legato all'Arte post-minimalista e concettuale e, sul fronte italiano, all'Arte povera. A cavallo tra un decennio e l'altro, l'affermazione di pratiche sempre più effimere, connotate dalla realizzazione di opere *in situ*, durante l'esposizione o nei giorni immediatamente precedenti, determina la sospensione delle modalità usuali di promozione delle mostre. La Galleria Sperone interrompe la produzione di brochure, mentre gli stessi cartoncini di invito si riducono, in larga parte, a superfici neutre, prive di immagini, occupate dalle informazioni essenziali sulle rispettive mostre.

L'annuncio del 1972 su «Flash Art», al di là dell'ironia che lo caratterizza, è il risultato della lunga frequentazione con l'arte concettuale. Esso è in linea con alcune inserzioni pubblicate su «DATA», il giornale fondato da Tommaso Trini nel 1971 per mappare pressoché in tempo reale alcune delle frontiere più recenti dell'arte italiana e straniera. Le pagine riservate alla Galleria Sperone rispecchiano l'impostazione minimale dei cartoncini di invito, dal momento che le informazioni sono concentrate al centro di una pagina interamente bianca. Laddove dovrebbero figurare elenchi di nomi di artisti, annunci di mostre, l'indirizzo stesso della sede espositiva, compaiono invece inserzioni del tutto estranee al modello convenzionale. Nell'ordine, nei primi numeri la Galleria Sperone segnala quanto segue: l'apertura di una filiale a Hong Kong (nel primo fascicolo del settembre 1971; Fig. 1); l'organizzazione di tornei internazionali di ping-pong (febbraio 1972); un generico «etcetera» (aprile 1972; l'annuncio integrale recita: «La Galleria Sperone di Torino etcetera»); una filastrocca-scioglilingua («Porta aperta a chi porta / chi non porta parta pur / che non m'importa / aprir la porta / a chi non porta»; maggio 1972); una lista di titoli, incipit, citazioni, frasi popolari e luoghi comuni, tra cui è camuffato anche il nome della galleria (estate 1972). Simili inserzioni costituiscono una sorta di appendice o corollario alla riflessione, condotta dagli artisti, sulle modalità e i formati convenzionali della comunicazione e sul grado di realtà implicito nell'uso del linguaggio. Per quanto inattendibili, le

<sup>3</sup> MUNDICI 2000, pp. 17-19; sulla mostra, si veda MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, I, p. 78.

<sup>4</sup> MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, I, p. 140.

notizie riguardanti l'apertura della sede di Hong Kong o l'organizzazione di tornei di ping-pong risultano credibili puramente in base alla formulazione linguistica impiegata e al loro posizionamento all'interno delle pagine pubblicitarie di un giornale. Come dimostra il lavoro degli artisti concettuali – si pensi agli *Artforum Advertisements* di Stephen Kaltenbach – la parola codificata in messaggio ha un grado di realtà e concretezza intrinseco, che prescinde dalla possibilità di verificarne il contenuto. Nelle pubblicità, la Galleria Sperone sembra dunque recepire una pratica, che concepisce gli strumenti di informazione come luoghi di negoziazione dello statuto stesso dell'arte. In esse, si avverte l'eco del coinvolgimento della galleria in alcuni progetti fondanti dell'arte concettuale. Basti pensare ai cosiddetti *Closed Gallery Piece* (1969-1970; Fig. 2), *Marcuse Piece* (1970-1971) e *Invitation Piece* (1972-1973), concepiti da Robert Barry come progetti di visualizzazione, attraverso il sistema di proliferazione dei cartoncini d'invito e l'accelerazione temporale consentita dalla loro diffusione, della rete di gallerie internazionali dedicata alla promozione della nuova avanguardia artistica<sup>5</sup>. I singoli cartoncini d'invito costituiscono dunque la documentazione di un progetto, ma anche lo strumento della sua realizzazione. Ne deriva la sostanziale ambiguità di statuto dei materiali a stampa prodotti nel contesto di queste pratiche artistiche. Unica testimonianza materiale del lavoro, l'invito alla mostra costituisce, preso singolarmente, un materiale come gli altri della Galleria Sperone, un documento d'archivio. Al contempo, la sostanza dei tre lavori di Barry risiede nel sistema stesso di circolazione degli inviti. La serie completa degli inviti delle gallerie di ciascun lavoro acquista una connotazione ulteriore. Di nuovo, però, è difficile fornire una definizione precisa, dal momento che l'insieme è condizione necessaria per l'esistenza del lavoro, ma non sufficiente per determinarne l'autenticità come opera dell'artista. Non è neppure possibile definire l'insieme dei cartoncini come multiplo, dal momento che la tiratura di ciascuno di essi corrisponde a quella standard fissata da ogni galleria, un dato non quantificabile, se non nel caso di *Art & Project* ad Amsterdam, i cui bollettini sono editi in 800 esemplari<sup>6</sup>.

Significativamente, l'avvio della serie dei libri d'artista coincide con il momento della sottrazione della galleria dalle pagine pubblicitarie dei giornali. Il contatto diretto con la scena artistica di New York, determinante per l'apertura all'arte concettuale, ne costituisce la ragione principale<sup>7</sup>. Fin dall'inizio della propria attività, Sperone si distingue per la precoce intuizione della crescita esponenziale dei nuovi fenomeni artistici al di là dell'Oceano, come dimostra la personale di Roy Lichtenstein, organizzata alla Galleria Il Punto a cavallo tra il 1963 e il 1964<sup>8</sup>. Negli ultimi mesi del 1969, Sperone effettua un viaggio a New York, insieme al socio Pier Luigi Pero e a Tommaso Trini<sup>9</sup>. In quella circostanza, si rinsaldano i rapporti con Seth Siegelaub, l'organizzatore culturale e principale sostenitore delle voci più significative nella tendenza concettuale<sup>10</sup>. Verosimilmente, i contatti datano prima del viaggio americano, per lo meno in occasione della rassegna di *Prospect 69* a Düsseldorf<sup>11</sup>. Come noto, il lavoro svolto da Siegelaub non è inquadrabile nei termini tradizionali di gallerista. Esso si configura come un'attività costante di fiancheggiamento degli artisti, in cui le forme di promozione e circolazione del loro lavoro sono pensate in ragione e funzione delle loro radicali sperimentazioni di linguaggi e mezzi. Le ricadute non sono di natura solo teorica o interpretativa, ma anche pratica. Siegelaub

<sup>5</sup> PAOLETTI 2003, pp. 31, 35, 37; WULFFEN 2003, pp. 99-101, 103.

<sup>6</sup> Sull'attività di *Art & Project*, si veda *IN & OUT OF AMSTERDAM* 2009.

<sup>7</sup> Per un'ampia e dettagliata ricognizione del contesto di relazioni tra Torino e l'arte americana nei secondi anni Sessanta, si rimanda a CONTE 2010, pp. 62-107, 168-188, 242-253.

<sup>8</sup> La mostra si svolse dal 23 dicembre 1963 al 23 gennaio 1964. Cfr. LICHTENSTEIN 1963.

<sup>9</sup> MINOLA 2000, p. 39. Conversazione con Pier Luigi Pero, 16 agosto 2016.

<sup>10</sup> Per un resoconto completo delle origini e dell'attività di Siegelaub fino al 1970, si veda MARTINETTI 2016, pp. 46-223.

<sup>11</sup> Sul giornale-catalogo di *Prospect 69*, sono pubblicate quattro interviste create da ciascuno degli artisti presentati da Siegelaub, cioè Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner. Cfr. *PROSPECT 69* 1969, pp. 26-27.

ripensa le modalità di organizzazione, formalizzazione e realizzazione delle occasioni in cui presentare la nuova ricerca artistica. Nel suo reportage da New York per «Domus» nel 1969, Achille Bonito Oliva propone un profilo di Siegelauub che aiuta a comprenderne l'impatto:

La riduzione a semplicità ha comportato anche una maggiore agilità delle strutture organizzative (le gallerie), che hanno stabilito contatti con questi artisti accettandone la discontinuità e la mobilità creativa. [...] conseguentemente è sorta la figura nomade di organizzatore di Seth Siegelauub, il quale si nega come gallerista (con un luogo fisso di operazioni) e si sposta velocemente in varie parti del mondo, dando la possibilità agli artisti di realizzare i loro gesti. Dunque una costituzione permanente di galleria effimera, che, come un circo, ha nella struttura la necessità del movimento. Il danaro dunque non diventa promozione sociale ma strumento di ampliamento della propria esperienza<sup>12</sup>.

Nella promozione del lavoro dei suoi artisti – Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner soprattutto – qualsiasi strumento informativo, come libri, riviste, inserti o bollettini, non è più trattato come l'appendice di una mostra, ma coincide con la mostra stessa. I materiali a stampa offrono la possibilità di formalizzare un lavoro che, per sua natura, si concentra sulle coordinate semiotiche della formulazione linguistica del messaggio artistico e sulle modalità primarie della sua comunicazione attraverso i media<sup>13</sup>. Il lessico con cui, in conversazione con Charles Harrison, il redattore di «Studio International», Siegelauub spiega il proprio lavoro in termini di «distributing art and art information» è, in questo senso, altamente significativo:

I personally value my network of booksellers and my mailing list throughout the world as a very important aspect of what I do. I am concerned with getting art out into the world and plan to continue publishing in multilingual editions to further this end. This is a very important communications consideration. American museums, with typical chauvinism, never publish in more than one language – just English<sup>14</sup>.

Spinto dall'interesse per gli artisti concettuali americani, Sperone coglie immediatamente il senso dell'operazione di Siegelauub. Solo in questa prospettiva di scambi transatlantici si può comprendere l'apparente anomalia della sua galleria rispetto alla maggior parte delle gallerie italiane all'apertura degli anni Settanta. L'assenza dalle pagine pubblicitarie di molta stampa di settore, tanto quanto la presenza su un giornale come «DATA» con annunci ironicamente 'concettuali', sono il contraltare della decisione di pubblicare i libri degli artisti concettuali, dei quali il gallerista comprende la duplice potenzialità di strumenti di diffusione di informazione, da un lato, e di veri e propri lavori, dall'altro.

La pubblicazione dei libri termina nel 1975. A quella data, si avvertono i segni di un cambiamento profondo, intervenuto non soltanto nelle pratiche artistiche, ma anche nell'attività stessa della galleria. Il passaggio è preannunciato dalle pagine pubblicitarie ospitate su «DATA» a partire dal 1973. Nel numero di giugno, la galleria dedica un breve ma intenso omaggio a Gerry Schum, il visionario 'tele-gallerista' tedesco morto suicida il 23 marzo 1973. Da quel momento in poi, le inserzioni tornano ad assumere un aspetto più convenzionale. Lo si nota già nel fascicolo del dicembre 1973. Su fondo nero, viene fornito un lungo elenco di nomi degli artisti rappresentati in Italia e in Europa, e di coloro di cui è possibile trovare lavori in galleria. La pagina a fianco è riservata all'annuncio che Cy Twombly è rappresentato da Sperone in esclusiva per l'Europa. Qualche numero più avanti, nel giugno 1974, al solito annuncio sono aggiunte due

---

<sup>12</sup> BONITO OLIVA 1969.

<sup>13</sup> Una simile pratica prende avvio già dalla collaborazione con Huebler nel 1968, si veda a titolo d'esempio DOUGLAS HUEBLER 1968.

<sup>14</sup> SIEGELAUB–HARRISON 1969, p. 203.

pagine, impiegate per segnalare l'apertura della sede di 142 Greene Street a New York e il trasloco in via delle Quattro Fontane della sede romana, co-gestita con Konrad Fischer<sup>15</sup>. Con il 1975, cessano le pagine pubblicitarie della galleria anche su «DATA». Il cambio di passo registratosi a partire dalla fine del 1973 può avere due spiegazioni possibili. Da una parte, è ipotizzabile che l'allargamento della diffusione di «DATA» in Italia e all'estero abbia spinto Sperone a scegliere una pubblicità più esaustiva del numero e dell'importanza degli artisti trattati dalla galleria. Dall'altra, si può supporre che il mutato clima economico a livello globale, dovuto alla crisi petrolifera e alla stagflazione, abbia esercitato un ruolo, in considerazione dell'impatto forte registrato anche nel mercato dell'arte<sup>16</sup>. La necessità di incrementare le vendite è confermata anche dalla pubblicazione di un volume, edito nel 1975, che riunisce una selezione di lavori di artisti italiani e americani appartenenti alla galleria, tutti di straordinaria importanza e qualità. L'antologia non include i nomi dell'arte concettuale o delle tendenze più recenti, bensì raccoglie lavori e artisti, che sono stati esposti, o avrebbero potuto esserlo, nei primi anni di attività della galleria: Jim Dine, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg, Mario Schifano, Frank Stella, Cy Twombly e Andy Warhol. In alcuni casi, sono pubblicati anche lavori recenti di artisti come Rauschenberg, di cui sono illustrati alcuni esemplari della serie *Hoarfrost* del 1974-1975, o Twombly<sup>17</sup>. Riguardo a quest'ultimo, poi, è bene ricordare che la sua prima personale da Sperone risale al 1971, non molti anni prima della pubblicazione del libro, cui fanno seguito altre due mostre nel 1973 e nel 1974<sup>18</sup>. Al di là di queste segnalazioni, inquadrabili nella rete ormai avviata di rapporti con i galleristi stranieri, *in primis* Leo Castelli, il libro è una carrellata di lavori afferenti a vario titolo all'ambito della pittura e al formato del quadro – di Pistoletto, ad esempio, sono illustrati alcuni recenti quadri specchianti<sup>19</sup> – e non alle sperimentazioni dell'Arte povera e concettuale, che si vedono più spesso in galleria, ma hanno un mercato ancora molto ristretto. Per quanto non sia pensato in ragione della sua fine, l'antologia di opere del 1975 si può porre a chiusura ideale della stagione dell'avanguardia concettuale, in concomitanza della quale si interrompe anche la pubblicazione dei libri d'artista.

## 2. I libri d'artista

Come casa editrice, la Galleria Sperone anticipa una tendenza in Italia e in Europa. Con ciò, non si vuole certo attribuire *in toto* alla galleria il merito di aver ripreso la tradizione dei libri d'artista. Senza addentrarsi nell'articolato panorama di situazioni degli Stati Uniti, al 1970 la produzione di libri d'artista conosce già da molti anni una stagione particolarmente vivace anche in Europa, grazie soprattutto alle vicende della poesia visiva e dell'ampio alveo di Fluxus<sup>20</sup>. Tali episodi sono inquadrabili in alcune categorie distinte. Una prima tipologia editoriale comprende le iniziative autoprodotte dagli artisti, come la Forlag ed, creata a Reykjavik da Dieter Roth<sup>21</sup>,

<sup>15</sup> In parallelo, è bene sottolineare la regolarità degli annunci della Galleria Multipli di Giorgio Persano, nella cui attività era socio anche Sperone.

<sup>16</sup> Per un inquadramento della questione a livello globale, con particolare attenzione alla situazione degli Stati Uniti d'America, si veda DOSSIN 2015, pp. 202-208. Una specifica documentazione della ricaduta sul mercato dell'arte italiano della crisi petrolifera a partire dalla fine del 1973 è analizzata in CINELLI 2013, pp. 206-211 (relative note).

<sup>17</sup> JIM DINE, ROY LICHTENSTEIN, MORRIS LOUIS 1975.

<sup>18</sup> MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 182; ivi, II, pp. 220-221.

<sup>19</sup> JIM DINE, ROY LICHTENSTEIN, MORRIS LOUIS 1975, p.n.n.

<sup>20</sup> Sullo specifico caso italiano, per una più ampia ricognizione sulla produzione di libri d'artista si rimanda ad alcuni repertori come JENTSCH 1992 e DEMATTEIS-MAFFEI 1998.

<sup>21</sup> SUZUKI 2013, pp. 9-10, 12.

oppure, in ambito italiano, *Le ultime parole famose* di Michelangelo Pistoletto del 1967<sup>22</sup> e *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* di Giulio Paolini del 1968<sup>23</sup>. Una seconda categoria è composta dalle collane o da singole uscite speciali di case editrici vere e proprie, tra cui la serie «Marcalibri», avviata dall'editore Lerici nel gennaio 1968 con *La quindicesima riga* di Gianfranco Baruchello<sup>24</sup>, o *L'uomo nero, il lato insopportabile* di Pistoletto, pubblicato per i tipi di Marcello Rumma nel 1970<sup>25</sup>. Un ulteriore gruppo comprende le imprese editoriali specializzate nella produzione di multipli, come le attività di Hansjörg Mayer<sup>26</sup> e Jas Petersen, editore del libro d'artista di Piero Manzoni, uscito postumo nel 1963<sup>27</sup>. In nessuno di questi casi, i prodotti editoriali nascono in seno al programma di una galleria d'arte. Sul fronte delle gallerie, non si rintracciano infatti molti esempi di una produzione regolare di libri d'artista a partire dagli anni Sessanta. Si segnalano alcuni episodi isolati di particolare significato, come *Topographie anecdotée\* du basard* di Daniel Spoerri, pubblicato per la galleria parigina di Lawrence Rubin nel 1962<sup>28</sup>. Nell'ambito italiano, bisogna ricordare l'attività di Arturo Schwarz, nella quale si distingue la pubblicazione, nel 1966, del complesso repertorio di disegni e calligrafie di Baruchello dal titolo *Mi viene in mente*<sup>29</sup>. Ciò che caratterizza più specificamente e distingue l'impresa della Galleria Sperone è la densità e continuità con le quali essa, mantenendo la propria funzione di galleria d'arte contemporanea, si dedica parallelamente ai libri d'artista tra 1970 e 1975. In questo senso, l'intuizione avuta da Sperone, di associare al calendario espositivo un'attività editoriale, viene presto seguita dalle altre gallerie europee attente all'arte concettuale.

I ventuno titoli, elencati e commentati nel regesto che segue, nascono dunque nel solco del costante aggiornamento internazionale della Galleria Sperone. Come si spiega nell'introduzione al regesto, sarebbe inesatto associare i libri ad altrettante mostre. Non si vuole intendere che la sequenza delle uscite sia del tutto svincolata dal calendario espositivo della galleria, come dimostrano le antologie di lavori di Douglas Huebler, il secondo libro di Mario Merz o la prima brochure pensata da Sol LeWitt. Al contempo, la maggiore parte dei libri d'artista non illustrano lavori o progetti specificamente collegabili a ciò che, di quegli artisti, viene presentato da Sperone in quegli anni. Ogni libro è costruito secondo una specifica logica interna, misurata entro il perimetro delle pagine, della legatura, della stampa e della fruizione dell'oggetto. Le prime uscite sono firmate dagli artisti vicini a Seth Siegelau. In particolare, dal punto di vista editoriale e tipografico, esse richiamano il libro *Statements* di Lawrence Weiner, edito da Siegelau nel 1968<sup>30</sup>. È significativo osservare che il primo libro prodotto da Sperone sia *Traces*, dello stesso artista. Molti dei tratti distintivi di *Statements* sono infatti ricalcati nei primi libri pubblicati da Sperone: stampa e legatura in brossura estremamente economiche, pagina di formato piccolo, carattere tipografico standard, copertina di colore neutro. Oltre all'impersonalità risultante da una simile confezione editoriale, queste scelte consentono di ottenere un'alta tiratura a costi di produzione contenuti. *Statements* è infatti edito in 1000 copie, così come molti dei libri di Sperone. La differenza sostanziale risiede nelle modalità di

<sup>22</sup> PISTOLETTO 1967. Si vedano anche MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, pp. 116-117, e FARANO 2005, pp. 68-69.

<sup>23</sup> PAOLINI 1968. Il lavoro è catalogato in *IMPRESSIONS GRAPHIQUES* 1989, pp. 16, 22-23, cat. 1; *IMPRESSIONS GRAPHIQUES* 1992, p.n.n., cat. 3. Si veda anche la scheda contenuta nella selezione delle edizioni grafiche dell'artista sul sito della Fondazione Giulio e Anna Paolini (GIULIO PAOLINI 2022).

<sup>24</sup> BARUCHELLO 1968.

<sup>25</sup> PISTOLETTO 1970.

<sup>26</sup> FERRAN 2017, pp. 105-116.

<sup>27</sup> PETERSEN 1963.

<sup>28</sup> SPOERRI 1962. Si veda anche *FLUXBOOKS* 2015, pp. 62-63. La Galerie Lawrence produce anche alcuni multipli come materiali di supporto al calendario espositivo, come dimostra l'edizione in 200 esemplari di una piccola accumulazione di oggetti sotto resina, realizzata come annuncio della personale di Arman del 1965.

<sup>29</sup> BARUCHELLO 1966. Si veda anche DEMATTEIS–MAFFEI 1998, n. 185.

<sup>30</sup> WEINER 1968. Per l'analisi e la contestualizzazione del libro, si rimanda al catalogo ragionato curato da Dieter Schwarz. Cfr. SCHWARZ 1989, pp. 10-11, 126, 136-139, cat. 1.

circolazione: il libro di Siegelau è destinato alla vendita a un prezzo molto basso (la copertina indica la cifra di \$ 1.95), mentre i libri di Sperone non sono acquistabili, ma sono pensati per i collezionisti, i musei (per lo più stranieri) interessati all'arte contemporanea, i critici – in breve, per la cerchia ristretta, ma internazionale, di amatori delle tendenze artistiche più recenti. Ad esempio, una copia di ogni pubblicazione viene donata al Museum of Modern Art di New York, come attesta la lista dei lavori esposti alla rassegna «Bookworks» del 1977<sup>31</sup>.

Nel corso degli anni, la denominazione editoriale di Sperone muta in conseguenza dei cambiamenti intervenuti nella struttura e nell'impostazione della galleria. Le prime uscite risultano pubblicate insieme a Editarte, una società fondata appositamente per l'impresa editoriale. Inizialmente, la serie è curata da Germano Celant e Pier Luigi Pero. La presenza di Celant a fianco del socio di Sperone si inquadra nel forte interesse del critico a posizionarsi entro la rete internazionale di gallerie e critici d'avanguardia in quegli anni<sup>32</sup>. In particolare, l'esperienza di co-curatore della collana offre a Celant la possibilità di approfondire il fenomeno della rinascita del libro d'artista nelle pratiche proto-concettuali e concettuali, a partire dagli anni Sessanta. Il critico intuisce precocemente il ruolo specifico del libro all'interno dell'intermedialità che caratterizza l'espansione linguistica delle recenti pratiche artistiche. Nell'aprile 1971, redigendo un primo regesto dei libri d'artista dal 1960 in poi, Celant definisce i tratti specifici del libro, investigati e impiegate di volta in volta dai vari artisti secondo le rispettive ricerche: la dimensione autosignificante, come un oggetto che ha in sé tutti gli elementi di informazione (parole o immagini) e determina la modalità stessa della propria fruizione (la lettura); la natura di dispositivo per la raccolta e l'archiviazione di documenti; lo statuto di estensione concreta e proiezione materiale del pensiero dell'autore; la sua presenza all'interno del «sistema comunicazionale quotidiano senza alcuna specificità estetica o artistica»<sup>33</sup>. Nel 1972, il critico organizza una prima rassegna del libro d'artista, senza distinzioni geografiche o culturali, presso la Nigel Greenwood Gallery di Londra<sup>34</sup>. In quella circostanza, l'inclusione dei libri pubblicati da Sperone fino a quella data corrobora l'immagine del libro come «un altro spazio, che naturalmente coincide, insieme con la parola orale, con il massimo punto d'entropia dell'arte, e si può dunque considerare come lavoro d'arte»<sup>35</sup>.

Scorrendo i nomi degli autori e le diverse denominazioni dell'editore, si può ricostruire una mappatura verosimile della rete di rapporti entro cui la Galleria Sperone si situa in quegli anni. Gli scambi con il mondo tedesco e con New York sono di primaria importanza. I primi sono attestati dal coinvolgimento di Hans-Peter Feldmann, a ridosso della sua prima personale da Paul Maenz a Colonia, e dalla collaborazione con Konrad Fischer a Roma, da cui deriva l'edizione dei 192 disegni di Sol LeWitt nel 1974. I rapporti oltreoceano, oltre che nella relazione con gli artisti di Seth Siegelau, sfociano nella pubblicazione del libro di Hanne Darboven, co-prodotto con Leo Castelli. La collaborazione di quest'ultimo con Sperone è confermata dalle parole con cui egli, già nel 1971, riconosce a più riprese l'importante ruolo svolto dal collega in Italia e la rilevanza del dialogo diretto tra le due gallerie<sup>36</sup>. Un altro libro derivante dagli scambi transatlantici è quello di Lucio Pozzi del 1975, edito in prima battuta in inglese dalla John Weber Gallery di New York nel 1974 e destinato a uscire in francese per la Galerie Yvon Lambert di Parigi nel 1976. Il catalogo delle pubblicazioni consente di aggiungere ulteriori tasselli alla

<sup>31</sup> «Bookworks», 17 marzo - 30 maggio 1977, New York, Museum of Modern Art. Master checklist, MoMAExh\_1169\_MasterChecklist, MoMA Archives, digitalizzato al seguente link: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2393>.

<sup>32</sup> Sulla posizione assunta da Celant a cavallo del 1970, si rimanda a GUZZETTI 2016-2017, pp. 25-87, 252-269.

<sup>33</sup> CELANT 1971, p. 36.

<sup>34</sup> CELANT 1972.

<sup>35</sup> CELANT 1971, p. 37.

<sup>36</sup> *Oral History Interview with Leo Castelli. Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 14 maggio 1969 - 8 giugno 1973, Washington 1973, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-leo-castelli-12370> <14 novembre 2022>.

ricostruzione di questa rete. Ad esempio, dei quattro artisti di Siegelau, Barry e Kosuth collaborano con Paul Maenz, mentre Huebler e Weiner stringono rapporti con Fischer. Alcuni degli artisti che figurano nel catalogo delle edizioni di Sperone hanno già realizzato dei libri in Europa prima del coinvolgimento nei progetti della galleria. Il caso di maggiore evidenza è quello di Hanne Darboven, per la quale il libro è una modalità distintiva di formalizzazione della sua pratica concettuale, declinato nei lavori unici, così come nei multipli<sup>37</sup>. Tra gli americani, Carl Andre e Sol LeWitt hanno già preso parte a specifiche iniziative editoriali in Europa. Del primo, si segnala la tiratura in 660 esemplari del catalogo-cofanetto realizzato in occasione della mostra personale allo Städtisches Museum di Mönchengladbach nel 1968<sup>38</sup>. Il secondo è autore del libro *49 Three-Part Variations Using Three Different Kinds of Cubes*, che raccoglie disegni del 1967-1968, edito dal gallerista Bruno Bischofberger a Zurigo nel 1969<sup>39</sup>. Quest'ultimo caso, coinvolgendo una galleria privata, costituisce uno dei pochi precedenti effettivi dell'attività di Sperone. Altri libri del catalogo della galleria segnano, invece, il debutto europeo dei rispettivi autori nel campo editoriale. È il caso, soprattutto, dei quattro artisti di Siegelau. I loro libri sono accomunati dal significato specifico che la traduzione assume in relazione ai rispettivi lavori. Come attestato dallo stesso Siegelau nelle parole sopra ricordate, la traduzione in un'altra lingua non è semplicemente un atto necessario a favorire la ricezione dei lavori in un contesto non anglosassone, ma costituisce parte integrante del lavoro di artisti così attenti al linguaggio e alle sue proprietà. Si pensi all'importanza sostanziale assegnata da Kosuth alla lingua adoperata nelle varie 'proposizioni analitiche' delle sue *Investigations*. Ancora più rilevante è l'atto della traduzione per Lawrence Weiner, che ne fa parte integrante del proprio lavoro: le versioni italiane delle sue costruzioni linguistiche sono veri e propri lavori, coincidenti con la specifica visione del significato della traduzione elaborata dall'artista<sup>40</sup>. Anche un caso come *Two Pieces* di Robert Barry, privo di traduzione, ne conferma indirettamente l'importanza. In esso, l'assenza di una versione italiana è dovuta alla necessità di rispettare la coincidenza tra la formulazione linguistica e la struttura del libro, dal momento che sarebbe impossibile mantenere, nel passaggio da una lingua all'altra, l'esattezza delle coppie di concetti opposti distribuite sulle pagine corrispondenti tra i due volumi.

Robert Barry occupa un ruolo a parte nell'attività editoriale di Sperone: «I had a deal with Gian Enzo Sperone», ha ricordato l'artista nel 2010, «who printed books, by the way. He was really into artists' books»<sup>41</sup>. Il gallerista sostiene la realizzazione del suo progetto forse più articolato, *One Billion Dots*. Realizzato nel 1971, il lavoro è composto di venticinque volumi. Ciascun volume include 40 milioni di puntini, distribuiti in gruppi di 40.000 puntini per pagina<sup>42</sup>. Ogni pagina è la fotocopia della medesima trama di puntini, già impiegata dall'artista per il lavoro realizzato nello *Xerox Book* di Siegelau nel 1968<sup>43</sup>. Costituito di venticinque pagine, quest'ultimo è noto come *One Million Dots* ed è il prototipo del progetto elaborato e stampato da Sperone. A differenza della collaborazione con Siegelau, *One Billion Dots* esiste però in una sola copia, che Sperone cede a Paul Maenz, attraverso il quale esso perviene infine alla collezione FER<sup>44</sup>. Nonostante sia talvolta considerato un libro d'artista, il lavoro non è incluso nel registro, dal

---

<sup>37</sup> Per un catalogo dei libri e multipli dell'artista, si veda BIPPUS–WESTHEIDER 2002.

<sup>38</sup> ANDRE 1968.

<sup>39</sup> LEWITT 1969a.

<sup>40</sup> Si veda, in particolare, la voce del registro relativa al libro *HAVING BEEN DONE AT – Having been done to* del 1972.

<sup>41</sup> *Oral History Interview with Robert Barry. Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 14-15 maggio 2010, Washington 2010, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-barry-15825#transcript> <14 novembre 2022>.

<sup>42</sup> *SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME* 2003, pp. 58-59.

<sup>43</sup> CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968.

<sup>44</sup> *DIE SAMMLUNG FER* 1983, pp. 59-61.

momento che, non avendo alcuna tiratura, per quanto minima, è a tutti gli effetti un lavoro unico. I criteri della selezione sono chiariti nella breve introduzione al regesto. Oltre a lavori come quello di Barry, non figurano in esso neanche i progetti incompiuti. Non è facile effettuare una ricognizione precisa dei libri non realizzati dalla galleria, anche se si può ipotizzare che non tutti i progetti siano stati portati a termine.

Sul versante italiano, un artista, del quale si conoscono progetti incompiuti, è Giuseppe Penone, per il quale la forma e il significato del libro e della lettura costituiscono un riferimento costante. Un lavoro del 1969, intitolato *La sua corteccia analizzata, palpata, seguita, tastata, punto per punto fino all'altezza di novencosettanta centimetri*, è nato innanzitutto in vista di un libro per Sperone (Fig. 3). L'opera è composta di 135 foglietti, del formato di circa 17x11 cm ciascuno. Al di là del primo, sul quale sono scritti il titolo e la firma dell'artista, gli altri foglietti contengono il frottage a grafite della corteccia di un tronco<sup>45</sup>. Le dimensioni dei fogli sono coerenti con quelle dei primi libri editi da Sperone e rispettano le intenzioni dell'artista, per il quale la riproduzione dell'immagine è sempre della grandezza originale, per preservare l'autenticità e l'integrità del contatto da cui nasce<sup>46</sup>. Il lavoro è stato formalizzato incollando i fogli su dei cartoncini, divisi in quindici pannelli con file di nove foglietti ciascuno. I disegni sono stati infine raccolti in un volume, secondo il progetto originario, che è stato condotto a termine nel 1994, in occasione di un'esposizione dell'artista ad Amiens<sup>47</sup>. Un altro episodio di recente pubblicazione di un progetto pensato dall'artista in quegli anni è il volume *Alfabeto 1970*, edito in duecento esemplari dalla casa editrice Bookstorming di Parigi nel 2003<sup>48</sup>. In esso sono illustrate 171 fotografie in bianco e nero, scattate tenendo la macchina fotografica fissa, che mostrano i movimenti di un gatto su un pavimento. L'artista aveva posizionato delle briciole a terra, disposte secondo la forma di ciascuna delle lettere dell'alfabeto. Muovendosi per mangiare le briciole, il gatto componeva quelle lettere attraverso le proprie azioni. Come dichiarato dall'artista nell'introduzione all'edizione del 2003, il progetto costituiva un'elaborazione della sua idea di «cultura fisica e tattile»<sup>49</sup>, affine a lavori come *Pane alfabeto* del 1969. L'uso della fotografia era attentamente studiato dall'artista rispetto al tema del contatto. Nel caso di *Alfabeto 1970*, si riconoscono in tutte le immagini delle tracce a terra, che delimitano un perimetro corrispondente all'inquadratura della macchina fotografica. Lo studio della fotografia culmina nei progetti di *Svolgere la propria pelle*, approfonditi nella scheda relativa all'interno del regesto.

<sup>45</sup> Il lavoro è stato esposto per la prima volta a Baden-Baden. Cfr. GIUSEPPE PENONE 1978, p. 64.

<sup>46</sup> PENONE–GUZZETTI 2020, pp. 533, 535.

<sup>47</sup> GIUSEPPE PENONE 1994.

<sup>48</sup> PENONE 2003.

<sup>49</sup> Ivi, p.n.n.

## REGESTO DEI LIBRI D'ARTISTA DELLA GALLERIA SPERONE

Segue il regesto dei libri d'artista prodotti dalla Galleria Sperone. La selezione riguarda esclusivamente i libri pensati e realizzati come veri e propri lavori da parte degli artisti. Ne deriva la cronologia ristretta ai sei anni compresi tra il 1970 e il 1975. A partire dalla fine degli anni Settanta, la galleria tornò a realizzare pubblicazioni in stretta collaborazione coi propri artisti. Per quanto, in alcuni casi, la distinzione sia sottile, simili oggetti editoriali si possono considerare cataloghi di mostre, nei quali trovano posto riproduzioni di opere esposte nelle varie personali realizzate presso la galleria. I volumi che seguono, invece, nacquero come progetti indipendenti dal calendario espositivo di Sperone. Per quanto alcuni di essi siano strettamente legati all'attività della galleria – perché pensati a partire da opere esposte o perché presentati in occasione di mostre – nessuno dei libri che seguono si può ritenere una pura e semplice appendice editoriale. Ne consegue dunque la piena aderenza allo statuto proprio del libro d'artista.

Per ciascuna voce, sono stati riportate le informazioni editoriali contenute nei libri, o ricavabili dalla bibliografia secondaria. Nella maggior parte dei casi, non si è riusciti a risalire ad alcuni dati, quali lo stampatore o il mese di stampa. Le prime cinque uscite sono a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero. Nelle successive pubblicazioni, nessuna indicazione è fornita circa la curatela dei volumi. È verosimile pensare che, con l'uscita di Celant dall'attività editoriale della galleria, la produzione dei libri fosse comunque curata dallo stesso Gian Enzo Sperone e dal socio Pier Luigi Pero.

1. Lawrence Weiner, *Tracce / Traces*, 1970 [1969]<sup>50</sup> (Fig. 4)  
Torino, Sperone Editore  
Edizione a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero  
Cartonato con sovraccoperta, [110] pp., 17x11 cm  
Edizione in 1000 esemplari non numerati  
Finito di stampare a Genova il mese di gennaio 1970

Il primo libro d'artista pubblicato dalla Galleria Sperone fu realizzato da Lawrence Weiner. Come indicato in antiporta, il lavoro documentato nelle pagine fu elaborato nel 1969. Alla fine di quell'anno, dal 3 al 10 dicembre, la Galleria Sperone dedicò la prima personale all'artista americano<sup>51</sup>. Il cartoncino d'invito reca anche l'elenco dei cinque lavori presentati in quella circostanza: *Ridotto*, *Mutilato*, *Serosciato*, *Imbrattato*, *Dipinto*. Sono le traduzioni, rispettivamente, di *Reduced*, *Marred*, *Flushed*, *Smudged* e *Painted*. Tutti e cinque si ritrovano nelle pagine di *Tracce / Traces*<sup>52</sup>. Il libro è infatti composto da una sequenza di cinquanta verbi coniugati al participio passato, distribuiti uno per pagina. Le versioni in italiano e in inglese di ogni verbo sono posizionate rispettivamente in prossimità dei margini superiore e inferiore di ciascuna pagina, secondo un modello indicato nella sovraccopertina. Si tratta del secondo libro d'artista di Weiner, dopo *Statements*, prodotto da Seth Siegelau nel 1968<sup>53</sup>. Rispetto a quest'ultimo, si distingue per la riduzione delle costruzioni linguistiche al solo verbo. Nel libro del 1968, ricorrendo già al participio passato, Weiner aveva descritto altrettante condizioni di esistenza di possibili lavori e interventi qualificabili come artistici. Analogamente, i verbi raccolti in *Tracce* sono riferibili a processi artistici. Per quanto siano privi di connotazioni di sorta, essi definiscono

---

<sup>50</sup> SCHWARZ 1989, pp. 12-13, cat. 2.

<sup>51</sup> MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, I, p. 149.

<sup>52</sup> WEINER 1970.

<sup>53</sup> WEINER 1968.

atti di manipolazione di materie, evocando una precisa area semantica. Man mano che scorre le pagine del libro, il lettore comprende con crescente chiarezza che il soggetto si identifica con la pratica artistica stessa. Il ricorso al participio passato, adottato fin da subito da Weiner come dispositivo per allontanare le proprie formulazioni linguistiche da ogni soggettività, in favore di un tono di impersonale, burocratica certificazione di un fatto, è in sintonia con le tre opzioni di esistenza dell'opera d'arte previste dall'artista nella famosa dichiarazione del 1968, tradotta in italiano nel cartoncino d'invito alla personale da Sperone l'anno successivo<sup>54</sup>. Nell'assenza di riferimenti, i verbi determinano un tempo sospeso tra l'azione compiuta e la possibilità di una sua realizzazione futura<sup>55</sup>. Come indicato da Dieter Schwarz, *Tracce* coincide con la prima occorrenza della scrittura maiuscola, da quel momento in avanti tipica della modalità di redazione delle dichiarazioni di Weiner<sup>56</sup>. Unitamente all'assenza di soggetto, il maiuscolo accentua l'impersonalità dei verbi. Infine, la compresenza di alcuni di essi nella mostra in galleria, sul cartoncino d'invito e, dopo la mostra, nel libro, costituisce una precisa testimonianza dell'attenzione riservata dall'artista alla materialità del linguaggio, la cui capacità di determinare condizioni di realtà, indipendentemente dalla loro effettiva concretizzazione, ammette anche molteplici condizioni di fruizione.

2. Robert Barry, Senza titolo, 1970 [1969-1970] (Fig. 5)  
 Torino, Sperone Editore - Editarte  
 Edizione a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero  
 Cartonato con sovraccoperta, [117] pp., 17x11,5 cm  
 Edizione in 1000 esemplari non numerati  
 Luogo e mese di stampa non indicati

Si tratta del primo libro realizzato da Robert Barry. Per quanto non ne costituissero la motivazione specifica, le mostre organizzate alla Galleria Sperone rappresentarono spesso l'occasione per l'elaborazione dei libri d'artista. Si può dunque tentare di seriare cronologicamente i libri a partire dal calendario espositivo. Nel caso di Barry, il primo dei due libri realizzati per le edizioni della galleria fu prodotto successivamente alla prima mostra personale. Inaugurata nella data inusuale del 30 dicembre 1969, la mostra rappresentò una delle tre tappe del cosiddetto *Closed Gallery Piece*, consistente nell'atto di chiudere l'accesso a ciascuna sede espositiva durante le rispettive mostre<sup>57</sup>. La Galleria Sperone rappresentava l'approdo di un progetto avviato presso la galleria Eugenia Butler di Los Angeles (10-21 marzo 1969) e proseguito ad Art&Project di Amsterdam (17-31 dicembre 1969)<sup>58</sup>. In quel progetto, l'artista intese mettere a nudo la galleria come istituzione e la mostra come convenzione, ricorrendo al formato tipografico e alla distribuzione postale dei cartoncini d'invito di ciascuna galleria, delle quali veniva annunciata la chiusura in occasione della mostra. Analogamente, il libro d'artista si caratterizza innanzitutto per l'assenza di elementi distintivi del formato bibliografico. Mancano il titolo e il frontespizio, cioè i luoghi deputati a fornire informazioni sull'autore e sul libro stesso. Se si esclude la costa della sovraccopertina, solo le ultime pagine riportano il nome dell'artista, la data e le altre informazioni editoriali. Inoltre, il contenuto vero e proprio del libro comincia dalla pagina di sinistra, invece che da quella di destra, contravvenendo a un'altra convenzione tipografica. Il progetto presentato nel libro è datato 1969-1970. Al centro di ogni pagina è stampata una frase in inglese. A fronte, è fornita la traduzione italiana. A partire dalla prima, che

<sup>54</sup> RORIMER 2001, p. 77.

<sup>55</sup> CAMERON 1974, p. 4.

<sup>56</sup> SCHWARZ 1989, p. 145.

<sup>57</sup> MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 152.

<sup>58</sup> PAOLETTI 2003, pp. 31, 33.

recita «It has no enduring features», il soggetto di ogni enunciazione è un generico «it», identificabile come l'opera d'arte stessa<sup>59</sup>. Si tratta di una delle prime attestazioni dell'uso del linguaggio in relazione alla definizione dell'arte da parte di Barry, secondo una formula sviluppata soprattutto a partire dai cosiddetti *Type Drawings* del 1970<sup>60</sup>. L'origine di questo interesse risale alle sue ricerche intorno alla fisicità di sostanze e proprietà invisibili, come radiazioni e gas. Nel 1969, Barry realizzò il cosiddetto *Interview Piece*, un'intervista fittizia, raccolta, insieme a quelle degli altri tre artisti di Seth Siegelaub (Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner), sulle pagine del catalogo-giornale di *Prospect 69*, la rassegna delle gallerie d'avanguardia organizzata a Düsseldorf nell'autunno 1969 da Konrad Fischer e Hans Strelow<sup>61</sup>. Nell'intervista, l'artista definì compiutamente le possibilità offerte dal linguaggio come materiale. Da quel momento, spesso ricorrendo a combinazioni differenti delle medesime costruzioni linguistiche, l'artista realizzò elenchi di frasi in cui descrisse possibili condizioni di esistenza dell'opera d'arte. Rinunciando alla realizzazione materiale di essa, Barry definisce l'indefinibile, le condizioni di esistenza dell'opera, affidandosi alla materialità del linguaggio e, in questo caso, della pagina di libro e della sua impaginazione. Nell'atto della fruizione delle frasi, lette sulle pagine del libro oppure, in formulazioni successive, viste su delle diapositive proiettate in successione, le idee formulate nelle parole assumono il proprio grado di esistenza: «The pieces», si legge nell'*Interview Piece*, «are actual but not concrete; they have a different kind of existence»<sup>62</sup>.

3. Douglas Huebler, *Durata / Duration*, 1970 (Fig. 6)  
Torino, Sperone Editore - Editarte  
Edizione a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero  
Cartonato con sovraccoperta, [132] pp., 17x11 cm  
Edizione in 1000 esemplari non numerati  
Luogo e mese di stampa non indicati

Il 24 marzo 1970, la Galleria Sperone ospitò la prima personale di Douglas Huebler, interamente dedicata ai suoi *Duration Pieces*<sup>63</sup>. Da quella circostanza nacque il libro *Durata / Duration*. A differenza degli altri libri realizzati dagli artisti concettuali americani, è molto più vicino, per contenuti e struttura, a un catalogo tradizionale, piuttosto che a un progetto pensato appositamente per la forma del libro. In esso sono pubblicati alcuni lavori dell'artista, appartenenti a due tipologie. La prima è costituita dai lavori composti da una dichiarazione (*statement*) dell'artista e da una serie di fotografie, che costituiscono la documentazione della progettazione e realizzazione di un sistema di coordinate spaziali e temporali che informano specifiche esperienze della realtà. In particolare, il libro accoglie quattro *Duration Pieces*, basati su un preciso schema temporale che, in un luogo prefissato, determina la durata e il tempo intercorrente tra una ripresa fotografica e l'altra. Il soggetto delle fotografie consiste dunque in tutto ciò che, della realtà di uno stesso luogo, avviene davanti all'obiettivo aperto della macchina fotografica, negli istanti fissati dal sistema progettato dall'artista. Nel volume è pubblicata la documentazione dei seguenti progetti, realizzati nel gennaio 1970<sup>64</sup>: *Duration Piece #1 (Torino, Italy)*, consistente di sessantuno fotografie della stessa fontana del Giardino di Sambuy, ripresa in momenti fissati secondo otto sistemi temporali differenti; *Duration Piece #3 (Torino, Italy)*, *Duration Piece #4 (Paris, France)* e *Duration Piece #6 (London, England)*, composti di dodici fotografie

---

<sup>59</sup> BARRY 1970a, p.n.n.

<sup>60</sup> RORIMER 2001, pp. 88-89.

<sup>61</sup> PROSPECT 69 1969, p. 26.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, I, p. 161.

<sup>64</sup> HUEBLER 1970, p.n.n.

l'uno, scattate dall'artista in cammino lungo le strade della città in istanti successivi, coincidenti con una svolta di 90° a destra nel percorso, separati l'uno dall'altro da una distanza temporale che, a partire da 30 minuti, si dimezza progressivamente, in modo tale che la durata totale dell'azione si approssimi all'ora<sup>65</sup>. Lo *statement* di ogni lavoro è pubblicato in inglese e italiano, mentre le fotografie sono illustrate a piena pagina su pagine contigue. Si può presumere che alcuni di questi lavori fossero esposti alla Galleria Sperone per la mostra dei *Duration Pieces* del marzo 1970, ma, in assenza di conferme, non è a oggi possibile formulare alcuna ricostruzione di quest'ultima. La seconda tipologia di lavori pubblicata nel libro consiste di otto disegni, inclusi circa a metà, tra *Duration Piece #1* e *Duration Piece #3*. Si tratta di lavori databili al 1969-1970. In ciascuno di essi, sono stampate delle frasi. Nella forma originale, i cosiddetti disegni di Huebler prevedono che la frase sia stampata su un cartoncino, destinato a essere incollato al muro o su un foglio di carta più grande. La superficie di supporto al cartoncino può rimanere bianca, oppure ospitare degli elementi geometrici estremamente essenziali, come rette o punti. La semplicità delle forme è tale, che l'eventuale esecuzione del disegno sul foglio o sul muro è demandata a chiunque possegga o esponga il lavoro. Le frasi stampate sui cartoncini descrivono delle proprietà specifiche della superficie su cui sono apposti o degli elementi geometrici disegnati sopra di essi. Lo stile è quello della didascalia, che non descrive una dimensione astratta, ma una realtà concreta, visibile, indicata nella sua unicità e nella sua collocazione specifica. Di conseguenza, l'artista ricorre agli aggettivi determinativi ('this') e agli avverbi di luogo ('above') in riferimento al disegno o alla superficie descritta. Le dichiarazioni sono accomunate dal fatto di essere tutte potenzialmente vere, quanto non verificabili empiricamente<sup>66</sup>. Il linguaggio viene dunque adoperato dall'artista in funzione denotativa, restituito alla concretezza di una condizione non verificabile di un elemento visibile, non diversamente da come gli *statements* determinino la natura delle riprese fotografiche e delle altre forme di documentazione nei *Duration Pieces*. I disegni furono adattati alla forma del libro, stampando le frasi e, laddove necessario, la linea o il punto cui esse si riferiscono, sulle sue pagine. In questo modo, l'aderenza tra la didascalia e il supporto viene mantenuta e tradotta nel perimetro della pagina. Una simile soluzione aveva già caratterizzato le pagine, riservate all'artista, all'interno dello *Xerox Book* di Seth Siegelau, che ospitarono disegni analoghi a quelli pubblicati nel libro per Sperone<sup>67</sup>. Al contempo, i disegni di Huebler conservano un grado specifico di materialità, per quanto ridotta al muro o al foglio e alla scritta stampata sul cartoncino, e furono sempre firmati e/o datati dall'artista. Si ripropone un dilemma, tipico dell'arte concettuale, circa lo statuto che caratterizza le pagine di *Durata / Duration* rispetto ai disegni, per così dire, originali. Per quanto l'artista non abbia mai specificato in maniera troppo rigorosa la natura formale dei suoi lavori, l'esistenza documentata di lavori del 1969-1970, contenenti le frasi riportate anche nel libro, induce a ritenere che i disegni illustrati nel volume siano delle riproduzioni.

<sup>65</sup> PAUL 1993, pp. 29, 34.

<sup>66</sup> NORVELL 2001, p. 139.

<sup>67</sup> CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968.

4. Joseph Kosuth, *Function Funzione Funcion Fonction Funktion*, 1970 (Fig. 7)  
Torino, Sperone Editore - Editarte  
Edizione a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero  
Traduzioni di G. Ceruti, B. Gabriele, C. Scaglia, M. Bonino  
Cartonato con sovraccoperta, [96] pp., 16,5x11 cm  
Edizione in 1000 esemplari non numerati  
Luogo e mese di stampa non indicati

La realizzazione del libro dovrebbe collocarsi tra la prima mostra di Kosuth alla Galleria Sperone, svoltasi per una settimana a partire dal 9 novembre 1969, in cui venne installato il manifesto in Piazza Solferino come parte della *Second Investigation*<sup>68</sup>, e la partecipazione alla mostra *Conceptual art Arte povera Land art*, aperta alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino il 12 giugno 1970, nel corso della quale uno striscione, facente parte della *Seventh Investigation*, venne appeso su Corso Galileo Ferraris<sup>69</sup>. Il libro è una sequenza logica di proposizioni, organizzate secondo un indice preciso, come una dimostrazione matematica. Ad ogni pagina corrisponde una sequenza compiuta di proposizioni, o una frase singola, cui seguono le traduzioni in italiano, spagnolo, francese e tedesco nelle pagine immediatamente seguenti. Dopo due introduzioni, la dimostrazione comincia dalle premesse, articolate in dieci sezioni, ciascuna comprendente tre proposizioni e una sintesi dei concetti universali in essa implicati. La seconda parte del libro è dedicata alle risposte e alle soluzioni. Le prime sono costituite da dieci frasi, nelle quali sono condensati alcune categorie estrapolate dalle premesse. Le seconde spiegano, adottando la notazione matematica delle funzioni, il processo per cui ciascuna risposta è il prodotto della sequenza logica dei termini contenuti nelle premesse. Il libro rappresenta l'evoluzione in senso matematico dell'indagine sul concetto di arte come idea – «Art as idea as idea» – intrapresa da Kosuth a partire dalle proto-investigazioni del 1965<sup>70</sup>. In questo senso, la nozione di 'funzione', da cui deriva il titolo, risente della centralità assegnata al concetto nel primo dei tre articoli di *Art After Philosophy*, pubblicati su fascicoli successivi di «Studio International» tra ottobre e dicembre 1969<sup>71</sup>. Separando l'arte dall'estetica, Kosuth sostenne la funzione tautologica dell'arte come proposizione analitica. Applicando i termini della linguistica strutturale, l'artista rivendicò la natura linguistica dell'arte, la cui validità non richiede alcuna verifica esterna, ma prevede soltanto l'esistenza di un contesto d'arte, di cui sia funzione. Il libro diviene dunque un contesto d'arte, una situazione specifica la cui fruizione da parte del lettore determina una comprensione generale della natura stessa dell'arte. *Function* si può consultare in due modi: scorrendo le pagine, e dunque leggendo le varie proposizioni in base alle categorie di appartenenza, oppure ricostruendo le singole operazioni logico-linguistiche che, a partire da ciascuna delle dieci premesse, giungono ad altrettante risposte e alla dimostrazione del procedimento logico. Nella premessa, l'artista dichiara l'appartenenza del volume alla *Sixth Investigation*<sup>72</sup>. Le investigazioni di Kosuth si articolavano in diversi momenti, tramite il ricorso a molteplici media e a differenti occasioni espositive, sempre determinate dalla volontà di comunicare l'informazione circa la natura concettuale dell'arte<sup>73</sup>. Non necessariamente la scansione numerica delle investigazioni corrispose a una loro sequenza cronologica. Nonostante l'artista ne avesse progettato lo sviluppo in un determinato momento, le investigazioni ebbero formulazioni specifiche in tempi e luoghi differenti. Ad esempio, nel periodo di progettazione

---

<sup>68</sup> MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, I, p. 148.

<sup>69</sup> IDENTITÉ ITALIENNE 1981, p. 325; GUZZETTI 2016-2017, pp. 292-293.

<sup>70</sup> JOSEPH KOSUTH 1973a, pp. 2-39.

<sup>71</sup> KOSUTH 1969, pp. 134-135.

<sup>72</sup> KOSUTH 1970, p.n.n.

<sup>73</sup> JOSEPH KOSUTH 1973b, pp. 23-77.

e produzione di *Function*, l'artista presentò, alla mostra *955,000* del gennaio-febbraio 1970<sup>74</sup>, una parte della *Fifth Investigation*, mentre a Torino nel giugno 1970 comparve già un pezzo della *Seventh Investigation*. Al contempo, la *Sixth Investigation* continuò anche l'anno successivo, quando l'artista pubblicò un altro libro, per il gallerista tedesco Paul Maenz, dedicato ad una parte di essa, identificata come *Proposition 14*, sviluppata secondo una struttura logica analoga a quella presentata in *Function*<sup>75</sup>.

5. Mario Merz, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1970*, 1970 (Fig. 8)  
Torino, Sperone Editore  
Edizioni a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero  
Cartonato con sovraccoperta, [112] pp., 16,2x9 cm  
Edizione in 1000 esemplari non numerati  
Luogo e mese di stampa non indicati

Il libro di Mario Merz dimostra l'assenza di relazione specifica tra il calendario espositivo della Galleria Sperone e il piano di pubblicazione dei libri d'artista. Nel 1970, infatti, la galleria non ospitò nessuna personale di Merz. Al contempo, l'uscita del volume coincise con un periodo di intensa attività espositiva dell'artista, in alcune tra le maggiori mostre collettive dedicate alla nuova avanguardia internazionale, spesso sostenute anche da Sperone<sup>76</sup>. Come chiarisce il titolo, l'intero libro è incentrato sulla serie di Fibonacci. La data del 1202 di fianco al nome del matematico pisano è da associare alla redazione del *Liber Abaci*, il trattato in cui è presentata la celebre sequenza in cui ogni numero è la somma dei due precedenti. Il libro ospita esclusivamente le riproduzioni fotostatiche di una serie di disegni, nei quali Merz combinò parole e segni per elaborare alcune forme a partire dalla serie numerica. Alcune delle visualizzazioni della sequenza di Fibonacci, contenute nel libro, sarebbero diventate distintive del lavoro di Merz da lì in avanti. In apertura, si trova un disegno di tre vettori rettilinei e paralleli, puntati verso il margine superiore della pagina, sui quali l'artista ha riportato la sequenza di Fibonacci dall'inizio fino al numero 121.393, e ha scritto le seguenti parole: «che il tempo presente unisca il divisibile e l'indivisibile, il tempo dell'arte è il presente immediatamente futuro»<sup>77</sup>. La stessa frase è scritta in inglese sulla pagina successiva, riportata su un analogo disegno, in cui i tre vettori sono rivolti in direzione opposta. Ogni testo del libro è scritto sia in italiano sia in inglese. I disegni sono raggruppati in base ai temi cui si riferiscono. Almeno uno di questi, con il disegno di una spirale, è da ascrivere ai progetti per una mostra personale dell'artista, prevista al Museum Haus Lange di Krefeld nel 1970, infine mai realizzata<sup>78</sup>. Le prime sezioni, separate l'una dall'altra da un foglio bianco, riguardano strutture e forme geometriche, quali l'igloo, la spirale e la curva a rientro. Quest'ultima forma fu tradotta in un lavoro, esposto alla Galleria Sperone, in cui venne applicata allo studio di un «ruotamento del frangente di un'onda di mareggiata»<sup>79</sup>. Segue una pagina su cui sono riportate le seguenti parole scritte dall'artista: «I numeri di Fibonacci hanno una realtà che ci permette di avallare l'ipotesi di un processo vegetale legato alla sua numerazione»<sup>80</sup>. L'ultima parte è dunque occupata dai disegni di un modello di crescita di una pigna basato sulla progressione di Fibonacci. Allo stato attuale

<sup>74</sup> *955,000* 1970, p.n.n.

<sup>75</sup> KOSUTH 1971.

<sup>76</sup> È il caso, ad esempio, di *Processi di pensiero visualizzati*, organizzata al Kunstmuseum di Lucerna da Jean-Christophe Ammann tra maggio e giugno 1970.

<sup>77</sup> MERZ 1970, p.n.n.

<sup>78</sup> MARIO MERZ 1971, p. 50. Sul progetto, si veda anche CELANT 1989, pp. 29-30.

<sup>79</sup> Così recita la didascalia del lavoro illustrato in *LA SERIE DI FIBONACCI* + BARILLI 1971, pp. 18-19. Riguardo alla mostra da Sperone, inaugurata il 27 marzo 1971, si veda MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, I, pp. 186-187.

<sup>80</sup> MERZ 1970, p.n.n.

delle conoscenze, è impossibile determinare se i disegni fossero stati pensati come parti di un lavoro unico, destinato ad essere tradotto in libro, o se invece fossero elementi individuali, organizzati solo successivamente. La coerenza dell'insieme e gli appunti di testo, vergati dall'artista a introduzione di ciascuna sezione, lascerebbero supporre la prima opzione. Tuttavia, alcuni fogli sciolti circolati negli anni, riferibili o affini a quelli illustrati in alcune pagine, sembrerebbero confermare la seconda. Alcuni disegni sembrano effettivamente gli stessi riprodotti nel libro. È il caso della carta con l'alzato di un igloo, ottenuto congiungendo con linee diagonali dei punti fissati su delle rette orizzontali, la cui distanza reciproca aumenta dall'alto verso il basso seguendo la progressione matematica dal numero 2.584 al 75.025<sup>81</sup>. Un altro nucleo di carte, relativi allo studio della pigna, proveniente dalla Galleria La Bertesca di Genova e venduto in un'unica asta nel 2007, sembra rivelare minime discrepanze, al confronto con le pagine del libro, nel segno e nella scrittura dei numeri<sup>82</sup>. Per questi, come per altri casi, si tratta di differenze non accertabili compiutamente, in assenza di un necessario esame dal vero. Al contempo, è del tutto possibile che certi motivi fossero stati ripresi in più fogli dall'artista<sup>83</sup>. Sembra il caso di una pagina del libro che illustra una serie di numeri della progressione, scritti dall'alto verso il basso lungo l'asse mediano del foglio, a comporre una struttura piramidale. I numeri compresi tra 2.584 e 75.025 sono segnati entro due frecce puntate in direzioni opposte, tra le quali si legge «Igloo Fibonacci»<sup>84</sup>. La pagina segue immediatamente lo studio dell'alzato di un igloo sopra citato, inquadrato entro la medesima serie di numeri. Esiste un disegno a carboncino affine alla pagina coi numeri, nel quale la stessa sezione della serie è marcata con due frecce<sup>85</sup>. Manca, però, la scritta «Igloo Fibonacci» e, di nuovo, la scrittura delle cifre non sembra coincidente. Inoltre, la sequenza riprodotta nel libro prende avvio dalla replicazione del numero 1, mentre invece, nel disegno, esso è scritto una sola volta. Al contrario, la piramide di numeri nel disegno si allarga, proseguendo oltre l'ultimo riprodotto numero scritto nel foglio illustrato nel libro. Tuttavia, a un attento esame, si nota, lungo il margine inferiore della pagina, il frammento di un'ulteriore cifra, tagliata fuori dalla stampa. È un dato significativo per comprendere la modalità di traduzione dei disegni originali, che sicuramente erano di formato maggiore rispetto alle pagine del libro. Di conseguenza, è presumibile che, a fronte del rischio di illeggibilità dei singoli numeri nella sequenza, l'artista abbia preferito tagliare una parte del disegno originale. Un'ulteriore prova che le tavole del libro sono fotocopie di formato ridotto deriva dal fatto che tutti i disegni noti, che possano riferirsi a quelli riprodotti nel libro, hanno dimensioni maggiori<sup>86</sup>. Per quanto non ne sia determinabile con precisione l'uscita, il libro è da ritenersi uno dei primi studi, certo il più ampio, dedicato da Merz alla sequenza del matematico medievale. La prima attestazione dell'interesse per i numeri di Fibonacci risale all'inizio del 1970, quando l'artista presentò alla mostra *Gennaio 70* a Bologna un video, intitolato *La serie di Fibonacci*, nel quale un violinista eseguiva delle note in crescendo di una partitura composta secondo la serie numerica<sup>87</sup>. Insieme al video, fu installato per la prima volta un lavoro, dal titolo *Appoggiati*, composto di lastre di vetro poggiate contro un muro, sulle quali l'artista scrisse i numeri della serie, dipingendoli con pittura bianca sul recto, affiancandoli a dei segmenti

<sup>81</sup> Ivi, p.n.n. Il disegno originale, a inchiostro su carta, occupa una porzione del foglio. Si veda l'immagine al seguente link: <http://www.artnet.com/artists/mario-merz/senza-titolo-YMZqWkcWpqmC56wA58WO3w2> <6 maggio 2022>.

<sup>82</sup> *MODERN & CONTEMPORARY ART* 2007, lotti 161-163.

<sup>83</sup> Si veda ad esempio un foglio, forse matita su carta, che rispecchia molto da vicino il diagramma con le frecce riprodotto nell'ultima pagina del libro. Cfr. *MODERN AND CONTEMPORARY ART* 2006, lotto 185.

<sup>84</sup> MERZ 1970, p.n.n.

<sup>85</sup> *GENAU UND ANDERS* 2008, p. 124 (riprodotto).

<sup>86</sup> Nei casi citati, le misure oscillano in larga parte intorno alle dimensioni di 70x50 cm.

<sup>87</sup> Il video è perduto, come tutti quelli di *Gennaio 70*. Titolo e descrizioni sono ricavati da BARILLI 1970, p. 144.

orizzontali di tubi al neon, sospesi sul verso<sup>88</sup>. Gli studi su carta pubblicati nel libro edito da Sperone sono tutti riferibili a lavori tridimensionali presentati in diverse mostre tra 1970 e 1971. In queste occasioni, alcuni fogli furono anche illustrati singolarmente nei cataloghi delle mostre o in alcune pubblicazioni di particolare significato in quel torno di tempo. È il caso, ad esempio, del primo dei disegni sulla crescita della pigna, cui l'artista si affidò sia nel fascicolo-mostra dell'estate 1970 di «Studio International», organizzato da Seth Siegel, sia in una pagina a lui riservata nel catalogo della Biennale di Tokyo<sup>89</sup>.

6. Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1971 [1970] (Fig. 9)  
 Torino, Sperone Editore - Editarte  
 A cura di Franco Mello; fotografie di Claudio Basso  
 Brossura con sovraccoperta semitrasparente, [106] pp., 22x21,5 cm  
 Edizione in 1000 esemplari non numerati  
 Edizione limitata: cofanetto con il libro e 104 fogli sciolti con riproduzioni fotomeccaniche su chine-collé, 22x21,5 cm cadauno, 25 esemplari numerati e firmati a mano dall'artista  
 Luogo e mese di stampa non indicati

Come riportato nel colophon, il progetto è datato 1970. Si tratta di un libro esclusivamente fotografico, nel quale non figurano testi. Attraverso 608 fotografie, l'artista mappò l'intera superficie del proprio corpo, premendo un vetrino da laboratorio contro porzioni di pelle. Gli scatti furono eseguiti da Claudio Basso, che aveva già collaborato con Penone nella serie di *Alpi marittime*. Le fotografie sono raggruppate in base alla zona del corpo che rappresentano, in modo da seguirne il progressivo sviluppo a partire dalla tempia destra, fino alla gamba e al piede sinistri. Le fotografie originali furono stampate a contatto, nelle dimensioni di circa 7,3x10,5 cm l'una, e incollate su dei fogli a gruppi di sei. Su ogni pagina, la disposizione è per colonne e il senso di lettura delle immagini è dall'alto verso il basso, partendo da sinistra. La divisione per 'capitoli', ciascuno corrispondente a una parte anatomica, è rimarcata dagli spazi bianchi che talvolta separano le varie sezioni. Gli spazi vuoti sono necessari alla lettura tattile del corpo in sezioni, ogni volta in cui la sequenza di fotografie, relativa a un dettaglio anatomico, non termini nell'angolo in basso a destra del foglio. La dimensione del libro ripropone esattamente le misure dei fogli con le fotografie originali, tuttora conservati<sup>90</sup>. Articolato attraverso molteplici versioni, il progetto di *Svolgere la propria pelle* fu pensato dall'artista innanzitutto in vista del libro, che ne costituì infatti la prima forma di presentazione e circolazione<sup>91</sup>. Lo testimonia già il titolo, che implica la dimensione 'filmica' dello svolgimento della superficie della pelle attraverso l'atto di sfogliare le pagine. Applicando un vetrino da laboratorio su ciascuna parte, l'artista appiattì la superficie curvilinea della pelle, rendendola coerente con la superficie dell'immagine fotografica. In questo modo, il libro traduce nelle sue pagine un atto plastico, di resa tattile della tridimensionalità del corpo<sup>92</sup>. Il tema del contatto era ed è centrale nella pratica di Penone e nel suo ripensamento degli statuti della scultura. Il formato del libro era il più adatto, in questo

<sup>88</sup> Il lavoro è documentato in alcune riprese della mostra, pubblicate a corredo della recensione di Natali su «NAC» (NATALI 1970, p. 5) e nelle pagine riservate all'artista nei cataloghi delle collettive di Lucerna, Tokyo e Torino della primavera-estate 1970. Cfr. *PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970*; *10 TOKYO BIENNALE 1970*; *CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970*.

<sup>89</sup> *JULY/AUGUST 1970* 1970, p. 12; *10 TOKYO BIENNALE 1970*, p.n.n.

<sup>90</sup> *CHE FARE?* 2010, pp. 239-240.

<sup>91</sup> La prima mostra in cui furono presentate le foto di *Svolgere la propria pelle* su dei pannelli fu a Roma alla fine del 1971. Cfr. *INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972*.

<sup>92</sup> *GIUSEPPE PENONE 1973*, p. 89.

senso, perché induce direttamente al contatto tra la mano e le pagine<sup>93</sup>. La serie di *Svolgere la propria pelle* diede luogo a ulteriori sperimentazioni intorno alle possibilità del libro. È il caso dei lavori noti come *Svolgere la propria pelle su 41580 mm<sup>2</sup>*, realizzati nello stesso anno dell'uscita del libro di Sperone. Si tratta di cinque opere, una per ogni dito della mano destra, composte di 288 fogli l'una<sup>94</sup>. Su ciascun foglio, la medesima fotografia del dito premuto contro il vetrino da laboratorio è incollata in una posizione differente. Nell'insieme di ogni lavoro, l'immagine occupa tutte le posizioni possibili all'interno della superficie del foglio. L'area coperta dal numero totale dei fogli coincide con la superficie indicata nel titolo. I lavori della serie sviluppavano una modalità di visualizzazione del contatto già esplorata da Penone nello stesso anno, nel lavoro *Svolgere la propria pelle. Le cinque dita di una mano*, un'opera in cinque pannelli, ciascuno occupato dalle foto della superficie di un vetrino, toccata in maniera metodica in ogni suo punto da ciascun dito della mano dell'artista, uno per pannello<sup>95</sup>. La differenza tra i due lavori risiedeva nella modalità di fruizione immaginata dall'artista. Originariamente, infatti, i lavori di *Svolgere la propria pelle su 41580 mm<sup>2</sup>* avrebbero dovuto assumere la forma di libro, cosicché il movimento della fotografia sul foglio sarebbe stato reso plasticamente attraverso l'atto di sfogliare le pagine, come se fosse un libro animato<sup>96</sup>. Inoltre, la lettura tattile del libro avrebbe moltiplicato le occasioni di contatto, stabilendo un rapporto diretto tra l'impronta digitale dell'artista, fotografata, e quella, reale, dell'osservatore-lettore. L'artista sviluppò quest'ultimo aspetto nel 1972, quando presentò, nella galleria di Paul Maenz a Colonia, un lavoro in forma di libro. Intitolato *Libro / polvere trappola / mano*, consiste di un libro, sulle cui pagine sono riprodotte le fotografie delle mani dell'artista, coperte di uno strato impercettibile di pigmento blu o rosso, del tipo della polvere trappola usata nelle investigazioni per rilevare le impronte digitali. Sfogliandolo, le mani dello spettatore si sarebbero macchiate di colore, trasferendo dunque su di sé alcune proprietà dell'opera, in un mutuo scambio per contatto<sup>97</sup>. Un'ulteriore elaborazione del tema è *Svolgere la propria pelle (cane)*, del 1970. Il progetto era destinato ad essere pubblicato come libro, ma rimase allo stato embrionale. Una porzione ridotta di esso è illustrata nelle pagine del catalogo uscito in occasione della mostra *Arte povera. 13 italienische Künstler* nel 1971<sup>98</sup>. Composto di 32 fogli, su ciascuno dei quali sono incollate sei fotografie, esso documenta lo sviluppo della pelle e del pelo di un cane, secondo una modalità del tutto identica alla versione più nota di *Svolgere la propria pelle*. Per questi e altri lavori – a cominciare dal leporello rilegato in tela di *Rovesciare i propri occhi*, presentato a Roma nel 1971<sup>99</sup> – l'esperienza del libro di *Svolgere la propria pelle* si rivelò un precedente fondamentale. Al di fuori dell'edizione in 1000 copie, l'artista concepì una tiratura limitata di 25 esemplari firmati e numerati, in cui il libro è incluso in un cofanetto contenente anche le medesime composizioni di fotografie del suo corpo, stampate su fogli sciolti di chine-collé.

---

<sup>93</sup> GUZZETTI 2021, pp. 17-21.

<sup>94</sup> LANCIONI 2018.

<sup>95</sup> KUNST ALS FOTOGRAFIE 1973, pp. 34-35.

<sup>96</sup> Conversazione con l'artista, 9 maggio 2022.

<sup>97</sup> La mostra presso Paul Maenz si svolse dall'8 al 29 luglio 1972. Cfr. PAUL MAENZ 1972.

<sup>98</sup> ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971.

<sup>99</sup> INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972, p.n.n.

7. Robert Barry, *Two Pieces*, 1971 (Fig. 10)  
 Torino, Sperone Editore - Editarte  
 2 volumi contenuti in custodia editoriale in cartoncino rigido  
 Cartonato con sovraccoperta, [88] pp., 16,5x11 cm cadauno  
 Edizione in 1000 esemplari non numerati  
 Luogo e mese di stampa non indicati

Composto di due volumi in custodia, il libro fu realizzato probabilmente all'indomani della mostra dell'artista ospitata da Sperone nel dicembre 1970<sup>100</sup>. La mostra era parte del progetto noto come *Marcuse Piece*, nel quale l'artista individuò alcune gallerie come luoghi di riconoscimento e incontro, riportando sul muro di ciascuna sede espositiva la frase scritta anche nei rispettivi cartoncini d'invito: «Some places to which we can come, and, for a while, “be free to think about what we are going to do” (Marcuse)». A conferma del senso di comunità, come certificazione dell'esistenza di una rete internazionale di luoghi, l'invito prodotto da ciascuna galleria aderente al progetto comprende una lista delle sedi coinvolte<sup>101</sup>. Il numero delle gallerie cresceva in corrispondenza delle tappe successive in cui si svolgeva la mostra. Il libro edito da Sperone è strettamente connesso alla pratica di Barry all'esordio degli anni Settanta. Ciascuno dei due volumi accoglie quarantadue frasi. Ogni frase è stampata al centro delle pagine dispari. Gli enunciati sono accomunati dalla medesima costruzione sintattica, «It is» accompagnato da un aggettivo. La scelta di stampare due volumetti, invece di raccogliere le frasi in un unico libro, aveva una ragione specifica. Le proposizioni del primo volumetto contraddicono infatti sistematicamente quelle del secondo. L'impaginazione è basata su tale contrapposizione, dal momento che le frasi sono organizzate in modo che, alla medesima posizione in ciascun libro, figurino concetti diametralmente opposti. Ad esempio, se la prima pagina del primo libro accoglie la frase «It is uniform»<sup>102</sup>, la prima del secondo libro riporta invece «It is varied»<sup>103</sup>. La decisione di non tradurre il testo dall'inglese derivò probabilmente dalla consapevolezza che sarebbe stato impossibile mantenere la precisione di ciascuna coppia di termini opposti, senza cadere in qualche ripetizione in italiano. La costruzione delle frasi del libro rispecchia un'evoluzione, intervenuta nel 1970, nella modalità di appropriazione del linguaggio da parte di Barry. Le frasi elaborate precedentemente – ad esempio quelle ospitate nel primo libro pubblicato da Sperone – articolavano qualità e pratiche, che connotavano il generico 'it' del soggetto come l'opera d'arte stessa, con ampia varietà di informazioni. La maggiore essenzialità dei nuovi lavori, in cui l'elenco degli attributi del soggetto è demandato alla sola aggettivazione, corrisponde alla natura più autenticamente concettuale della pratica di Barry. Inizialmente, l'artista propose liste di frasi con predicato nominale in una serie di lavori intitolati *Artwork with 20 Qualities*, che fu presentato come contributo in rivista, libro, o come lista dattiloscritta da esporre in un raccoglitore<sup>104</sup>. Le frasi sono definizioni prive di verifica, relative a un soggetto intangibile. Da qui deriva la possibilità della compresenza di attributi opposti, dal momento che condizioni alternative possono essere ugualmente contemplate, all'interno della più ampia ricognizione di tutte le possibilità di esistenza concreta di una condizione di 'thingness' di un'entità indefinita<sup>105</sup>.

<sup>100</sup> MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 177.

<sup>101</sup> PAOLETTI 2003, pp. 35, 37.

<sup>102</sup> BARRY 1971a, I, p.n.n.

<sup>103</sup> *Ivi*, II, p.n.n.

<sup>104</sup> A titolo d'esempio, si vedano l'elenco pubblicato nello speciale sull'arte concettuale della rivista francese «VH 101» (BARRY 1970b) e quello raccolto nel volume-mostra *This Book is a Movie* (BARRY 1971b).

<sup>105</sup> *Oral History Interview with Robert Barry. Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 14-15 maggio 2010, Washington 2010, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-barry-15825#transcript> <14 novembre 2022>.

8. Hamish Fulton, *The Sweet Grass Hills of Montana (Kutoyisiks) as Seen from the Milk River of Alberta (Kinuk Sisakta)*, 1971 (Fig. 11)  
Torino, Sperone Editore - Editarte  
Brossura con sovraccoperta, [111] pp., 17x11,2 cm  
Edizione in 1000 esemplari non numerati  
Luogo e mese di stampa non indicati

Si tratta del secondo libro d'artista dell'inglese Hamish Fulton, realizzato a breve distanza dal primo, *Hollow Lane*<sup>106</sup>. Entrambi sono dedicati a delle esperienze di viaggio compiute dall'artista. Tuttavia, mentre *Hollow Lane* ospita soprattutto fotografie che, accompagnate da brevi didascalie, richiamano la formalizzazione tipica dei documenti dei viaggi di Fulton, il libro edito da Sperone contiene le riproduzioni fotostatiche di cinquantadue disegni a inchiostro su carta, pubblicate sulle pagine dispari, una per pagina. Essi raffigurano la medesima silhouette del profilo delle montagne note come Sweet Grass Hills, nello stato del Montana, visto dal fiume Milk. Il sito sorge lungo il 49° parallelo, che divide gli Stati Uniti dal Canada. L'ansa del fiume Milk, riconoscibile nel tratto curvilineo alla base del disegno, è una parte del suo corso all'interno del Writing-on-Stone Provincial Park, nella provincia canadese di Alberta. Gli schizzi illustrati nel libro furono tratteggiati a memoria. Come recita la breve presentazione pubblicata dopo il frontespizio, Fulton eseguì i disegni durante un'unica seduta<sup>107</sup>. Ognuno è basato sul ricordo del precedente, mentre il primo disegno è ispirato dall'esperienza diretta della visione delle montagne in loco da parte dell'artista. La visita ebbe luogo nell'ottobre 1971, come riportato in calce alla presentazione. La data costituisce un utile termine *post quem* per la stampa del libro. Nella semplicità e abbreviazione delle forme evocate, il disegno assolve alla medesima funzione che l'artista assegnò d'abitudine alla fotografia. Nella visione di Fulton, infatti, il lavoro vero e proprio, la pratica con cui identificare la sua arte, è il viaggio stesso, un percorso rigorosamente compiuto a piedi in vari luoghi del mondo, spesso nella natura. L'atto del camminare diviene così un atto di ri-avvicinamento alla dimensione naturale e a una concezione antica del tempo e dell'esperienza dello spazio<sup>108</sup>. I disegni, come la fotografia, costituiscono la documentazione poetica dell'intervento artistico. Gli stati occidentali degli Stati Uniti erano particolarmente cari a Fulton. Fu proprio in quelle zone che, nell'estate del 1969, egli portò a consapevolezza la volontà di sviluppare la propria pratica di artista-camminatore. Da quel momento in avanti, Fulton tornò a più riprese negli Stati Uniti occidentali, come attesta la visita dell'autunno del 1971 lungo il confine tra Stati Uniti e Canada, dalla quale derivò il libro. Per sua stessa ammissione, l'artista non aveva una precisa rivendicazione ambientalista all'epoca dei primi viaggi. Tuttavia, il recupero stesso di modalità antiche di rapporto con la natura era comunque connotato in opposizione al mondo industriale. In questo senso, i viaggi negli Stati Uniti erano intesi a visitare innanzitutto i luoghi dei nativi americani, le cui culture nutrono la visione e l'ispirazione di Fulton fin dagli esordi della sua attività di artista<sup>109</sup>. Il libro edito da Sperone ne è testimonianza. Nel titolo, il nome inglese dei siti visitati è accompagnato dalla loro denominazione nella lingua delle comunità della confederazione Niitsítapi, abitualmente definite – in modo erroneo – come 'Piedi Neri'. Una breve nota apposta al primo disegno della serie ricorda l'importanza di Sweet Grass Hills come sito di caccia per i nativi<sup>110</sup>. Inoltre, l'ultima pagina, prima del colophon, ospita la riproduzione di un disegno geometrico. Si tratta di un motivo decorativo tipico dei popoli Niitsítapi. La forma a losanga e le punte dei triangoli

---

<sup>106</sup> FULTON 1971a.

<sup>107</sup> FULTON 1971b.

<sup>108</sup> FULTON 2004, p. 130.

<sup>109</sup> "SPECIFIC PLACES AND PARTICULAR EVENTS." 2002, p. 107.

<sup>110</sup> FULTON 1971b, p.n.n.

simboleggiavano la forma della montagna e della punta di freccia<sup>111</sup>. La presenza del pittogramma dei nativi rappresenta dunque un commento visivo ai disegni e al loro processo creativo. Come i simboli ancestrali dei nativi, i disegni raccolti nel libro riducono progressivamente la dimensione descrittiva della rappresentazione, accrescendo d'altro canto il potere evocativo e simbolico della memoria delle forme. Fulton espose da Sperone la prima volta nel settembre 1970, a distanza di un anno dalla sua prima mostra, presso la galleria di Konrad Fischer a Düsseldorf<sup>112</sup>. Il libro fu verosimilmente preparato in vista della seconda personale in galleria, svoltasi nel gennaio 1972<sup>113</sup>.

9. Giovanni Anselmo, *Leggere*, 1972 [1971] (Fig. 12)  
 Torino, Sperone Editore - Editarte  
 Brossura con sovraccoperta, [54] pp., 17x11,2 cm  
 Edizione in 1000 esemplari non numerati  
 Luogo e mese di stampa non indicati

Il progetto del libro fu concepito da Giovanni Anselmo nel 1971. Probabilmente, l'elaborazione fu successiva alla personale in galleria, inaugurata il 27 aprile 1971<sup>114</sup>. In essa, furono presentati lavori come *Cielo accorciato*, *Linea terra*, alcuni esemplari di *Tutto* (con le lampade) e *Infinito*, con il proiettore fuori fuoco<sup>115</sup>. La stampa del libro fu comunque condotta nel 1972, quando Anselmo ebbe un'altra mostra in galleria, in aprile, nella quale presentò alcuni lavori della serie *Particolare*, in cui la parola del titolo è tradotta in una diapositiva e proiettata da un proiettore contro angoli di parete o qualsiasi superficie incontri il raggio di luce, materializzando dunque la condizione specifica del concetto di 'particolare'<sup>116</sup>. Analogamente ai lavori presentati da Sperone in quegli anni, il titolo del libro può ritenersi una riflessione sul formato stesso del libro e sulla modalità di fruizione che esso richiede. Per questo, non c'è frontespizio, né colophon. Le scarse informazioni editoriali sono stampate direttamente sul risguardo posteriore. La parola *Leggere* è riprodotta in lettere maiuscole su ogni pagina del libro, senza interruzioni. Nella prima parte, le dimensioni delle lettere diminuiscono gradualmente, fino a scomparire. Dopo una pagina bianca, la parola si affaccia nuovamente in un formato sempre più grande. Le ultime cinque sono completamente nere, come se fossero occupate da un dettaglio eccessivamente grande di una lettera<sup>117</sup>. L'artista ha pensato al volume come a un libro animato, in cui la successione delle pagine imprime dinamismo alla parola stampata. La fruizione determina una tautologia, o, meglio, per usare un termine cui l'artista fece ampiamente ricorso in quegli anni, una condizione di 'concretezza' dell'esperienza della fruizione, dal momento che su ogni pagina si legge la parola che definisce l'atto stesso della lettura. Al contempo, la lettura viene destrutturata sottoponendo il carattere, in cui è scritta la parola, a riduzione o ingrandimento. A ogni pagina, l'occhio dell'osservatore decifra una diversa condizione della parola stampata sulla pagina, che rappresenta in sé una specifica declinazione del concetto generalmente identificato come 'leggere'. Come nei lavori di *Tutto* o *Infinito*, il concetto astratto implicato dal linguaggio viene reso concreto dall'artista, che ne commisura la portata entro il perimetro di una condizione reale, esperibile e dunque verificabile. In questo senso, *Leggere* costituisce un lavoro particolarmente utile per misurare la distanza di Anselmo dell'arte concettuale più propriamente detta. Il libro

<sup>111</sup> HUNT 1954, p. 69.

<sup>112</sup> La mostra da Fischer si svolse dal 19 giugno al 1° luglio 1969. Cfr. *AUSSTELLUNGEN BEI KONRAD FISCHER* 1993 e poi anche MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 173.

<sup>113</sup> Ivi, p. 202.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 190-191.

<sup>115</sup> GIOVANNI ANSELMO 1972, p. 57.

<sup>116</sup> MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 205.

<sup>117</sup> ANSELMO 1972.

non è solo un dispositivo linguistico per l'elaborazione logica di concetti in forma di lemmi o proposizioni, ma un oggetto reale. La parola, che dà il titolo al volume, non è dunque solo un'evocazione astratta dell'atto della lettura, ma, per come è manipolata dall'artista, è indissolubilmente riferita alla concretezza della sua formulazione e del supporto su cui è stampata. Il libro è stato rieditato in 1500 esemplari, di cui 100 numerati e firmati, nel 2016, in occasione della retrospettiva dell'artista al Castello di Rivoli<sup>118</sup>. Nel 1990, Anselmo realizzò anche una versione in francese – pubblicata in Belgio in occasione della mostra *Affinités Sélectives* a Bruxelles – edita in 600 copie, comprendente 25 esemplari numerati e firmati<sup>119</sup>. Una selezione di undici tavole venne invece tradotta in una cartella di serigrafie in 60 esemplari, edita da Noire nel 1996.

10. Mario Merz, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1972*, 1972 (Fig. 13)

Torino, Galleria Sperone

Fotografie di Paolo Mussat Sartor e Paolo Pellion

Brossura, [32] pp., 12,4x17,5 cm

Edizione di 1200 esemplari, di cui 55 numerati e firmati dall'artista

Stampato presso lo stabilimento grafico Impronta, Torino; mese di stampa non indicato

Il libro illustra un lavoro fotografico di Mario Merz, facente parte della serie dedicata ai numeri di Fibonacci. Il titolo ripropone esattamente la formula già impiegata per il libro realizzato per Sperone due anni prima. Nuovamente, dunque, sulla copertina il nome dell'artista e la data di realizzazione del lavoro sono allineati al nome del matematico pisano e alla data, 1202, alla quale si ascrive il suo *Liber Abbaci*. Al posto del frontespizio propriamente detto, le informazioni sul progetto occupano le quattro pagine dispari in apertura del volume. Nelle prime due, è ospitata la riproduzione fotostatica di una frase manoscritta dall'artista, rispettivamente in italiano e in inglese, che recita: «Una somma reale è una somma di gente»<sup>120</sup>. Seguono le informazioni sull'editore e i crediti dei fotografi autori degli scatti. Infine, vengono segnalati il luogo, Torino, e la data del 12 aprile 1972. Secondo la bibliografia, la data coincise con l'inaugurazione di una personale di Merz presso la Galleria Sperone<sup>121</sup>. Tuttavia, il libro non può essere semplicemente ritenuto un catalogo della mostra. Anzi, come si vedrà, esso è complementare e articola il lavoro presentato in galleria in quella circostanza. Si potrebbe anche supporre che la data del 12 aprile possa riferirsi all'esecuzione dell'azione documentata nelle pagine. Il corpo del libro è infatti costituito da undici fotografie, stampate in bianco e nero su altrettante pagine dispari, che mostrano la medesima inquadratura della sala della trattoria La Spada Reale nel capoluogo piemontese. Gli avventori seduti ai tavoli aumentano da un'immagine all'altra, seguendo la progressione di Fibonacci. La sala, vuota nella prima fotografia, è infine occupata da cinquantacinque persone nell'undicesima. Si possono riconoscere, tra i volti degli avventori, amici e conoscenti dell'artista. A titolo di esempio, a partire dall'immagine con trentaquattro persone, si notano i volti di Marco Brignone, Laura Levi, e Pier Luigi Pero. Nell'angolo in alto a destra di ciascuna fotografia, l'artista ha tracciato con della pittura il numero della serie matematica corrispondente alla quantità di persone rappresentate. Oltreché essere illustrata nel volume, la sequenza fotografica fu tradotta in un lavoro, esistente in alcuni esemplari. In base alle fotografie, quella fu l'opera esposta alla Galleria Sperone nella personale del 1972<sup>122</sup>. In essa, le singole riprese sono disposte in fila su una parete, ciascuna accompagnata, lungo il margine

---

<sup>118</sup> ANSELMO 2016.

<sup>119</sup> ANSELMO 1990.

<sup>120</sup> MERZ 1972, p.n.n.

<sup>121</sup> MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, I, pp. 206-207.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

superiore, dal corrispondente numero di Fibonacci, realizzato al neon. Merz realizzò quattro tipologie diverse di questo progetto, ciascuna basata su un gruppo differente di fotografie, sempre scattate all'interno di un luogo di ristoro. La prima opera, risalente al 1971, documenta la progressione del numero di operai a pranzo nella mensa di una fabbrica a San Giovanni di Teduccio, in provincia di Napoli<sup>123</sup>. Nel 1972, oltre al lavoro realizzato a Torino, se ne segnalano altri due, costituiti da fotografie scattate rispettivamente al ristorante Ponte delle Gabelle a Milano e al pub King George VI, nella zona di Kentish Town a Londra. Quest'ultimo venne realizzato in occasione della mostra personale dell'artista presso la Jack Wendler Gallery di Londra<sup>124</sup>. Ciascun lavoro comprende il sottotitolo *Una somma reale è una somma di gente*. Rispetto al libro, il numero di fotografie può variare: mentre alcuni lavori ne presentano undici – è il caso di quello esposto a Documenta V nel 1972<sup>125</sup> – altri sono composti da una sequenza di dieci immagini, avviata dalla fotografia che mostra un solo avventore anziché dall'immagine della stanza vuota, corrispondente al numero 0. I quattro lavori e il libro di Sperone occupano un ruolo centrale nel percorso di Merz, dal momento che rappresentano la visualizzazione forse più precisa del significato da lui attribuito alla serie di Fibonacci. Come l'artista ha espresso chiaramente nel sottotitolo, ed ebbe a spiegare a Mirella Bandini, la sequenza numerica costituiva una modalità per uscire dall'unità di misura del quadro, e misurare direttamente la 'realtà' come fatto e come «nico vero limite» dell'esperienza<sup>126</sup>. Inoltre, queste opere segnano l'emergenza di un motivo iconografico del tavolo, cui l'artista avrebbe dedicato un'attenzione ricorrente negli anni successivi<sup>127</sup>. Come per il volume fotografico di Penone, così anche per questo libro fu pensata un'edizione limitata in 55 esemplari numerati e firmati dall'artista. Il numero di copie dell'edizione limitata è solo apparentemente inusuale, dal momento che il numero 55 coincide con la quantità di persone raffigurate nell'ultima fotografia della serie.

11. Lawrence Weiner, *HAVING BEEN DONE AT – Having been done to / ESSENDO STATO FATTO A – Essendo stato fatto a*, 1972<sup>128</sup> (Fig. 14)  
 Torino, Sperone Editore - Editarte  
 Traduzione di Cesare Scaglia  
 Brossura, [112] pp., 17,2x11 cm  
 Edizione di 1000 esemplari  
 Stampato presso lo stabilimento grafico Impronta, Torino; mese di stampa non indicato

Il libro appartiene a un progetto più articolato di presentazione del lavoro *HAVING BEEN DONE AT – Having been done to*, di cui rappresenta la prima formulazione elaborata dall'artista. Consiste di dodici sezioni, ciascuna composta di quattro enunciati. Nell'indice incluso in appendice, le sezioni sono definite 'articoli', come se fossero parti di una legge o di un documento ufficiale<sup>129</sup>. Alcune parole ricorrono tra gli articoli, consentendo di suddividerli in quattro gruppi da tre. Nel primo, la parola chiave è 'carcerazione' ('incarceration' nella versione inglese). Segue un secondo gruppo di tre articoli, contraddistinti dal termine 'mutilazione' ('mutilation'). 'Segregazione' ('relegation') caratterizza i successivi tre, mentre l'ultimo gruppo si segnala per la parola 'contenzione' ('binding'). Ciascun articolo è composto di quattro frasi distribuite su due pagine dispari. Le frasi, tutte prive di soggetto, descrivono una situazione che

<sup>123</sup> MANGINI 2016, pp. 27-29.

<sup>124</sup> La mostra si inaugurò il 5 febbraio 1972. Cfr. SPECTOR 1989, p. 283, e VERZOTTI 2020, p. 207.

<sup>125</sup> Si veda la fotografia della sala in TRINI 1972, p. 72.

<sup>126</sup> MARIO MERZ 1973.

<sup>127</sup> VERZOTTI 2020, pp. 88-94.

<sup>128</sup> SCHWARZ 1989, pp. 22-23, cat. 7.

<sup>129</sup> WEINER 1972, p.n.n.

ha luogo prima, durante e dopo l'atto espresso dalla rispettiva parola chiave. Su ogni pagina sono posizionate due proposizioni: una, in lettere maiuscole, occupa la parte superiore, mentre l'altra, in corsivo minuscolo, è collocata a ridosso del margine inferiore. Sul primo foglio di ciascun articolo, la frase maiuscola riporta un verbo al gerundio o al participio passato, oppure un aggettivo, accompagnato da una preposizione temporale e dalla parola chiave (ad esempio, «HAVING ROLLED BEFORE INCARCERATION»). I verbi e gli aggettivi impiegati evocano il movimento, una situazione dinamica che si oppone al senso di stasi e violenta interruzione suggerito dalle quattro parole chiave. Nella parte inferiore, la frase in corsivo è priva della parola chiave, ma può accogliere avverbi che articolano la componente temporale della preposizione («Having rolled well before»). La seconda pagina di ogni articolo ripropone le due frasi della precedente, private entrambe del verbo o dell'aggettivo relativi al soggetto indefinito. Al loro posto, si trovano tre puntini di sospensione. In questo modo, dalla prima frase in alto della prima pagina all'ultima in basso sulla seconda, l'artista opera una progressiva riduzione di informazione. Il linguaggio viene assunto nella sua oggettività per manifestare il potere della parola, che, dall'espressione di opposizione moto/stasi della frase più completa, approda alla sola notazione temporale dell'ultima formulazione, in cui i punti di sospensione hanno la funzione linguistica di rappresentare l'apertura ad ogni possibile integrazione di significato<sup>130</sup>. Come ha chiarito Dieter Schwarz, il ricorso a parole chiave legate al clima politico dei primi anni Settanta è funzionale in questo caso alla creazione di enunciati basati sull'opposizione tra una situazione positiva e una negativa. Rispetto ai libri precedenti, la concretezza della parola come campo di infinite realizzazioni viene manifestata non solo linguisticamente, ma anche tipograficamente. L'alternanza di tondo e corsivo, maiuscolo e minuscolo, offre tutte le opzioni possibili, così come la disposizione delle frasi sulle pagine lascia un ampio spazio bianco al centro di ciascuna di esse, come se fosse una superficie pronta ad accogliere una delle infinite immagini che ogni parola può evocare nella mente del lettore<sup>131</sup>. Di ogni articolo viene offerta anche la traduzione italiana. Anziché adottare il consueto formato di impaginazione, che prevede la collocazione dell'italiano a fronte dell'originale, l'artista ha optato in questo caso per una soluzione differente. Il libro è infatti bifronte, da un lato ospita la versione italiana, mentre dall'altro quella inglese. Viene annullata la gerarchia tra copertina e quarta di copertina, in favore invece di una duplice copertina. Inoltre, l'orientamento dell'impaginazione di una delle due parti è ribaltato rispetto all'altra, cosicché la modalità di lettura richiede di rovesciare il volume nel passaggio da una sezione all'altra. Anche in questo caso, l'impaginazione corrisponde a un preciso intento concettuale. La traduzione riveste un ruolo primario nella pratica di Weiner, non solo come atto linguistico ma come simbolo della funzione stessa del linguaggio come traduzione in parola di situazioni concrete<sup>132</sup>. Le frasi del libro compongono un unico lavoro, che Weiner tradusse anche in suono, registrandone la lettura in un vinile pubblicato nel 1973. Il disco, le frasi e il libro vennero presentati in una mostra alla Galleria Sperone & Fischer di Roma, aperta il 29 novembre 1973<sup>133</sup>. L'esistenza del medesimo lavoro in media differenti, ma profondamente interrelati, evidenzia il pensiero dell'artista circa la realtà del linguaggio e il significato della traduzione come atto di trasposizione di concetti. Nel fascicolo speciale di «Art-Rite» del 1977, dedicato ai libri d'artista, Weiner consegna una breve, ma definitiva dichiarazione in questo senso, trascritta tutta in lettere maiuscole, come i suoi lavori: «THEY (BOOKS) ARE PERHAPS THE LEAST IMPOSITIONAL MEANS OF TRANSFERRING INFORMATION FROM ONE TO ANOTHER (SOURCE)»<sup>134</sup>.

<sup>130</sup> FUCHS 1974, pp. 385-386.

<sup>131</sup> SCHWARZ 1989, p. 156.

<sup>132</sup> BATCHELOR 1989, p. 53.

<sup>133</sup> MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, II, p. 236.

<sup>134</sup> IDEA POLL 1977, p. 14.

12. Hans-Peter Feldmann, *4 Bilder von Feldmann*, 1973 (Fig. 15)  
Torino, Gian Enzo Sperone  
Legatura con punto metallico, copertina in cartoncino, titolo e autore stampati in inchiostro blu con timbro a tampone, [8] pp., 11x10,7 cm  
Edizione di 1000 esemplari  
Luogo e mese di stampa non indicati
  
13. Hans-Peter Feldmann, *5 Bilder von Feldmann*, 1973  
Torino, Gian Enzo Sperone  
Legatura con punto metallico, copertina in cartoncino, titolo e autore stampati in inchiostro blu con timbro a tampone, [8] pp., 11,5x11 cm  
Edizione di 1000 esemplari  
Luogo e mese di stampa non indicati
  
14. Hans-Peter Feldmann, *6 Bilder von Feldmann*, 1973  
Torino, Gian Enzo Sperone  
Legatura con punto metallico, copertina in cartoncino, titolo e autore stampati in inchiostro blu con timbro a tampone, [8] pp., 10x9,6 cm  
Edizione di 1000 esemplari  
Luogo e mese di stampa non indicati

I tre libri di Hans-Peter Feldmann rivestono uno statuto particolare in questo regesto. La forma del libro costituisce infatti l'essenza stessa e la forma esclusiva del lavoro di Feldmann fino al 1976. A partire del 1968, l'artista tedesco realizzò piccoli opuscoli, tutti uguali nelle caratteristiche di stampa e legatura, ma differenti l'uno dall'altro per dimensioni e numero di pagine<sup>135</sup>. Ogni opuscolo è rilegato in cartoncino, fermato con punti metallici. Sulla copertina, il nome dell'artista e il titolo sono stampati con un timbro. I libretti contengono esclusivamente fotografie. Il titolo di ognuno è il conteggio del numero di immagini ('Bilder') in esso contenute. Si tratta di semplici stampe offset, che riproducono illustrazioni di diversa origine. Senza fornire distinzioni di sorta, Feldmann era solito attingere sia dal repertorio di immagini fornito dai mezzi di comunicazioni e da beni di largo consumo, come giornali, poster o cartoline, sia da fotografie d'autore o scatti realizzati da lui stesso. La qualità della stampa è piuttosto modesta. Le immagini raccolte in ciascun libro sono spesso accomunate dal medesimo soggetto. In ordine crescente per numero di fotografie, il primo opuscolo per la Galleria Sperone raccoglie quattro vedute di interni ed esterni, verosimilmente effettuate dall'artista stesso in luoghi a lui familiari. Il secondo mostra cinque fotografie di letti disfatti. Il terzo è occupato da sei scatti di modellini di animali in miniatura, ripresi contro uno sfondo interamente coperto da una tovaglia o una stoffa ricamata. Nel presente regesto e nella descrizione, i libri sono elencati in ordine crescente per numero di riproduzioni, ma si tratta di una sistemazione puramente arbitraria. Gli opuscoli, infatti, non sono organizzati in nessun ordine, se non quello indicato dagli anni rispettivi di pubblicazione. Spesso l'artista raccolse lo stesso numero di fotografie in diverse pubblicazioni, a volte stampate lo stesso anno. Privi di ogni qualità estetica, i libretti compongono altrettanti tasselli di un infinito archivio di immagini indifferenziate, attraverso cui Feldmann ha tentato una catalogazione del mondo stesso, sempre più connotato dalla proliferazione dei mezzi di comunicazione e dalle pratiche del consumo. Nel fascicolo di «Art-Rite» dedicato ai libri d'artista, i lavori di Feldmann sono presentati come «not particularly brilliant photo results

---

<sup>135</sup> HAUSMANN 2006.

(cheap gray central Europe offset style), but exercises in what makes an image, and which images have to be repeated (are weaker) to become satisfying information», talvolta venati di un'estetica «exotica/camp which could characterize much German contemporary art»<sup>136</sup>. Nella maggior parte dei casi, il frontespizio riporta, al posto della menzione dell'editore, il nome e l'indirizzo di residenza dell'artista, presso la cittadina tedesca di Hilden. Nel caso dei tre libretti realizzati per la Galleria Sperone, tuttavia, figurano il nome e l'indirizzo della sede espositiva. L'indicazione era dovuta innanzitutto al fatto che i tre opuscoli vennero presentati da Sperone in occasione dell'unica personale di Feldmann in galleria, inauguratasi il 20 febbraio 1973<sup>137</sup>. L'occasione della mostra si dovette certamente ai rapporti di collaborazione tra Sperone e il gallerista di Colonia Paul Maenz, che cominciò ad occuparsi di Feldmann dal 1972. Proprio da Maenz, l'artista presentò per la prima volta i suoi opuscoli, raccogliendo tutti quelli realizzati dal 1968 fino a quel momento<sup>138</sup>. A oggi, non si hanno informazioni specifiche sulla modalità di esposizione presso la galleria torinese, anche se è verosimile che essi fossero semplicemente posizionati su dei tavoli, per la consultazione. Al termine della mostra, i libretti rimasero in larga parte nella disponibilità della galleria. La loro diffusione per via postale, secondo le logiche di promozione tipiche della Galleria Sperone, è testimoniata, ad esempio, da un gruppo di tre opuscoli, recentemente venduto all'asta<sup>139</sup>. In quel caso, il lotto comprendeva anche la busta originale della galleria, con cui vennero spediti all'indirizzo di Zdenek Felix, curatore del Kunstmuseum di Basilea.

15. Carl Andre, *Eleven Poems*, 1974 (Fig. 16)

Torino, Sperone Editore

Brossura, [24] pp., 30,7x30,7 cm

Edizione di 1000 esemplari

Finito di stampare presso la Tipografia Petrino, Torino, il mese di aprile 1974

Il volume raccoglie undici *Poems* di Carl Andre, redatti tra il 1964 e il 1967. Si tratta di lavori realizzati a mano su fogli di carta quadrettata, oppure scritti a macchina, secondo tecniche sperimentate dall'artista già dalla fine degli anni Cinquanta<sup>140</sup>. In ciascun lavoro, le parole vengono sezionate nelle loro unità elementari, non vi è traccia di punteggiatura, e la coerenza linguistica del discorso si frammenta in una pura composizione di forme. Le lettere sono disposte sulla pagina come se fossero gli elementi di un disegno, secondo tracciati esclusivamente visuali, motivi geometrici o tessiture di segni ripetuti, il cui rigore ricorda le sculture dell'artista. La geometria è una componente essenziale di queste opere. Nel caso dei lavori realizzati a mano libera, Andre fece spesso ricorso alla griglia della quadrettatura del foglio per imporre un ordine e un'organizzazione ai segni. Negli altri lavori, l'inquadratura geometrica dei segni è affidata alla scansione modulare di pieni e vuoti, secondo una spaziatura preimpostata, della macchina da scrivere. L'intero libro fu concepito in accordo con questa logica compositiva. La copertina ne offre già un esempio preciso. In essa, sono racchiuse anche le informazioni solitamente distribuite sul frontespizio e nell'indice. Raggruppati al centro della pagina, sono elencati in colonna, dall'alto, il nome dell'artista, il titolo del libro, l'indice completo dei testi e delle rispettive date di stesura, il nome dell'editore, il luogo e la data di edizione. Tutte le parole sono battute a macchina nel medesimo carattere maiuscolo. L'artista ha determinato una gabbia precisa entro cui impaginare le voci di questo elenco. La lunghezza della gabbia

---

<sup>136</sup> NOT PHOTOGRAPHY 1977, p. 18.

<sup>137</sup> MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, II, p. 217.

<sup>138</sup> PAUL MAENZ 1972.

<sup>139</sup> FINE PHOTOBOOKS 2008, lotto 129.

<sup>140</sup> Per maggiori informazioni, si veda DELAHUNTY 2014.

coincide con quella media delle righe in cui sono riportati i titoli e le date dei lavori. Solo una voce dell'indice, relativa a *103.66 TERMS FOR A HOUSE IN ORLEANS* (1966), è molto più lunga delle altre. Di conseguenza, si è reso necessario andare a capo nella battitura, per non uscire dalla gabbia di impaginazione. Le righe di testo sono alla medesima distanza l'una dall'altra, cosicché le informazioni compongono una sequenza indifferenziata di parole. Una voce dell'indice è seguita da un asterisco, il cui significato è rivelato nella quarta di copertina. In essa, in prossimità del margine superiore, viene infatti specificato che la poesia cui l'asterisco si riferisce, *IF THE RED SLAYER* (1964), è andata perduta o rubata alla mostra<sup>141</sup>. Nessuna esposizione di queste opere di Andre è documentata presso la galleria entro l'aprile 1974, ma è probabile che la nota si riferisca alla mostra *Diagrams & Drawings*, organizzata al Rijkmuseum Kröller-Müller di Otterlo nel 1972. Si trattava di una collettiva di opere su carta di artisti americani. Di Andre erano esposti soprattutto i *Poems*, in larga parte prestati dalla Galleria Sperone. Dieci degli undici lavori pubblicati nel libro, tra cui quello del 1964 andato perduto, risultano elencati nel catalogo della rassegna olandese<sup>142</sup>. L'esposizione ebbe una seconda tappa al Kunstmuseum di Basilea nel 1973, in occasione della quale fu pubblicato un altro catalogo. Non sembra una coincidenza che, nell'elenco delle opere, vengano menzionati tutti i lavori di Andre già esposti a Otterlo, con l'eccezione di *IF THE RED SLAYER*<sup>143</sup>. È molto probabile che la sparizione dell'opera, menzionata nella nota sulla quarta di copertina del libro edito da Sperone, sia avvenuta nel passaggio dalla mostra olandese a quella svizzera. Dopo una pagina di apertura, in cui è riportato il copyright dell'artista, il libro ospita, sulle pagine dispari, le riproduzioni fotostatiche degli undici componenti. La scelta di illustrare i fogli originali fu motivata dalla natura specifica di queste opere, che sono veri e propri disegni, e non composizioni verbo-visuali. È illuminante in questo senso la presentazione del libro all'interno del repertorio incluso nel fascicolo speciale di «Art-Rite» del 1977, dedicato ai libri d'artista: «Concrete poetry as smooth as it gets», si legge, «*Photographs of poems, making them a unified entity prior to the page – so you get both the poem and the image of the poem [...]. Shaped poems, such as those by Appolinaire [sic], could only be avant-garde after poets had begun to use the typewriter, and had that mechanical succession of units to subvert; without the typewriter, shaped poems would be mere drawing. Andre's poetry stresses the graphemic units with handwriting and graph paper, one letter to a square, and deals with the same minimal issues (say clastic form) that his sculpture does*»<sup>144</sup>. *Eleven Poems* si distingue, tra i volumi di Sperone inclusi nel repertorio di «Art-Rite», per il senso di adesione al lavoro in esso proposto, nonché per l'importanza assegnata all'artista stesso, confermata dalla scelta di affidare a un *poem* di Andre l'illustrazione della copertina del fascicolo<sup>145</sup>. Il volume uscì in un momento di crescente interesse per i *poems* dell'artista, culminato nel 1975, quando due esposizioni, rispettivamente presso la John Weber Gallery di New York e il Museum of Modern Art di Oxford, furono dedicate esclusivamente a essi<sup>146</sup>.

<sup>141</sup> ANDRE 1974, p.n.n.

<sup>142</sup> *DIAGRAMS & DRAWINGS* 1972, p.n.n., nn. 3-8, 10-12, 15.

<sup>143</sup> *DIAGRAMS & DRAWINGS* 1973, p.n.n., nn. 3-7, 9-11, 14.

<sup>144</sup> *FUNDAMENTAL GALLERY GROUP* 1977, p. 24.

<sup>145</sup> Si tratta di una citazione dal *Capitale* di Marx, messa in quadrato secondo il consueto schema a griglia. Cfr. ALLEN 2011, p. 137.

<sup>146</sup> Le mostre furono rispettivamente *CARL ANDRE. WORDS IN THE FORMS OF POEMS* (New York, John Weber Gallery, 11 gennaio - 5 febbraio 1975) e *Carl Andre: Poems 1958-1974* (Oxford, Museum of Modern Art, 8 giugno - 20 luglio 1975).

16. Hanne Darboven, *Diary N.Y.C. February 15 until March 4 1974*, 1974<sup>147</sup> (Fig. 17)  
New York-Torino, Castelli Graphics-Gian Enzo Sperone.  
Brossura, [274] pp., 23x31 cm  
Edizione di 1000 esemplari  
Finito di stampare presso la Tipografia Petrino, Torino, il mese di aprile 1974.

Il libro ospita la riproduzione fotostatica di un gruppo di disegni eseguiti da Hanne Darboven. Essi compongono un unico lavoro, che rispecchia la logica concettuale elaborata dall'artista a partire dal 1968. A partire dal formato di scrittura della data, Darboven elaborò infatti operazioni matematiche – indicate spesso con la K, equivalente di Konstruktion – nelle quali il dato temporale veniva del tutto manipolato e rifondato<sup>148</sup>. L'artista tedesca priva le notazioni convenzionali del tempo di qualsiasi informazione e le rielabora come segni grafici all'interno di un complesso sistema matematico<sup>149</sup>. Fin dall'inizio, l'artista fece ricorso al libro, come formato di catalogazione, ordinamento e sequenziamento temporale e logico di dati<sup>150</sup>. I fogli illustrati nel libro sono relativi ai 17 giorni intercorrenti tra il 15 febbraio e il 4 marzo 1974, quando l'artista si trovava a New York. Ciascun disegno si basa su delle operazioni matematiche, condotte su coppie di date consecutive all'interno di quel lasso temporale. Per elaborare le proprie operazioni, Darboven adottava innanzitutto una specifica modalità di scrittura della data in numeri, che prevede l'indicazione solo delle ultime due cifre dell'anno, ad esempio 15/2/74. Le operazioni sono somme dei numeri che compongono la data, a partire da una formula fissata dall'artista: numero corrispondente al giorno + numero del mese + prima cifra dell'anno + seconda cifra dell'anno (ad esempio, 15 + 2 + 7 + 4). Su ciascun foglio, l'artista riporta la somma risultante dall'addizione delle cifre di ciascuna delle due date consecutive. La somma è scritta in numeri, ma è anche trascritta lungo una serie parallela di righe. Ogni riga corrispondente a una decina. Ciascuna di esse termina con una freccia, che indica la successione potenzialmente infinita della serie numerica. L'artista ha apposto all'estremità di ciascuna riga il numero della decina corrispondente, da 10 a 40. La sequenza di righe termina con un segmento più piccolo. Nei fogli relativi alle date di febbraio, il segmento corrisponde al numero 41, che è la somma più alta ottenibile sommando le cifre di una data di quel mese (28/2/74: 28 + 2 + 7 + 4 = 41). Ovviamente, la data con la somma più alta è sempre quella dell'ultimo giorno del mese. Per la medesima ragione, nei fogli relativi alle date di marzo, il segmento terminale corrisponde al numero 45. Infatti, anche se il diario pubblicato termina al 4 marzo, la data del 31/3/74, se sommata secondo le regole, ottiene il risultato di 45. Per ogni coppia di date, sono previsti due disegni differenti, tutti numerati dall'artista in un angolo, da 1 a 68. Ogni disegno è pubblicato due volte, su entrambe le facce di ciascun foglio di cui è composto il libro. Sul primo dei due disegni, l'artista ha trascritto lungo le righe la quantità corrispondente alla somma di ciascuna addizione ricorrendo al suo tipico segno a U, intermedio tra disegno e scrittura. Ogni riga ospita una sequenza ininterrotta di segni contigui, realizzati senza staccare la mano dal foglio. Un modulo composto da due U, corrispondenti a tre apici, equivale a un numero. Di conseguenza, ogni riga può ospitare un massimo di ventinove U, corrispondenti a trenta apici (trenta apici rappresentano dieci numeri). Sul secondo foglio, Darboven ha invece scritto più volte i numeri da uno a dieci, allineandoli lungo le righe. Dal momento che le righe corrispondono alle decine, le singole cifre compongono il conteggio progressivo di numeri, fino ad arrivare a quello

---

<sup>147</sup> BIPPUS–WESTHEIDER 2002, pp. 36-37.

<sup>148</sup> LIPPARD 1973, p. 35.

<sup>149</sup> HANNE DARBOVEN 1968.

<sup>150</sup> Basti pensare a *6 Bücher über 1968*, i libri xerografati presentati a Berna nel 1969 (*LIVE IN YOUR HEAD* 1969, p.n.n., n. 25), dai quali l'artista trasse una serie di sperimentazioni filmiche, presentate lo stesso anno in una mostra al museo di Mönchengladbach. Cfr. HANNE DARBOVEN 1969 e BIPPUS–WESTHEIDER 2002, p. 33. Il catalogo della mostra tedesca rappresenta di fatto il suo primo libro d'artista.

corrispondente alla somma di ciascuna addizione. I numeri sono scritti in inglese o in tedesco. In accordo con questa scelta, di fianco a ogni addizione delle cifre di una data, l'artista ha apposto le parole 'today', oppure 'heute'. Le notazioni matematiche e i segni grafici diventano dunque altrettanti appunti di un diario compilato giorno per giorno. Il libro è diviso in due parti. Ogni parte è a sua volta composta da due sezioni. La prima sezione della prima parte ospita i 34 fogli sui quali, seguendo la successione temporale delle date, l'artista ha realizzato le operazioni di addizione e le ha trascritte in segni o in parole inglesi. A essa, seguono altri 34 fogli, numerati da 35 a 68, sui quali l'artista ha realizzato le medesime operazioni, ricorrendo alla lingua tedesca. I fogli sono organizzati in senso speculare rispetto ai primi, in modo da seguire a ritroso la sequenza temporale, a partire dal 4 marzo, fino al 15 febbraio. Nella seconda parte del libro, sono ripubblicati esattamente gli stessi fogli della prima, ordinati specularmente rispetto alla prima parte. Si inizia dunque con il gruppo di fogli comprendente le scritture in tedesco, disposto però nella successione progressiva delle date. A esso segue il gruppo di disegni con le scritte in inglese, organizzato in senso decrescente, dall'ultima alla prima data. Trattandosi di stampe dei medesimi fogli, anche la numerazione di ciascun disegno è speculare, decrescendo dal foglio 68 al foglio 1. Anche la copertina e la quarta di copertina sono inglobate nella sequenza di disegni. Esse ospitano infatti la medesima riproduzione del foglio 1, con la conta dei numeri trascritta in segni a U. Il lavoro è dunque basato sull'assunzione del numero 17, corrispondente ai giorni compresi entro le date fissate da Darboven, quale modulo di partenza. Nella parte alta di ciascun foglio, l'artista ha riportato l'indice ('index'), la legenda necessaria a comprendere le notazioni. Lungo la riga dell'indice sono indicate le due date consecutive su cui sono basate le operazioni condotte nel foglio, il luogo in cui sono stati realizzati i disegni (New York, indicata con l'abbreviazione 'NYC'), e due numeri, compresi tra l'1 e il 34. Su ciascun disegno, la prima cifra cresce progressivamente, mentre la seconda si riduce. Si tratta dei segnalatori della posizione relativa di ciascun disegno all'interno della sequenza. Il foglio che occupa la prima posizione in una sezione del libro, si ritrova pubblicato alla trentaquattresima in un'altra, il secondo diventa il trentatreesimo, e così via. In questo modo, nell'indice di ciascun disegno Darboven ha racchiuso sia il riferimento esterno della successione di date, sia il riferimento interno della sequenza speculare, appositamente pensata per il libro. L'uscita del volume anticipò la personale dell'artista nella sede torinese della Galleria Sperone, inaugurata il 15 maggio 1974<sup>151</sup>. Il libro fu co-prodotto da Castelli Graphics, la sezione della Castelli Gallery di New York dedicata specificamente a stampe e multipli, fondata nel 1969 dalla moglie di Leo Castelli, Antoinette (Toiny)<sup>152</sup>. Gian Enzo Sperone organizzò la prima mostra italiana di Darboven nel 1970, mentre risale al 1973 la prima personale presso la galleria di Leo Castelli<sup>153</sup>.

17. Sol LeWitt, *La posizione di tre figure geometriche. Tre disegni su parete, Sol LeWitt, 1974 / The Location of Three Geometric Figures. Three Wall Drawings, Sol LeWitt, 1974, 1974*<sup>154</sup> (Fig. 18)  
Torino, Galleria Sperone  
Brossura, [12] pp., 19x13 cm  
Edizione: tiratura non indicata  
Finito di stampare presso la Tipografia Petrino, Torino; mese di stampa non indicato

Come nel caso del secondo libro di Mario Merz, il libretto di Sol LeWitt sembra contravvenire a uno dei principi su cui si basa il presente regesto, cioè il fatto che i libri d'artista prodotti da

<sup>151</sup> MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 492.

<sup>152</sup> COHEN-SOLAL 2010, p. 379.

<sup>153</sup> Si vedano, rispettivamente, MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, I, p. 176, e COLLINS 1973, pp. 85-87 (la mostra da Castelli si svolse dal 28 aprile al 19 maggio 1973).

<sup>154</sup> SOL LEWITT 2010, p. 54.

Sperone fossero indipendenti dalle specifiche occasioni del calendario espositivo della galleria. In questo caso, il libro illustra tre *Wall Drawings* dell'artista, che vennero realizzati per la prima volta alla Galleria Sperone di Torino<sup>155</sup>. Per di più, nel colophon viene segnalata anche la data di apertura della mostra, il 12 giugno 1974. Per quanto il mese di stampa non sia indicato, tale data può costituire un efficace riferimento per collocare l'uscita del libro. Nonostante questi elementi, non si può ritenere *La posizione di tre figure geometriche* il catalogo di una mostra. In esso, non sono riprodotte fotografie dei disegni murali realizzazione per la mostra. Notoriamente, non è l'esecuzione effettiva del *Wall Drawing* a costituire la condizione di esistenza del lavoro. Essa risiede invece nei cosiddetti 'diagrammi' che accompagnano ciascun disegno, i quali contengono lo schema del progetto e ne costituiscono l'unico documento di autenticità e attestato di proprietà. Neppure i diagrammi sono illustrati nel volume. Al contrario, esso è diviso in tre parti, ciascuna dedicata a un *Wall Drawing*. Ogni sezione inizia alla pagina sinistra, sulla quale è riportato il titolo dell'opera, in italiano e inglese: *La posizione di un rettangolo / The Location of a Rectangle*, *La posizione di un trapezoide / The Location of a Trapezoid*, e *La posizione di un parallelogramma / The Location of a Parallelogram*<sup>156</sup>. Sulla pagina di destra, è tratteggiato a mano libera il progetto di ciascun lavoro. Le rispettive forme geometriche sono evidenziate all'interno di un diagramma più complesso. Infatti, l'artista delimita una porzione del foglio, di formato quadrato o rettangolare, che potrebbe corrispondere a una generica parete, entro cui disegna uno schema di linee rette, tratteggi, punti, forme, dalle quali emergono le figure geometriche fondamentali. Lo schema non sembra rispettare necessariamente una logica specifica, dal momento che solo alcuni dei segni tracciati sul foglio sono funzionali a delineare la figura geometrica. Le due pagine successive di ciascuna sezione del libro sono occupate da lunghe istruzioni, in italiano e in inglese. In esse, l'artista si limita a descrivere precisamente la costruzione dello schema e del complesso sistema di rapporti dimensionali che ne regolano le parti. Redatti in forma di un'unica proposizione, senza punteggiatura, i testi sono difficilmente decifrabili, quanto i disegni cui si riferiscono. Il rispecchiamento è tale che le istruzioni sono parte integrante del titolo di ciascun *Wall Drawing*, come attesta il catalogo generale dell'artista<sup>157</sup>. Nei testi, si chiarisce il significato del titolo del libro e dei singoli lavori, che non sono semplici rappresentazioni di figure geometriche, ma ne individuano la posizione all'interno di uno schema. La struttura stessa del volume lo qualifica come libro d'artista. Ciascuna sua parte è intrinsecamente connessa ai *Wall Drawings*. Nonostante alla Galleria Sperone fossero state tracciate sul muro solo le tre figure geometriche, LeWitt specificò, nel primo catalogo ragionato del 1984, che i lunghi testi avrebbero dovuto essere anch'essi scritti sulla parete corrispondente a ciascun disegno<sup>158</sup>. Probabilmente, tale scelta fu dovuta alla volontà di preservare l'integrazione di disegno e testo che, nell'occasione della mostra da Sperone, era garantita dal libro. A conoscenza di chi scrive, i disegni originali degli schemi geometrici, illustrati del libro, non sono noti. Esistono altri lavori su carta, in cui il disegno di una forma geometrica, delineata in modi molto simili a quelli delle illustrazioni del libro, è accompagnato da una lunga descrizione, scritta nel medesimo stile<sup>159</sup>. In aggiunta, una serie di prove esterne conferma lo statuto di libro d'artista. Innanzitutto, esiste una cartolina, spedita alla madre da Torino il 4 giugno 1974, nella quale LeWitt scrisse di stare lavorando alla preparazione di una mostra e di «a little booklet to go with it»<sup>160</sup>. La breve nota conferma il fatto che il libro fosse stato pensato e realizzato dall'artista. In aggiunta, l'artista concepì la mostra da Sperone immediatamente dopo l'apertura di un'altra personale presso il

<sup>155</sup> MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000, II, p. 492.

<sup>156</sup> LEWITT 1974b, p.n.n.

<sup>157</sup> SOL LEWITT 2022a, cat. 236-238.

<sup>158</sup> SOL LEWITT 1984, pp. 84, 183-184, 201.

<sup>159</sup> Sol LeWitt, *The Location of a Rectangle*, 1974, tre elementi, 28x21,6 cm cadauno, inchiostro su carta. New York, The Museum of Modern Art. Il disegno è datato al 25 aprile 1974.

<sup>160</sup> LeWitt Archive, Chester, Connecticut.

Palais des Beaux-Arts di Bruxelles<sup>161</sup>. In quella circostanza, egli aveva presentato altri tre lavori del tipo di quelli documentati in *La posizione di tre figure geometriche*, nei quali un cerchio, un quadrato e un triangolo vennero collocati entro schemi geometrici di linee<sup>162</sup>. A Bruxelles, le lunghe istruzioni di ciascun lavoro vennero stampate su dei pannelli apposti al muro, ma furono anche raccolte in un libretto, del tutto simile per struttura e titolo a quello prodotto per la Galleria Sperone<sup>163</sup>. A distanza di pochi mesi dalle due mostre europee, LeWitt riunì i sei lavori in un'unica esposizione, tenutasi presso la John Weber Gallery di New York, nella quale erano esposti insieme alla serie degli *Incomplete Open Cubes*, suscitando notevole interesse<sup>164</sup>. LeWitt cominciò a concentrarsi sul tema della posizione ('location') in alcuni *Wall Drawings* eseguiti nel giugno 1973, per una personale alla Galleria L'Attico di Roma<sup>165</sup>. Si inaugurò così una nutrita serie di lavori, di cui i disegni delle figure geometriche sono l'esempio più rappresentativo. In essi, l'artista espresse chiaramente la natura della propria idea di disegno, concentrandosi sul concetto di 'posizione' e svincolandone il significato da qualsiasi riferimento a una collocazione reale dell'opera, per riportarlo invece all'interno di un puro schema geometrico, autonomo e in sé coerente<sup>166</sup>. Le dimensioni e proporzioni di ciascuna realizzazione concreta sono dipendenti dal formato e dalle misure specifici delle superfici su cui sono di volta in volta eseguite<sup>167</sup>. Le pagine del libro edito da Sperone equivalgono dunque alle pareti della galleria, illustrando disegni eseguiti a partire dalle dimensioni del foglio. Per questo, l'artista tornò molteplici volte sugli studi sulla posizione delle figure geometriche. Ad esempio, nello stesso 1974, gli schemi e le relative descrizioni delle sei figure presentate a Bruxelles e Torino vennero raccolti in una cartella di sei acqueforti, pubblicata da Parasol Press<sup>168</sup>.

18. Sol LeWitt, Senza titolo [*Drawing Series I, II, III, IIII, A & B*], 1974 [1969]<sup>169</sup> (Fig. 19)  
 Roma, Sperone/Fischer  
 Brossura, [224] pp., 22,5x22,5 cm  
 Edizione di 1500 esemplari  
 Finito di stampare presso la Tipografia Petrino, Torino; mese di stampa non indicato

Il titolo, indicato tra parentesi quadre, rispecchia la catalogazione dei libri d'artista di Sol LeWitt operata da Giorgio Maffei e Emanuele De Donno. Tuttavia, nessun titolo è pubblicato sul volume. La scelta di Roma come luogo di edizione, invece, contravviene a quanto indicato nel catalogo, dove vengono segnalate le sedi di Torino e Düsseldorf delle gallerie di Gian Enzo Sperone e Konrad Fischer. Gli estensori del catalogo riportavano un'informazione ricorrente nella bibliografia sull'artista, almeno a partire dal catalogo della retrospettiva di New York del 1978, redatto sotto la sua supervisione<sup>170</sup>. Lo spostamento del luogo di edizione a Roma è dovuto al fatto che il libro non sembra una coproduzione internazionale tra le sedi di Torino e di Düsseldorf dei rispettivi galleristi. Nel caso del libro di Hanne Darboven, l'attestazione della

<sup>161</sup> Sol LeWitt, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 maggio - 16 giugno 1974.

<sup>162</sup> SOL LEWITT 2022a, cat. 153, 232-233.

<sup>163</sup> LEWITT 1974a. Le dimensioni del volume sono più grandi di quello edito da Sperone.

<sup>164</sup> Sol LeWitt, *Wall Drawings and Structures: The Location of Six Geometric Figures, Variations of Incomplete Open Cubes*, New York, John Weber Gallery, 26 ottobre - 20 novembre 1974.

<sup>165</sup> SOL LEWITT 2022a, cat. 181-185.

<sup>166</sup> SMITH 1975, p. 61.

<sup>167</sup> LIPPARD 1978, p. 24.

<sup>168</sup> Sol LeWitt, *The Location of Six Geometric Figures (Circle, Square, Triangle, Rectangle, Parallelogram and Trapezoid)*, New York, Parasol Press Ltd., 1974, cartella di sei acqueforti su carta Rives BFK, 61x50,8 cm cadauno, edizione di 25 esemplari + 10 P.d.A (stampata da Kathan Brown presso Crown Point Press, Oakland, California). Cfr. SOL LEWITT 2022b, n. 1974.01.

<sup>169</sup> SOL LEWITT 2010, p. 47.

<sup>170</sup> SOL LEWITT 1978, p. 175.

compartecipazione di Leo Castelli era comprensiva della specificazione della città di New York, a fianco di Torino. In questo caso, il colophon riporta solo la dicitura abbreviata «Sperone / Fischer», senza fornire per esteso la formula corretta dei nomi delle due gallerie. L'indicazione si può spiegare solo in riferimento alla galleria aperta a Roma nel 1972 da Sperone in società con Fischer. Più specificamente, il luogo di edizione, così formulato, potrebbe addirittura consentire di collocare la pubblicazione del libro nell'autunno del 1974. Fino alla primavera precedente, infatti, il nome della galleria di Roma era ancora quello con cui aveva inaugurato due anni prima, cioè Sperone Gian Enzo & Fischer Konrad<sup>171</sup>. Dopo l'estate, in concomitanza con il trasferimento da Piazza SS. Apostoli n. 49 a Palazzo del Drago, in via Quattro Fontane n. 21/A, il nome mutò nel più semplice Sperone Fischer<sup>172</sup>. Già all'inizio del 1975, Fischer non figurò più nelle attività della galleria, mentre la collaborazione con Sperone proseguì per la sede di New York<sup>173</sup>. Il libro di Sol LeWitt sarebbe pertanto uno dei pochi progetti, legati alla galleria di Roma, realizzati dai due soci negli ultimi mesi del 1974. Il libro ospita le riproduzioni di una sequenza di 192 disegni, realizzati dall'artista nel 1969. Da qui deriva l'indicazione della duplice data nel colophon. Noto come *Drawing Series I, II, III, IIII* o anche *Drawing Project 1968 (Fours)*, l'insieme costituisce l'esempio più compiuto della concezione del disegno di LeWitt<sup>174</sup>. L'artista isola i quattro tipi fondamentali di linea: orizzontale, verticale, e le due diagonali, inclinate di 45° verso sinistra e verso destra. Si tratta delle linee corrispondenti agli assi fondamentali di squadratura di un quadrato perfetto. Il modulo quadrato è alla base dell'intera serie di disegni, riflettendosi anche nel formato dei fogli e del libro. A partire dal quadrato e dalle quattro linee, l'artista elabora un complesso sistema a griglia, basato sulle possibilità di permutazione, accostamento o combinazione delle linee, entro moduli quadrati affiancati l'uno all'altro. Il libro è diviso in quattro macrosezioni, corrispondenti ad altrettanti sistemi grafici. Ogni sistema è costituito da 768 quadrati di piccolo formato, divisi in 96 gruppi di quattro, a loro volta riuniti a gruppi di quattro in 48 quadrati. I 48 moduli, così composti, sono divisi in due griglie di 24, indicate rispettivamente con le lettere A e B. I sotto-quadrati delle griglie A, pubblicate sulle pagine di sinistra, sono contraddistinti da fitti tracciati paralleli di linee individuali. In ciascun quadrato l'artista sceglie una delle quattro tipologie di linea. I 96 riquadri sono ottenuti combinando i sotto-quadrati secondo i possibili accostamenti dei diversi andamenti lineari. I 24 moduli delle griglie B rispecchiano le combinazioni di quadrati e sotto-quadrati della sottosezione A. La differenza risiede nella modalità di disegno. I riquadri delle sezioni B si caratterizzano, infatti, per una tessitura più fitta di segni, in cui una trama di tratti verticali è sovrapposta al disegno. Accomunati dall'estrema precisione e sicurezza del tratto a inchiostro, i fogli sono contraddistinti dai divergenti effetti di densità, chiarezza, luminosità o leggibilità dei motivi ospitati in ciascun sotto-quadrato<sup>175</sup>. In linea generale, le griglie A sono maggiormente decifrabili delle griglie B. Ciascuna delle quattro macrosezioni è introdotta da un indice, composto da tre pagine contigue. Su una pagina dispari, è pubblicato lo schema di 24 quadrati, nel quale la logica combinatoria delle linee è chiarita sostituendo un numero a ciascuna tipologia. Il numero 1 è assegnato alla linea verticale, il 2 a quella orizzontale, il 3 alla diagonale che unisce l'angolo in basso a sinistra a quello in alto a destra, il 4 alla diagonale che unisce l'angolo in alto a sinistra a quello in basso a destra. Allo schema numerico seguono, sulla doppia pagina successiva, le riproduzioni in piccolo formato di tutti i disegni della sezione, disposti secondo la logica prestabilita e ripartiti tra le griglie della sottosezione A (pagina di sinistra) e B (pagina di destra). I 24 quadrati delle griglie A e B sono organizzati in sei righe da quattro. Le logiche combinatorie tra i riquadri di ciascuna macrosezione rispettano alcuni principi, riportati

<sup>171</sup> Lo documenta, ad esempio, il cartoncino di invito alla personale di Giovanni Anselmo, apertasi il 30 aprile 1974.

<sup>172</sup> Si veda, ad esempio, il cartoncino d'invito della personale di Daniel Buren, inaugurata il 14 dicembre 1974.

<sup>173</sup> ROBERTO 2000, p. 54.

<sup>174</sup> ROSE 1978, p. 31.

<sup>175</sup> LEGG 1978, p. 10.

dall'artista come segue: «I Rotation, II Mirror, III Cross & Reverse Mirror, IIII Cross Reverse»<sup>176</sup>. Alcune caratteristiche ricorrono in tutti i fogli. Il primo sotto-quadrato in alto a sinistra del primo quadrato della prima riga in alto è sempre impostato secondo uno schema identico per tutte e quattro le macrosezioni, che prevede, procedendo in senso orario da sinistra in alto, linee verticali (1), orizzontali (2), diagonali dall'alto in basso (4) e dal basso in alto (3). L'organizzazione dei 24 quadrati in ogni schema prevede anche precise risposdenze lungo le colonne. In ognuno dei sei quadrati di una colonna, infatti, il primo quadrato piccolo in alto a sinistra ospita lo stesso tipo di linee. In questo modo, da sinistra a destra, le linee sono sempre verticali (1) nel primo quadrato piccolo di ciascun riquadro della prima colonna, orizzontali (2) nel primo di ogni riquadro della seconda, mentre sono diagonali dal basso (3) e dall'alto (4) nel primo di tutti i riquadri della terza e della quarta colonna rispettivamente. In questo modo, la progressione da 1 a 4 unisce i primi quadratini in alto a sinistra di ciascuno dei quattro riquadri di ogni riga. I disegni originali furono acquistati da Sperone nel corso del viaggio a New York alla fine del 1969. Per ammissione stessa dell'artista, i fogli furono realizzati a partire dai 24 disegni, con relativo sommario, forniti a Seth Siegelau per lo *Xerox Book* del 1968<sup>177</sup>. In quel caso, l'artista fissò l'equivalenza tra i numeri e le linee e creò diverse combinazioni di accostamenti tra di esse all'interno di uno schema a griglia semplificato<sup>178</sup>. Dopo quell'esperienza, decise di completare la sequenza di fogli elaborando quattro diversi diagrammi e associando griglie con linee sovrapposte agli schemi a linee semplici. In questo senso, fu determinante un altro lavoro pubblicato in forma di libro, *Four Basic Kinds of Straight Lines*, edito nel 1969, nel quale l'artista si concentrò sulle possibilità combinatorie delle linee sovrapposte, riservando la piena pagina di destra a ciascun disegno<sup>179</sup>. La copertina del libro riprendeva uno dei disegni di *Drawing Series*, impiegato anche per la copertina del libro di Sperone. L'artista utilizzò diverse delle permutazioni, incluse nel gruppo di disegni, anche per realizzare i primi *Wall Drawings*. Infatti, nel quadro della separazione tra concezione ed esecuzione dell'opera, e di attribuzione dello statuto d'arte al primo dei due momenti, la pagina stampata costituiva, per LeWitt, un'opzione del tutto equivalente al foglio di carta originale o alla parete. La decisione di ricorrere alla griglia, ricorrente in molti suoi lavori, riecheggiava la visione dell'artista. Riportata sul foglio di carta, la struttura griglia costituisce un dispositivo di organizzazione e ripetizione modulare del segno, del tutto coerente con la concezione antigerarchica dei mezzi espressivi, tipica dell'artista<sup>180</sup>.

19. Douglas Huebler, *Selected Drawings 1968-1973*, 1975 (Fig. 20)  
 Torino, Sperone  
 Brossura, [88] pp., 28x21 cm  
 Edizione non indicata  
 Finito di stampare a Hong Kong il mese di febbraio 1975

Per quanto sia considerato alla stregua degli altri libri d'artista, il volume costituisce il catalogo di un'antologia di cinquantadue lavori su carta di Douglas Huebler. Nell'indice pubblicato in ultima pagina, i fogli pensati per lo *Xerox Book* di Seth Siegelau sono elencati come un unico lavoro. Al di là dell'elenco finale, il libro è costituito esclusivamente delle riproduzioni fotostatiche di ciascun disegno. L'indice offre preziose informazioni circa la collocazione di

<sup>176</sup> ILLUSTRATIONS 1978, p. 88.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968.

<sup>179</sup> LEWITT 1969b.

<sup>180</sup> ALLOWAY 1975, pp. 40-41.

ciascun lavoro illustrato nel volume, dalle quali si evince che la maggior parte di essi erano, a quella data, di proprietà della stessa Galleria Sperone, cui fanno seguito l'artista, la Galerie Konrad Fischer di Düsseldorf, le gallerie di Yvon Lambert a Parigi e Françoise Lambert a Milano, e i collezionisti Hermann Daled di Bruxelles, gli olandesi Martin e Mia Visser, infine Giuseppe Panza di Biumo<sup>181</sup>. Il libro solleva quesiti, in parte ancora irrisolti. Il primo riguarda l'indicazione del luogo di stampa, Hong Kong. Rievoca l'ironico annuncio pubblicitario della galleria pubblicato su «DATA» nel 1971, nel quale si informava dell'apertura di una sede a Hong Kong. Tuttavia, non è possibile a oggi determinare se quell'indicazione sia attendibile o meno. Analogamente, non viene precisata alcuna collocazione geografica relativa all'editore. In considerazione del fatto che, nel 1974, una selezione di disegni di Huebler venne esposta nella sede torinese della galleria, si è optato per il capoluogo piemontese come luogo di edizione<sup>182</sup>. Privo di indicazioni che possano suggerire il coinvolgimento dell'artista nella sua organizzazione interna o nella sua forma, il volume sembra, a una prima occhiata, un catalogo di mostra, forse proprio dell'esposizione di lavori su carta dell'anno precedente. Al contempo, il nome di Huebler è accreditato nel copyright riportato nel colophon, come per gli altri libri della serie. Inoltre, il libro è sempre stato incluso nei repertori di libri d'artista. In questa bibliografia, è particolarmente importante la menzione nel regesto fornito all'interno del fascicolo speciale di «Art-Rite» del 1977<sup>183</sup>. Nella stessa sede, fu pubblicata anche la seguente dichiarazione di Huebler: «Artists' books provide the most accessible and "off-the-wall" location for ideas/works whose essential form is not a function of traditional media, specific material or environment»<sup>184</sup>. In virtù di questa occorrenza, si è deciso di includere il volume nel presente regesto.

20. Lucio Pozzi, *Cinque racconti*, 1975 [1974] (Fig. 21)  
Torino, Gian Enzo Sperone  
Traduzioni di Mario Diacono  
Legatura con punto metallico, [20] pp., 21,3x13,6 cm  
Edizione, luogo e mese di stampa non indicati.

Il libro è costituito da cinque fogli. La rilegatura è piuttosto semplice: i cinque fogli sono piegati in due metà e infilati uno dentro l'altro lungo la linea della piegatura, fissati tra di loro e alla copertina con due punti metallici. La copertina è costituita da un foglio azzurro chiaro, di grammatura uguale a quella delle pagine interne. Tutte le parti testuali del libro, comprese le indicazioni di autore, titolo e editore riportate sulla copertina, sono riproduzioni fotostatiche di fogli scritti a mano, verosimilmente dall'artista, in stampatello. All'interno del volume sono raccolti dieci brevi racconti, il doppio dei cinque menzionati nel titolo. Tale apparente discrepanza si risolve osservando la modalità con cui i testi sono impaginati nel libro. I cinque racconti cui si riferisce il titolo non coincidono con le brevi narrazioni, bensì con il numero di fogli di cui il libro è fatto. I testi sono stampati sulle due metà di una faccia di ciascun foglio. Ogni metà ospita un breve racconto. L'altra faccia del foglio è vuota. I fogli sono impaginati in modo tale che i testi siano isolati a coppie su pagine contigue, inframmezzati da una doppia pagina bianca. Scritti con il tono della fiaba, i racconti si dividono tra storie a lieto fine e spietate narrazioni di aggressività, violenza fisica, sopraffazione, morte. Nell'impaginazione, questi ultimi occupano sempre la pagina pari, mentre le favole a lieto fine sono sulle pagine dispari<sup>185</sup>. Come

---

<sup>181</sup> HUEBLER 1975.

<sup>182</sup> MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 226.

<sup>183</sup> *FUNDAMENTAL GALLERY GROUP* 1977, p. 25.

<sup>184</sup> *IDEA POLL* 1977, p. 9.

<sup>185</sup> POZZI 1975.

suggerisce il titolo, il lettore non è invitato a concentrarsi sulle singole unità testuali. I cinque racconti coincidono con le cinque doppie pagine su cui si affrontano una storia positiva e una negativa. Il senso del concetto di racconto si estende oltre i limiti della narrazione convenzionale, centrata sullo sviluppo lineare di una vicenda, dall'inizio alla fine. Per l'artista, il racconto è invece la compresenza orizzontale e simultanea di due vicende parallele, slegate tra loro e con due finali opposti, uno positivo, l'altro negativo. La forma del libro diviene dunque un dispositivo concettuale, che consente la compresenza di due dimensioni diverse sulla doppia pagina: «piegandosi schiena a schiena i fogli», si legge in un articolo di «DATA» dedicato all'uscita del libro, «le storie continuano a trovarsi, cattiva fine ( - ) a sinistra, buona fine ( + ) a destra. Per questo forse le storie sono cinque, perché i fogli sono cinque e perché - 1 + 1 = 0. Il senso del racconto sparisce, non ci sono più storie, ma cinque fogli scritti»<sup>186</sup>. I testi furono composti da Pozzi nel 1974 in inglese<sup>187</sup>. Essi furono in prima istanza raccolti in un opuscolo, identico a quello italiano, edito dalla John Weber Gallery di New York nel 1974, in occasione di una personale dell'artista<sup>188</sup>. Anche l'edizione italiana fu realizzata in occasione di una doppia mostra personale presso le due sedi della Galleria Sperone, prima a Torino, a partire dal 26 marzo 1975, poi a Roma, dal 14 aprile<sup>189</sup>. I testi del libro vennero tradotti in italiano dal poeta, critico e gallerista Mario Diacono. A New York come in Italia, nelle mostre vennero sempre presentati lavori della serie *Level Group*. Per ammissione dell'artista, il libretto rappresenta la traduzione linguistica della dualità implicita nella struttura a dittico, caratteristica dei monocromi di quella serie<sup>190</sup>. La medesima soluzione si verificò l'anno successivo, quando l'artista ebbe una mostra alla Galerie Yvon Lambert di Parigi, in occasione della quale uscì l'edizione francese del volumetto. In quel caso, la traduzione fu curata da Anne-Marie Sauzeau Boetti<sup>191</sup>. La versione francese è identica alle precedenti per formato, impaginazione e colore della copertina. Nella presentazione del libro su «DATA», furono menzionati altri tre libretti, destinati ad essere pubblicati dopo questo, accomunati dal medesimo formato, ma contraddistinti da copertine di diversi colori<sup>192</sup>. A meno di non considerare i libri pubblicati successivamente da Pozzi, anche a distanza di anni, non si ha notizia dell'esistenza di altri libretti di questa serie. In ogni caso, l'artista ha frequentato spesso il formato del libro, come testimonia anche la sua dichiarazione nel fascicolo speciale di «Art-Rite» del 1977<sup>193</sup>. A differenza della maggior parte degli altri autori di libri d'artista editi da Sperone, il lavoro di Pozzi non ebbe una copertura espositiva frequente da parte della galleria. Tuttavia, intercorrevano rapporti con l'artista, soprattutto da quando Sperone espanse la propria attività a New York: lo studio di Pozzi occupava alcuni locali dello stesso edificio su Greene Street, dove il gallerista aprì la prima sede americana della galleria, in società con Konrad Fischer e Angela Westwater, alla fine del 1974<sup>194</sup>.

21. Giovanni Anselmo, *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, 1975 [1974] (Fig. 22)  
Torino, Sperone  
Brossura, [240] pp., 20,5x20,5 cm  
Edizione di 1000 esemplari  
Finito di stampare il mese di maggio 1975; luogo di stampa non indicato

<sup>186</sup> B.R. 1975.

<sup>187</sup> POZZI 1974.

<sup>188</sup> *Lucio Pozzi. Part I: Paint Works*, New York, John Weber Gallery, 23 novembre - 18 dicembre 1974. La mostra si svolse in concomitanza con la presentazione di lavori recenti di Robert Mangold.

<sup>189</sup> MINOLA-MUNDICI *ET ALII* 2000, II, p. 253.

<sup>190</sup> POZZI 1996, p. 29.

<sup>191</sup> POZZI 1976.

<sup>192</sup> B.R. 1975.

<sup>193</sup> *IDEA POLL* 1977, p. 12.

<sup>194</sup> *L'ARTEITALIA* 1974.

L'elaborazione del libro risale al 1974. Si compone di centosedici stampe offset, illustrate su ciascuna pagina dispari. La scelta del numero delle stampe è da ritenersi arbitraria, come dichiarato dall'artista stesso<sup>195</sup>. Le pagine sono, in larga parte, completamente nere. In percentuale minore, se ne trovano di banche, mentre alcune sono ripartite in porzioni nere e bianche da una diagonale. Su ciascuna pagina pari, la parola 'Particolare' è stampata come didascalia all'illustrazione a fronte. In una breve introduzione al volume, l'artista ne ha spiegato struttura e contenuto: «116 pagine sono 116 particolari di INFINITO come scritta ingrandita. L'ordine di sequenza delle pagine è, da sinistra in alto in senso orario per ciascuna delle prime sette lettere, un angolo, una parte di un lato, un angolo, una parte di un lato, così via e, in ultimo, il centro. Dove gli angoli all'interno delle lettere risultano concavi, sono considerati i relativi angoli all'esterno. Le ultime nove pagine sono, rispettivamente, le quattro parti estreme (in alto, in basso, a destra, a sinistra) della circonferenza maggiore, le quattro analoghe parti della circonferenza minore ed il centro della lettera O»<sup>196</sup>. Ciascuna pagina corrisponde dunque a un ingrandimento all'infinito di un dettaglio della parola 'infinito', scritta in lettere maiuscole. Le dimensioni indeterminate dei particolari corrispondono perciò al concetto espresso dalla parola, offrendone una concretizzazione reale<sup>197</sup>. La specificazione della verificabilità e misurabilità di ciascun particolare si giustifica nella reciprocità intercorrente tra la formalizzazione linguistica del concetto e la sua visualizzazione sulla pagina: «Per concretizzare qualcosa che non ha limiti», ha spiegato l'artista, «si può solo farlo con qualcosa in scala 1:1, che sia misurabile e che quindi corrisponda come quantità e come misura a un particolare di qualcosa che ne ha infiniti. Con "particolare di infinito", per esempio, io immagino la scritta "INFINITO" grande come l'infinito, e la rendo esperibile, con un frammento che sia in scala 1:1, una frazione reale di infinito»<sup>198</sup>. In una nota, pubblicata in ultima pagina, l'artista ha precisato che il libro appartiene a un più ampio progetto editoriale, sviluppato in parallelo con la realizzazione, a partire dal 1969, di una serie di disegni di particolari della parola 'infinito'. Nonostante non si possa stabilire una precisa corrispondenza tra le pagine del libro e nessuno di questi fogli, il volume fu presentato in occasione della prima mostra nella quale vennero presentate alcuni di essi<sup>199</sup>. Tra aprile e maggio 1975, la Galleria Sperone di Torino ospitò due mostre successive di Anselmo<sup>200</sup>. La prima, intitolata *Particolare del tutto*, prevedeva la proiezione della parola 'particolare' da parte di alcuni proiettori installati in vari punti della galleria<sup>201</sup>. Nella seconda esposizione, l'artista presentò alcuni fogli di *Particolare di infinito*<sup>202</sup>. Come le pagine del libro, i disegni sono di formato quadrato, con misure leggermente più grandi, 25x25 cm. Su ciascuna parete della galleria era appeso un disegno, mentre a terra erano impilati otto fogli incorniciati con la descrizione di altrettante posizioni di particolari relativi alle lettere della parola 'infinito'. In questo modo, l'infinito non era solo visualizzato in ciascun disegno, come particolare ingrandito macroscopicamente, ma anche concretizzato in una specifica posizione relativa a ciascuna lettera. In alcune delle mostre successive, Anselmo articolò il ruolo del libro all'interno della serie di disegni. È il caso della mostra nella sede romana della Galleria Sperone, inauguratasi il 21 ottobre 1975, in cui i fogli vennero montati in varie sequenze lungo le pareti della galleria. Come documentano alcune fotografie, una copia del libro era spesso inclusa in queste mostre, ad esempio in occasione della personale alla Samangallery di Genova, aperta il 12 marzo 1976,

---

<sup>195</sup> GIOVANNI ANSELMO 1976.

<sup>196</sup> ANSELMO 1975, p.n.n.

<sup>197</sup> Sull'importanza del tema, si vedano le parole di Anselmo a Mirella Bandini in GIOVANNI ANSELMO 1973.

<sup>198</sup> VILIANI 2007, p. 216.

<sup>199</sup> Lo ricorda Jean-Christophe Ammann. Cfr. AMMANN 1979, p. 32.

<sup>200</sup> U.C. 1975.

<sup>201</sup> *Giovanni Anselmo. Particolare del tutto*, Torino, Galleria Sperone, dal 28 maggio 1975. Cfr. MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, II, p. 245.

<sup>202</sup> *Giovanni Anselmo. Particolare di infinito*, Torino, Galleria Sperone, dal 18 giugno 1975. Cfr. *ivi*, II, p. 493.

e alla Galleria Il Tritone di Biella, dal 15 aprile 1977<sup>203</sup>. Esposta su un piedistallo, rappresentava un'ulteriore declinazione linguistica e visuale del tema dell'infinito. Esistono alcune fotografie, scattate da Paolo Mussat Sartor come documentazione del progetto. In esse, si vede il libro su un piedistallo, chiuso oppure aperto dalle mani dell'artista, colte nell'atto di sfogliarlo<sup>204</sup>. Le fotografie erano essenziali per ribadire la continuità tra il libro e le presentazioni dei disegni. Fu l'artista stesso a chiarirlo, nelle didascalie concepite per il catalogo della retrospettiva di Basilea e Eindhoven del 1979. La formulazione era identica per entrambi gli oggetti, presentati come «particolari visibili e misurabili di infinito come scritta ingrandita». La differenza risiedeva nelle tecniche impiegate: nei disegni, la scritta era ingrandita «a matita su carta alla parete»<sup>205</sup>. La fotografia dell'artista mentre sfoglia le pagine del volume, invece, mostrava i particolari dell'ingrandimento della scritta «ad inchiostro di stampa su pagine di libro, durante l'uso del libro»<sup>206</sup>. A partire dalla personale romana dell'ottobre 1975, la specifica posizione di ciascun particolare non venne più solo precisata a parole, ma visualizzata attraverso la collocazione di ciascun foglio. Di volta in volta, ciascun disegno fu posizionato in direzioni diverse, esplicitate nei titoli assegnati a ciascuno di essi e alle rispettive mostre. Visualizzando i possibili orientamenti di ciascun foglio secondo i punti cardinali, l'artista introdusse così un'ulteriore concretizzazione dell'infinito. Un breve testo di accompagnamento alla personale alla Samangallery del 1976 specificò lo statuto del libro a questo riguardo: «...i 116 Particolari, disposti secondo i 116 orientamenti delle rispettive pagine del libro "116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO", determinano 116 direzioni. La collocazione dei Particolari implica le direzioni che i Particolari stessi assumono in ogni istante»<sup>207</sup>. Il formato del libro è dunque funzionale alla concretizzazione dell'infinito, attraverso le infinite direzioni possibili nello spazio che le pagine indicano in ogni istante in cui le si sfoglia.

<sup>203</sup> Per la mostra genovese, si veda la fotografia pubblicata nel bollettino della galleria. Cfr. *GIOVANNI ANSELMO* 1976. La mostra biellese, ripresa da Paolo Mussat Sartor, è documentata in *GIOVANNI ANSELMO* 1979, p. 165.

<sup>204</sup> *GIOVANNI ANSELMO* 1979, p. 167; *GIOVANNI ANSELMO* 2007, p. 116, figg. 84-85.

<sup>205</sup> *GIOVANNI ANSELMO* 1979, p. 160.

<sup>206</sup> Ivi, p. 166.

<sup>207</sup> *GIOVANNI ANSELMO* 1976.



Fig. 1: Pubblicità della Galleria Sperone, «DATA», 1, 1971

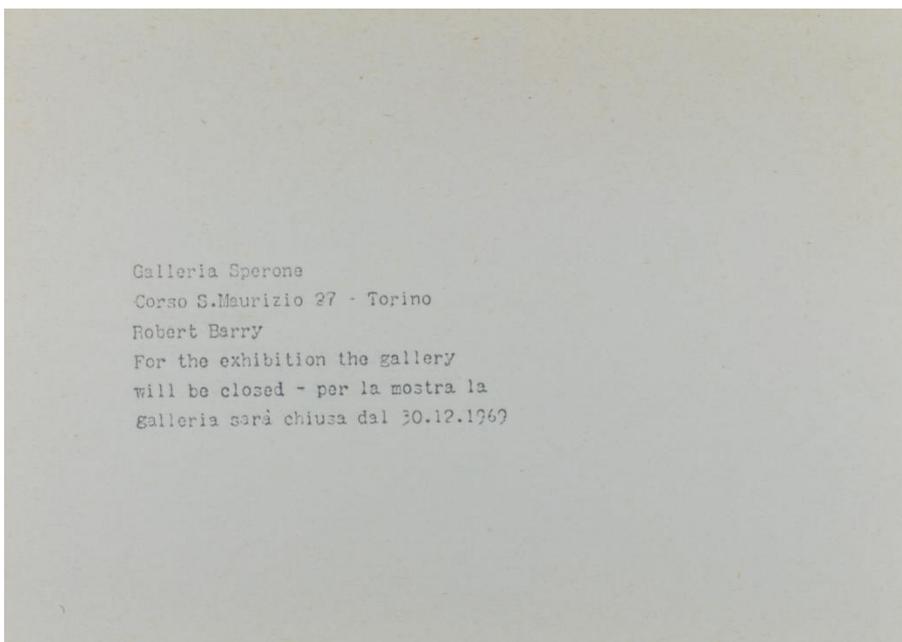


Fig. 2: Invito alla personale di Robert Barry, parte del cosiddetto *Closed Gallery Piece*, Galleria Sperone, Torino 1969

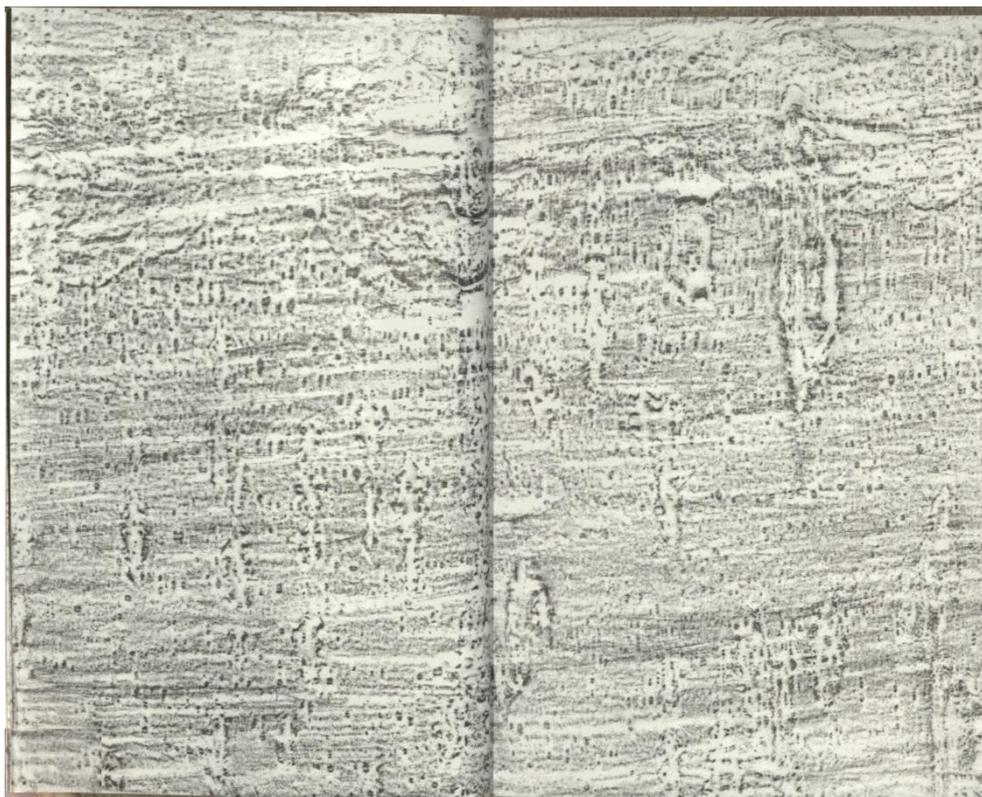


Fig. 3: Giuseppe Penone, *La sua corteccia analizzata, palpata, seguita, tastata, punto per punto fino all'altezza di novecentosettanta centimetri*, 1969, stampa 1994

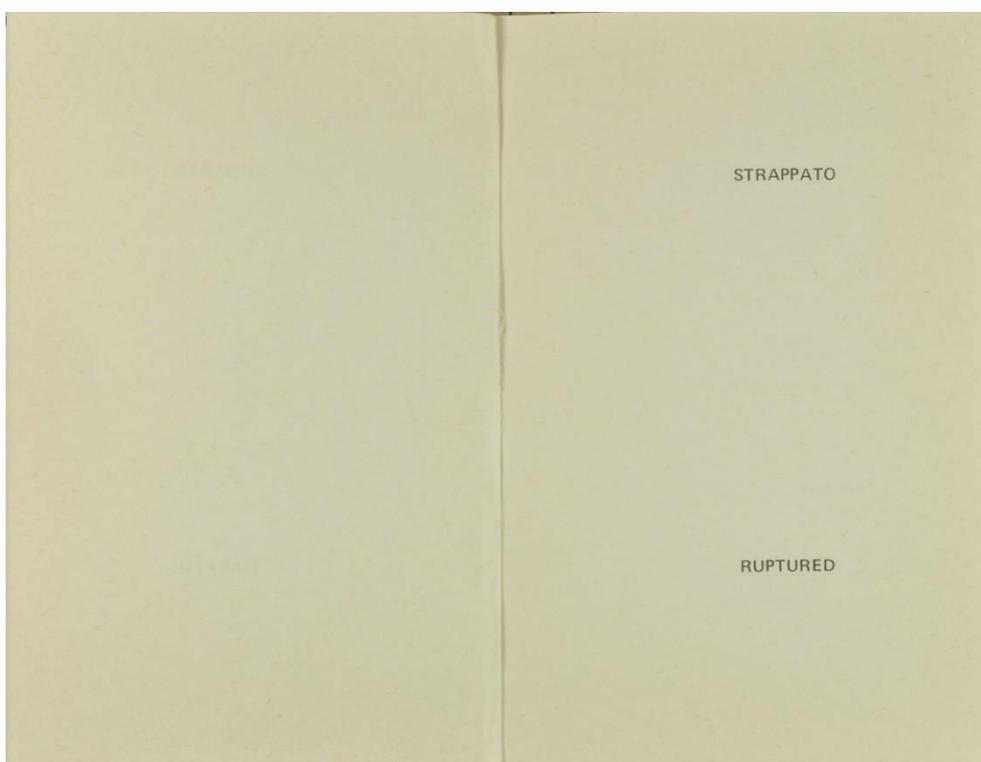


Fig. 4: Lawrence Weiner, *Tracce / Traces*, 1970 [1969], particolare dell'interno

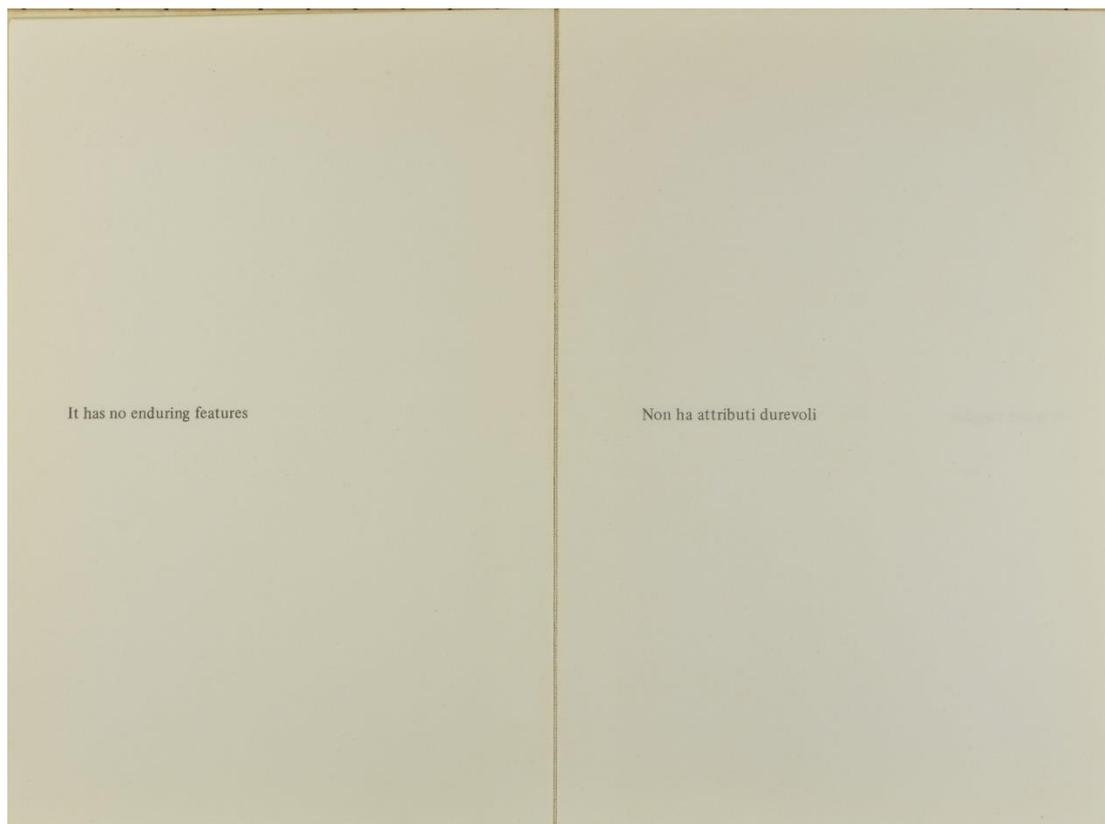


Fig. 5: Robert Barry, Senza titolo, 1970 [1969-1970], prima doppia pagina stampata

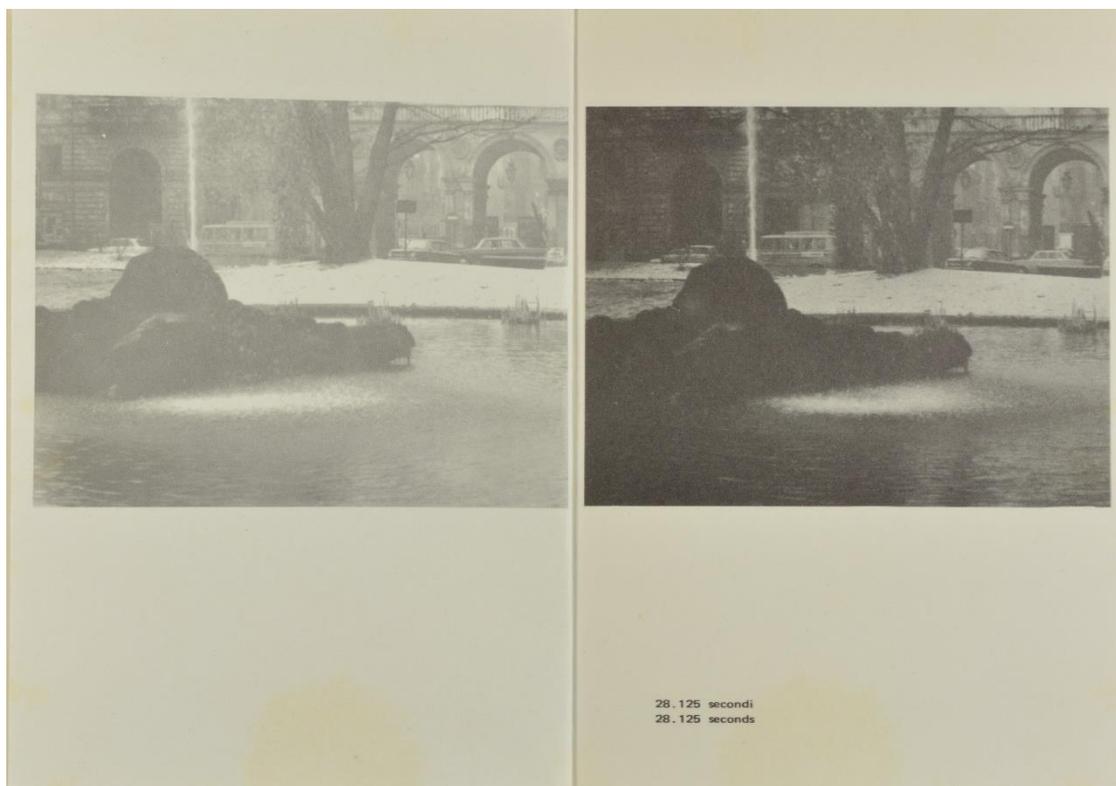


Fig. 6: Douglas Huebler, *Durata / Duration*, 1970, particolare di *Duration Piece #1*

<p>CONTENTS:</p> <p>1 - 5 NOTE</p> <p>8 - 12 INTRODUCTION 1</p> <p>14 - 18 INTRODUCTION 2</p> <p>21 - 61 PREMISES</p> <p>63 ANSWERS AND SOLUTIONS</p> <p>65 - 75 ANSWERS</p> <p>77 - 87 SOLUTIONS</p> <p>INDICE:</p> <p>1 - 5 NOTA</p> <p>8 - 12 INTRODUZIONE 1</p> <p>14 - 18 INTRODUZIONE 2</p> <p>21 - 61 PREMISSE</p> <p>63 RISPOSTE E SOLUZIONI</p> <p>65 - 75 RISPOSTE</p> <p>77 - 87 SOLUZIONI</p> <p>INDICE:</p> <p>1 - 5 NOTA</p> <p>8 - 12 INTRODUCCIÓN 1</p> <p>14 - 18 INTRODUCCIÓN 2</p> <p>21 - 61 PREMISAS</p> <p>63 RESPUESTAS Y SOLUCIONES</p> <p>65 - 75 RESPUESTAS</p> <p>77 - 87 SOLUCIONES</p>	<p>TABLE DES MATIÈRES:</p> <p>1 - 5 NOTE</p> <p>8 - 12 INTRODUCTION 1</p> <p>14 - 18 INTRODUCTION 2</p> <p>21 - 61 PRÉMISSES</p> <p>63 RÉPONSES ET SOLUTIONS</p> <p>65 - 75 RÉPONSES</p> <p>77 - 87 SOLUTIONS</p> <p>INHALT:</p> <p>1 - 5 ANMERKUNG</p> <p>8 - 12 EINLEITUNG 1</p> <p>14 - 18 EINLEITUNG 2</p> <p>21 - 61 VORAUSSETZUNGEN</p> <p>63 ANTWORTEN UND LÖSUNGEN</p> <p>65 - 75 ANTWORTEN</p> <p>77 - 87 LÖSUNGEN</p>
---	--

Fig. 7: Joseph Kosuth, *Function Funzione Funcion Fonction Funktion*, 1970, indice

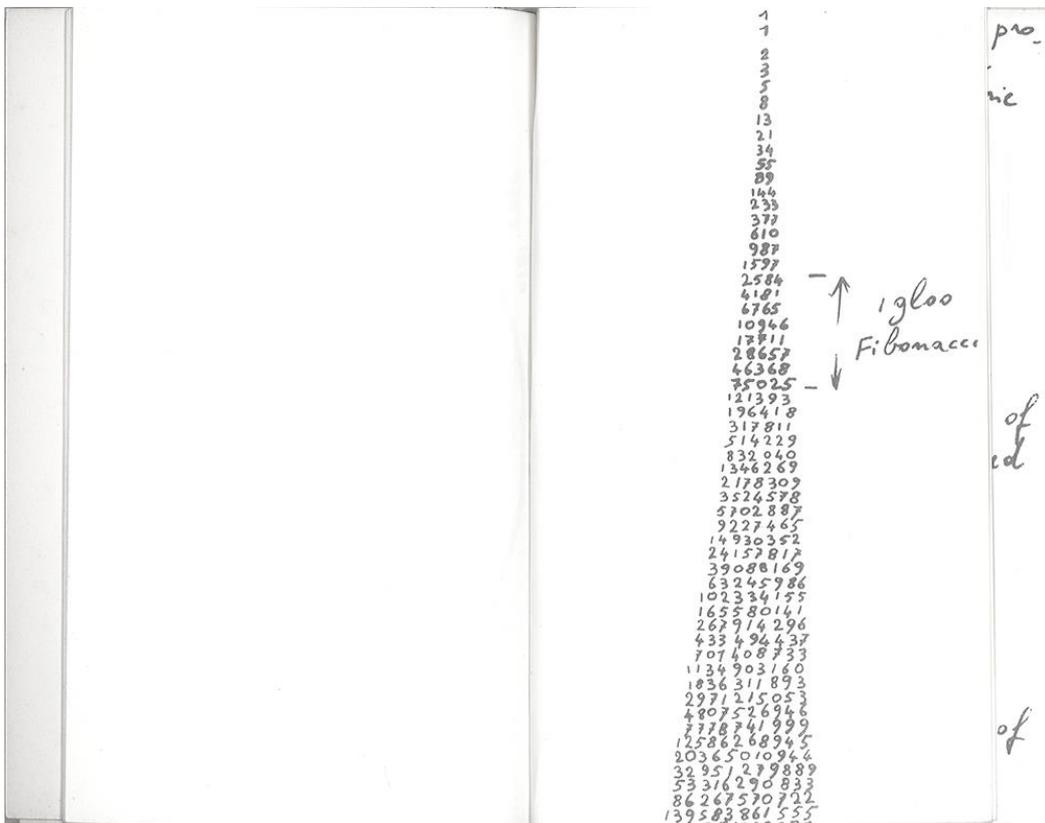


Fig. 8: Mario Merz, *Fibonacci 1202 Mario Merz* 1970, 1970, particolare dell'interno

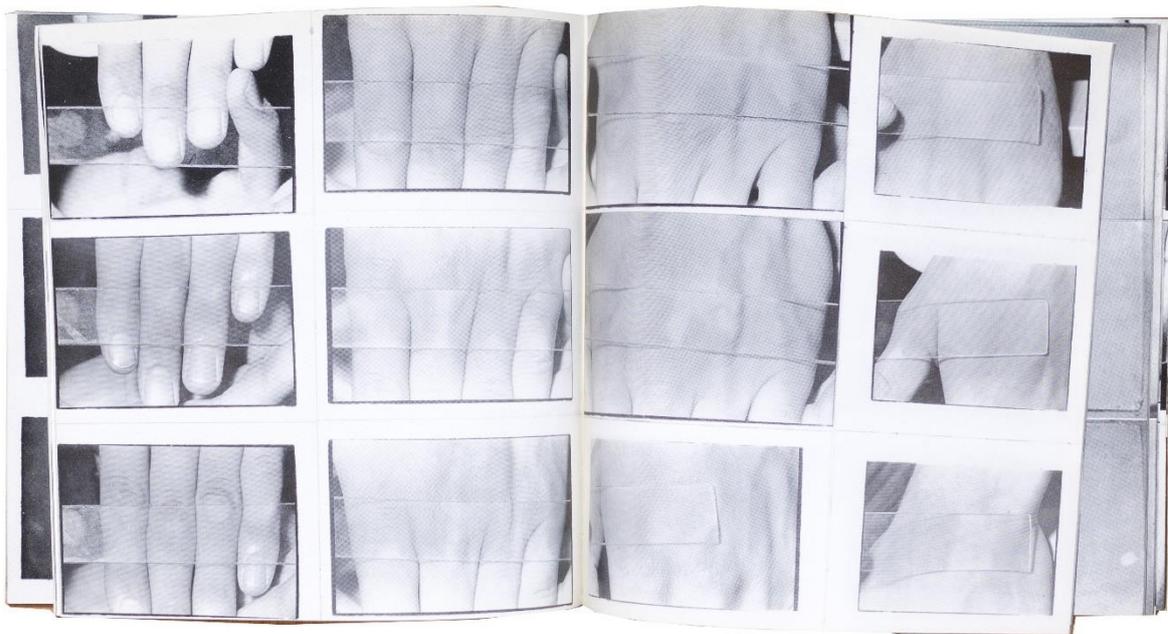


Fig. 9: Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1971 [1970], particolare dell'interno

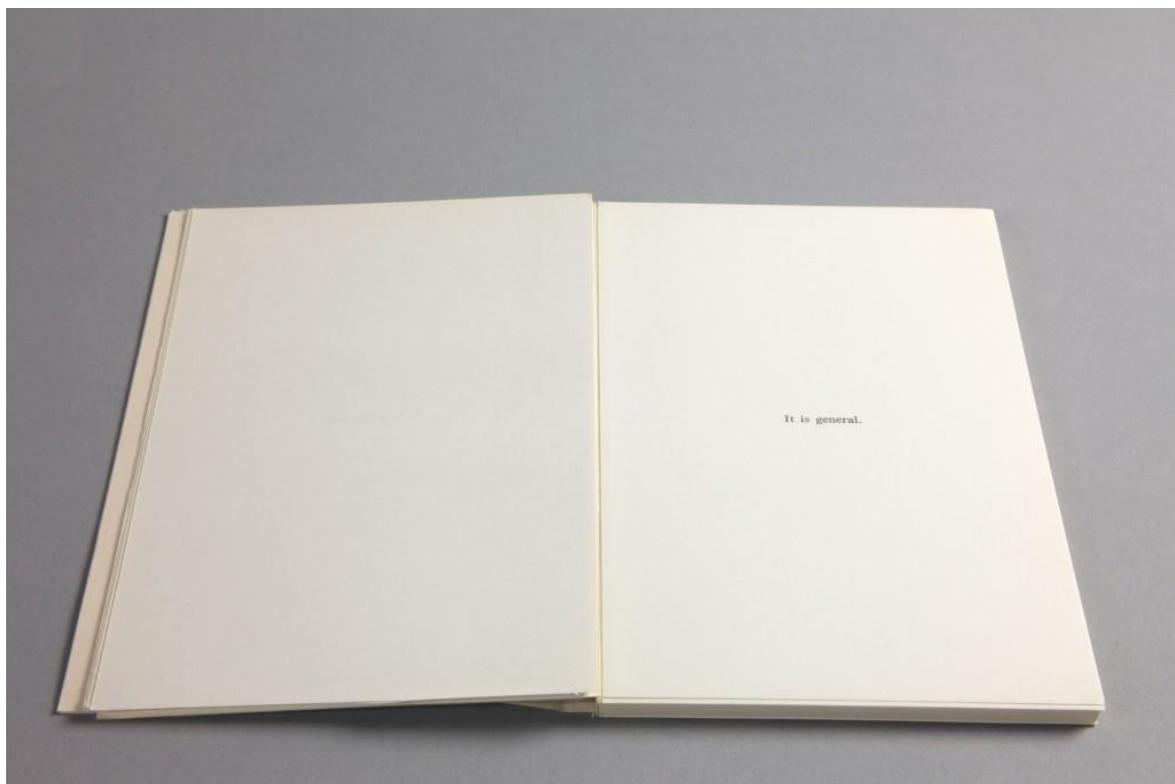


Fig. 10: Robert Barry, *Two Pieces*, 1971, particolare dell'interno del primo volume

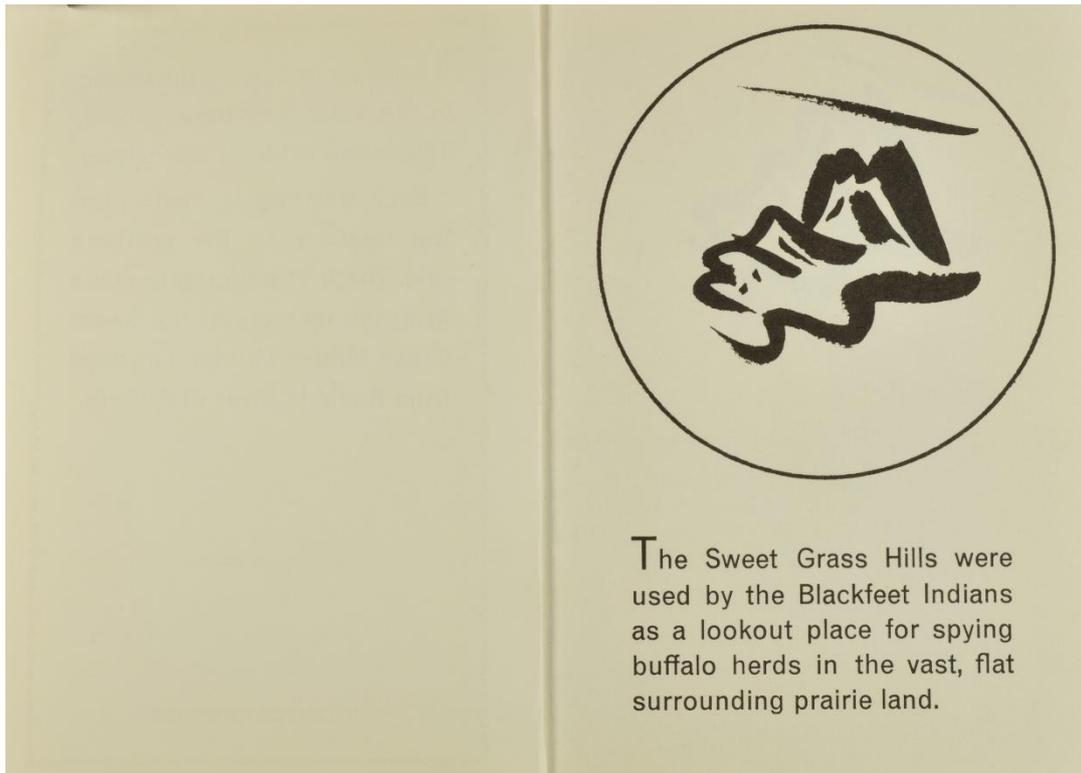


Fig. 11: Hamish Fulton, *The Sweet Grass Hills of Montana (Kutoyisiks) as Seen from the Milk River of Alberta (Kinuk Sisakta)*, 1971, particolare dell'interno con il primo disegno



Fig. 12: Giovanni Anselmo, *Leggere*, 1972 [1971], particolare dell'interno



Fig. 13: Mario Merz, *Fibonacci 1202 Mario Merz* 1972, 1972, fotografia nell'ultima pagina del libro

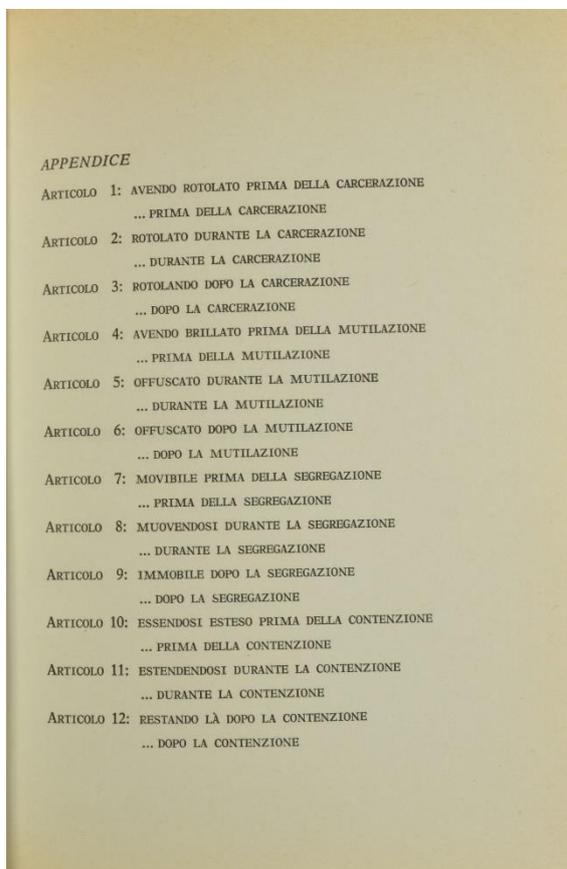


Fig. 14: Lawrence Weiner, *HAVING BEEN DONE AT – Having been done to / ESSENDO STATO FATTO A – Essendo stato fatto a*, 1972, pagina con la traduzione italiana dell'appendice

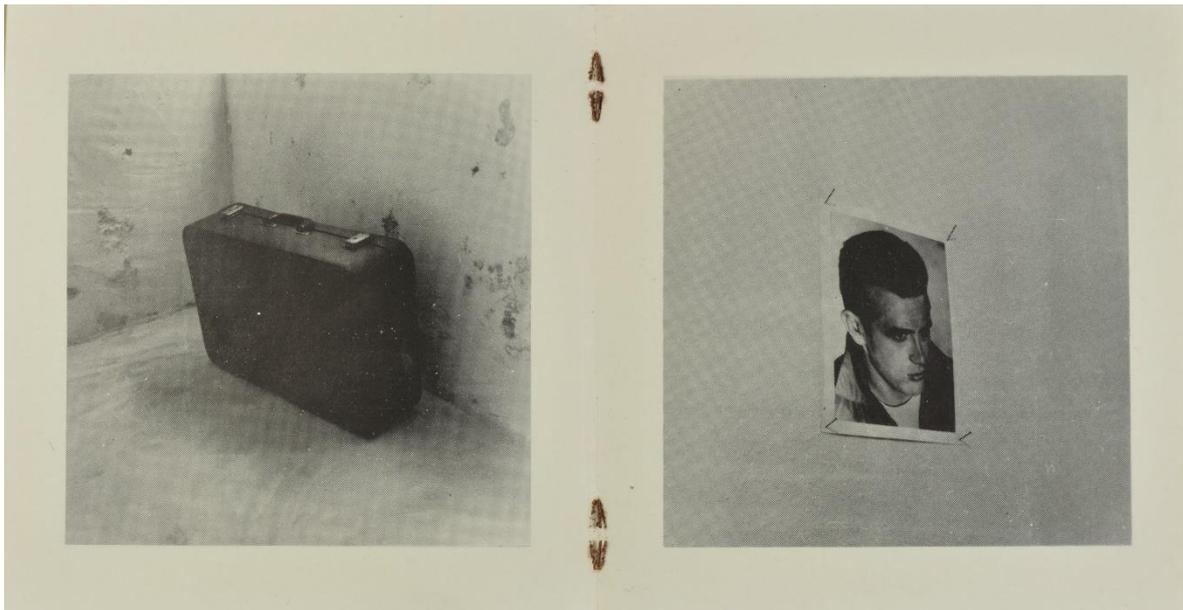


Fig. 15: Hans-Peter Feldmann, *4 Bilder von Feldmann*, 1973, particolare dell'interno

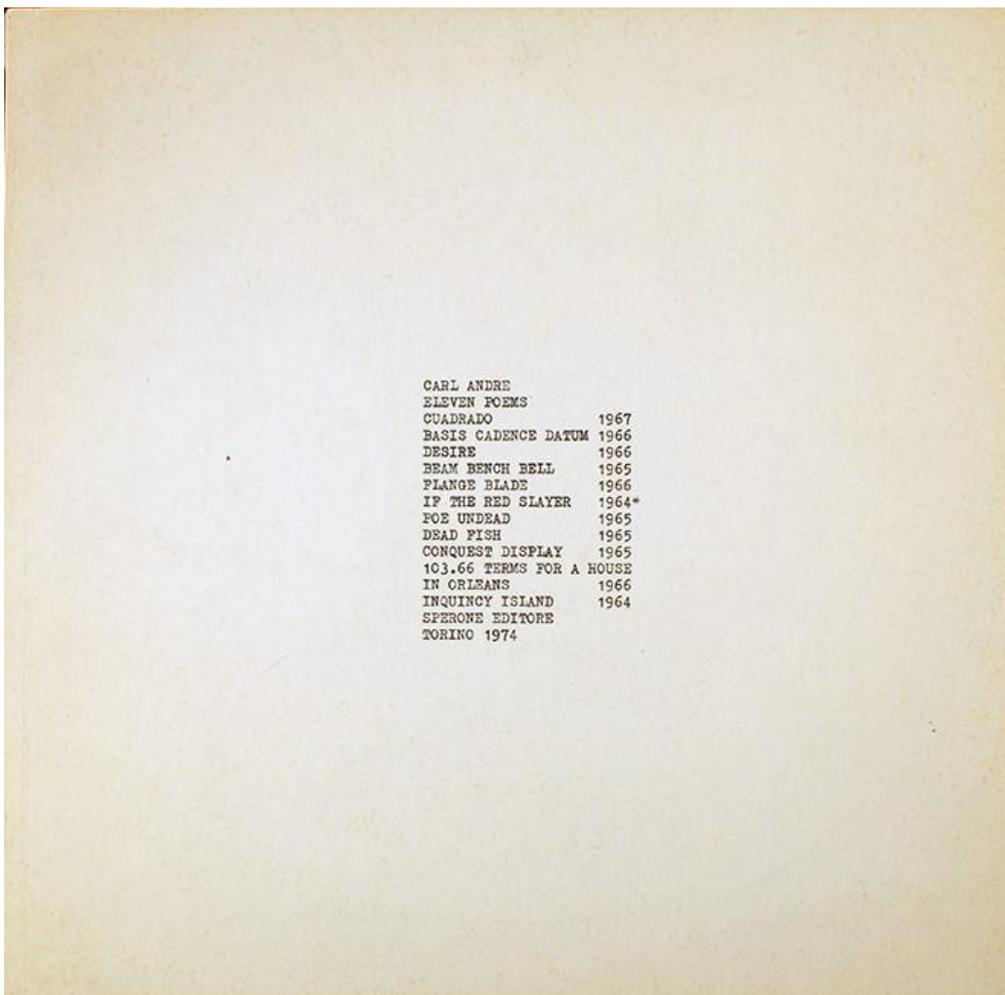


Fig. 16: Carl Andre, *Eleven Poems*, 1974, copertina del volume

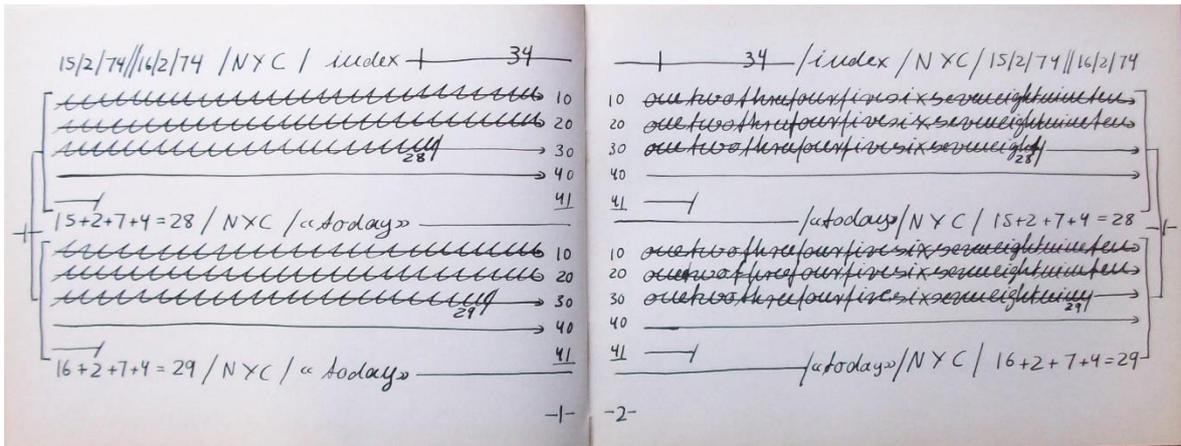


Fig. 17: Hanne Darboven, *Diary N.Y.C. February 15 until March 4 1974*, 1974, i primi due disegni riprodotti all'interno del libro

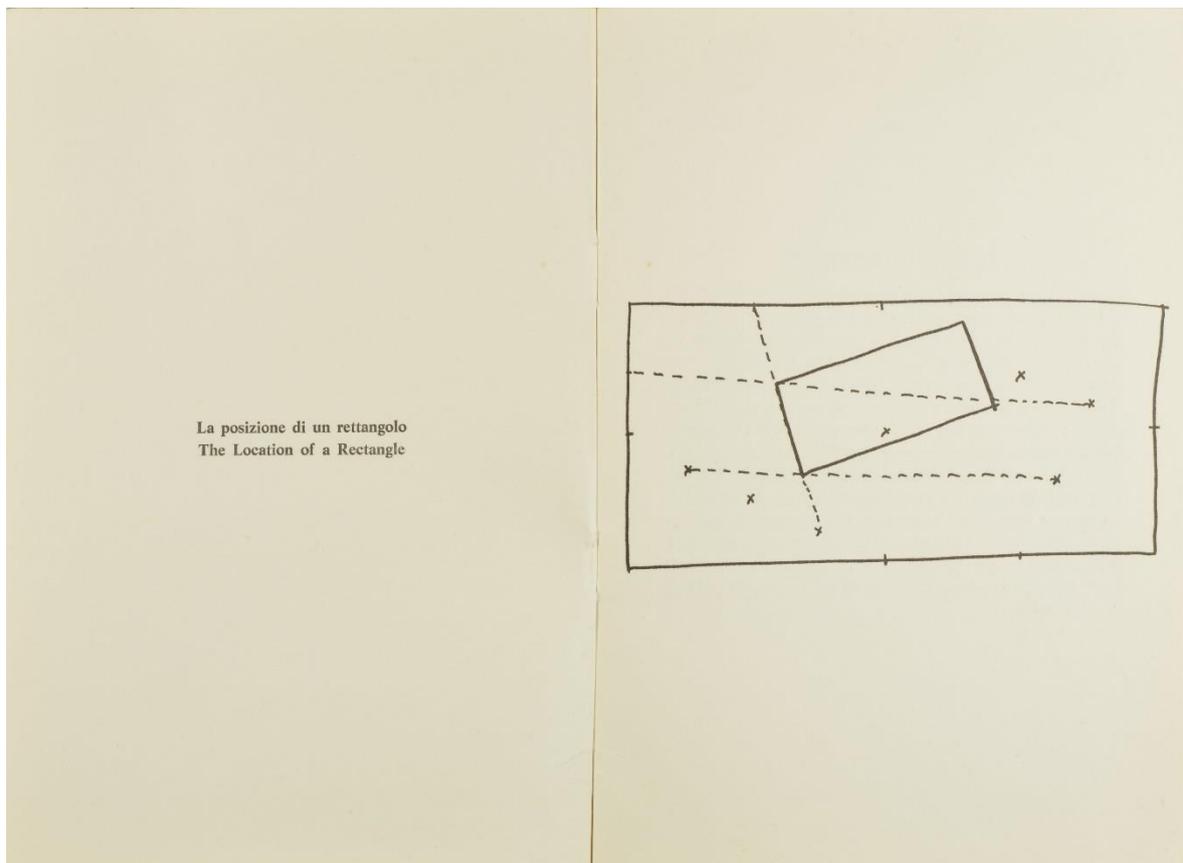


Fig. 18: Sol LeWitt, *La posizione di tre figure geometriche. Tre disegni su parete*, Sol LeWitt, 1974 / *The Location of Three Geometric Figures. Three Wall Drawings*, Sol LeWitt, 1974, 1974, particolare di *La posizione di un rettangolo* / *The Location of a Rectangle*

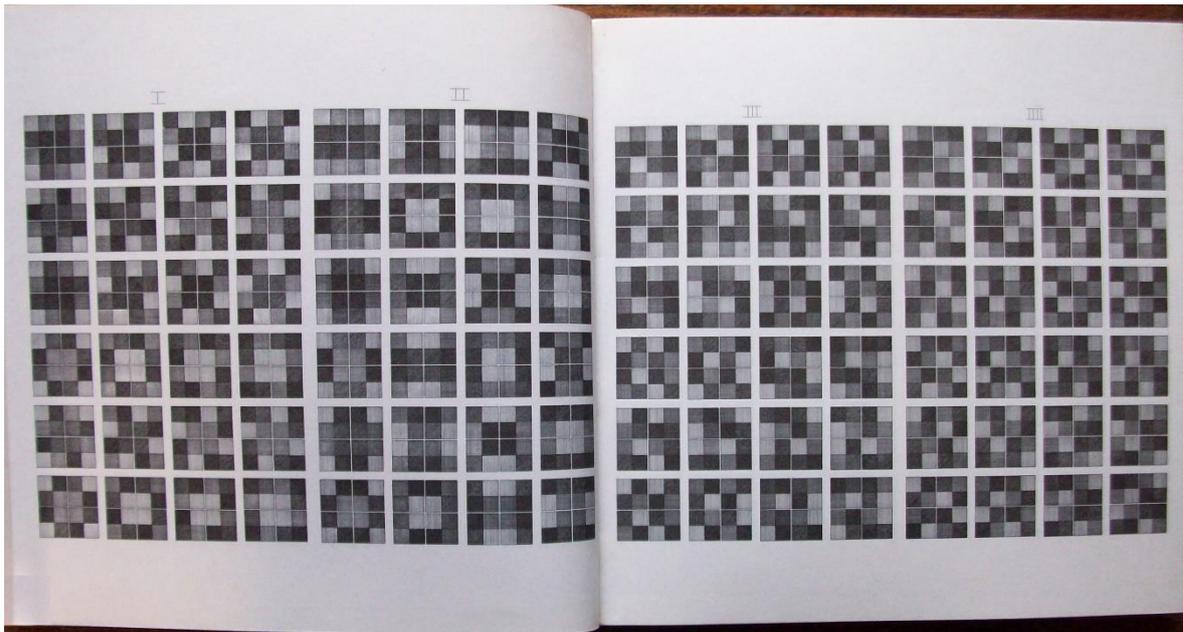


Fig. 19: Sol LeWitt, Senza titolo [*Drawing Series I, II, III, III, A & B*], 1974 [1969], pagine con il diagramma della sezione B

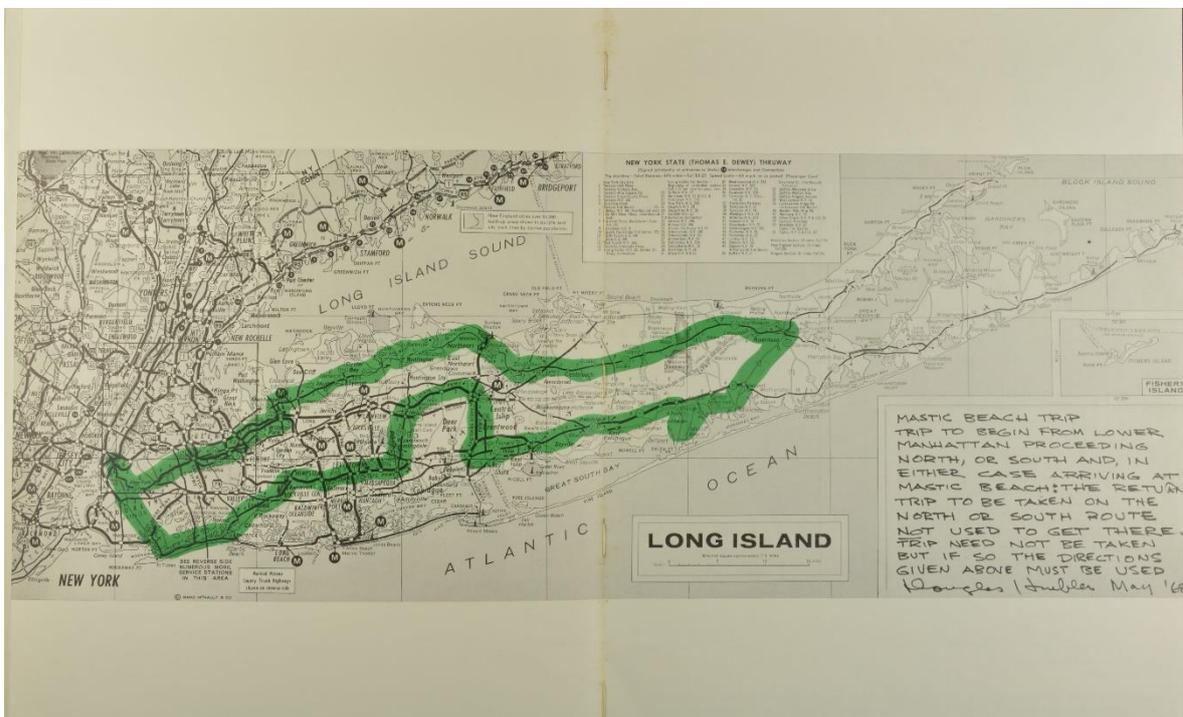


Fig. 20: Douglas Huebler, *Selected Drawings 1968-1973*, 1975, doppia pagina con *Mastic Beach Trip*, il primo disegno riprodotto

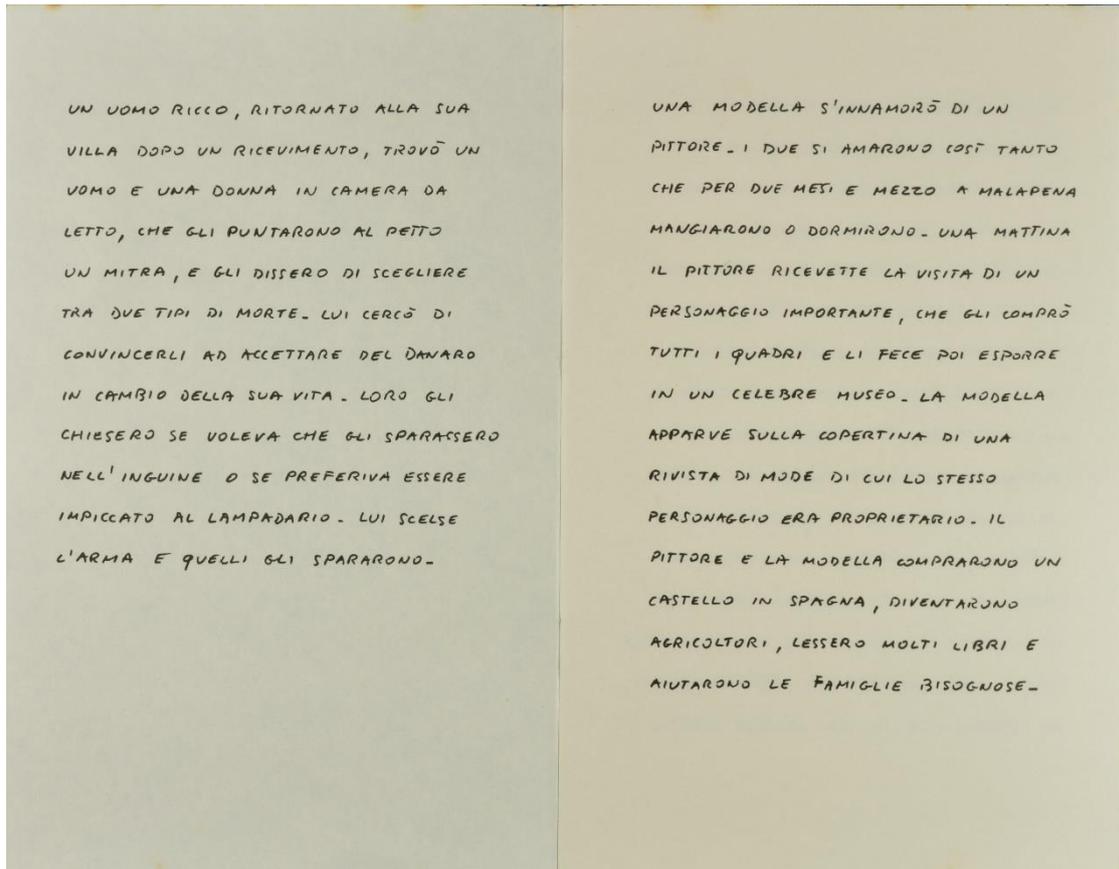


Fig. 21: Lucio Pozzi, *Cinque racconti*, 1975 [1974], particolare dell'interno

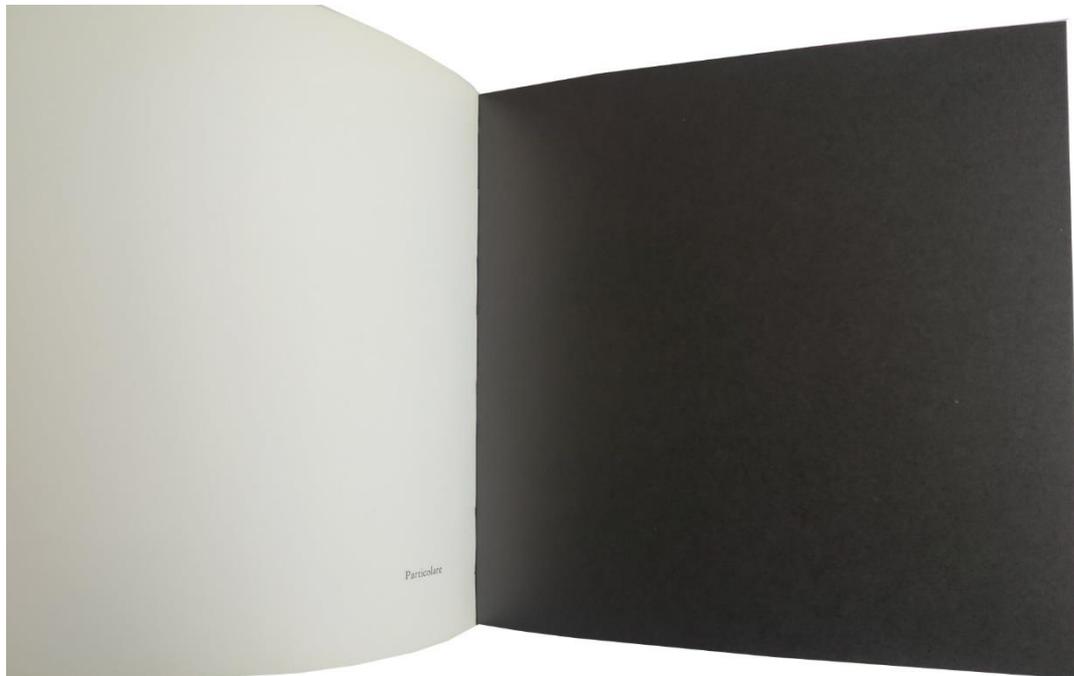


Fig. 22: Giovanni Anselmo, *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, 1975 [1974], particolare dell'interno

## BIBLIOGRAFIA

10 TOKYO BIENNALE 1970

10 Tokyo Biennale 1970. *Between Man and Matter*, catalogo della mostra, a cura di Y. Nakahara, Tokyo 1970.

955,000 1970

955,000, catalogo della mostra, a cura di L.R. Lippard, Vancouver 1970.

ALLEN 2011

G. ALLEN, *Artist's Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge-Londra 2011.

ALLOWAY 1975

L. ALLOWAY, *Sol LeWitt: Modules, Walls, Books*, «Artforum», 8, 1975, pp. 38-44.

AMMANN 1979

J.-C. AMMANN, *Le singole opere*, in GIOVANNI ANSELMO 1979, pp. 26-37.

ANDRE 1968

*Andre*, catalogo della mostra, Mönchengladbach 1968.

ANDRE 1974

C. ANDRE, *Eleven Poems*, Torino 1974.

ANSELMO 1972

G. ANSELMO, *Leggere*, Torino 1972.

ANSELMO 1975

G. ANSELMO, *116 Particolari visibili e misurabili di INFINITO*, Torino 1975.

ANSELMO 1990

G. ANSELMO, *Giovanni Anselmo. Lire*, Gand 1990.

ANSELMO 2016

G. ANSELMO, *Leggere*, Milano 2016 (edizione originale ANSELMO 1972).

ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971

*Arte povera. 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Boerne, E. Madelung, P. Nemetschek, Monaco 1971.

AUSSTELLUNGEN BEI KONRAD FISCHER 1993

*Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, Oktober 1967 - Oktober 1992*, a cura di D. Fischer, Bielefeld 1993.

BARILLI 1970

R. BARILLI, *Video-recording a Bologna*, «Marcatré», 58-60 / 3-5, 1970, pp. 136-145.

BARRY 1970a

R. BARRY, Senza titolo, a cura di G. Celant, P.L. Pero, Torino 1970.

BARRY 1970b

R. BARRY, *L'art conceptuel. Travail d'art avec 20 qualités*, 1970, «VH 101», 3, 1970, p. 22.

BARRY 1971a

R. BARRY, *Two Pieces*, I-II, Torino 1971.

BARRY 1971b

R. BARRY, *Art Work with 20 Qualities*, in *This Book is a Movie. An Exhibition of Language Art & Visual Poetry*, a cura di J.G. Bowles, T. Russell, New York 1971, pp. 53-59.

BARUCHELLO 1966

G. BARUCHELLO, *Mi viene in mente. Romanzo*, Milano 1966.

BARUCHELLO 1968

G. BARUCHELLO, *La quindicesima riga*, (Marcalibri; 1), Roma 1968.

BATCHELOR 1989

D. BATCHELOR, *I Am Not Content: Lawrence Weiner Interviewed*, «Artscribe International», 74, 1989, pp. 50-58.

BIPPUS–WESTHEIDER 2002

E. BIPPUS, O. WESTHEIDER, *Hanne Darboven. Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher*, catalogo della mostra, Colonia 2002.

BONITO OLIVA 1969

A. BONITO OLIVA, *America antiforma: un viaggio negli Stati Uniti d'America nell'estate 1969*, «Domus», 478, 1969, p. 56.

U.C. 1975

U.C. [U. CASTAGNOTTO], *Visibilia. Giovanni Anselmo*, «DATA», 18, 1975, p. 20.

CAMERON 1974

E. CAMERON, *Lawrence Weiner: The Books*, «Studio International», 962, 1974, pp. 2-8.

CARL ANDRE, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, SOL LEWITT, ROBERT MORRIS, LAWRENCE WEINER 1968

*Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, a cura di S. Siegelau, J. Wendler, New York 1968.

CELANT 1971

G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1970*, «DATA», 1, 1971, pp. 35-49.

CELANT 1972

G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1972*, catalogo della mostra, Londra 1972.

CELANT 1989

G. CELANT, *The Organic Flow of Art*, in MARIO MERZ 1989, pp. 15-42.

CHE FARE? 2010

*Che fare? Arte Povera – The Historic Years*, catalogo della mostra, a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Vaduz-Heidelberg 2010.

CINELLI 2013

B. CINELLI, *Artisti, mercanti, falsari. L'arte contemporanea e tre rotocalchi: «Epoca», «Europeo», «Espresso», 1960-1979*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi et alii, Milano 2013, pp. 195-214.

COHEN-SOLAL 2010

A. COHEN-SOLAL, *Leo & His Circle. The Life of Leo Castelli*, New York 2010.

COLLINS 1973

J. COLLINS, *Reviews*, «Artforum», 1, 1973, pp. 83-87.

CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970

*Conceptual art Arte povera Land art*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

CONTE 2010

L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano 2010.

DELAHUNTY 2014

G. DELAHUNTY, *Words as Poems, Matter as Sculpture*, in *Carl Andre. Poems*, catalogo della mostra, a cura di L. Kost, Zurigo 2014, pp. 14-19.

DEMATTEIS–MAFFEI 1998

L. DEMATTEIS, G. MAFFEI, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Torino 1998

DIAGRAMS & DRAWINGS 1972

*Diagrams & Drawings. Carl Andre, Christo, Walter De Maria, Mark Di Suvero, Dan Flavin, Michael Heizer, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra, Robert Smithson*, catalogo della mostra, testi di R. Oxenaar, C. Ratcliff, Otterlo 1972.

DIAGRAMS & DRAWINGS 1973

*Diagrams & Drawings. Carl Andre, Christo, Walter De Maria, Mark Di Suvero, Dan Flavin, Michael Heizer, Don Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra, Robert Smithson*, catalogo della mostra, a cura di Z. Felix, Basilea 1973.

DIE SAMMLUNG FER 1983

*Die Sammlung FER / The FER Collection*, a cura di P. Maenz, C. Sauer, Colonia 1983.

DOSSIN 2015

C. DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham-Burlington 2015.

DOUGLAS HUEBLER 1968

*Douglas Huebler*, catalogo della mostra, a cura di S. Siegelau, New York 1968.

FARANO 2005

M. FARANO, *Dallo Zoo al Terzo Paradiso. Azioni e collaborazioni*, in M. Farano, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*, Torino 2005, pp. 61-269.

FERRAN 2017

B. FERRAN, *The Smell of Ink and Soil. The Story of [Edition] Hansjörg Mayer*, Colonia 2017.

FINE PHOTOBOOKS 2008

*Fine Photobooks from an Important Private Collection*, catalogo dell'asta (New York, Christie's, 10 aprile 2008), New York 2008.

FLUXBOOKS 2015

*Fluxbooks. Fluxus Artist Books from the Luigi Bonotto Collection. From the Sixties to the Future*, catalogo della mostra, a cura di G. Maffei, P. Peterlini, Milano 2015.

FUCHS 1974

R. FUCHS, *Over Lawrence Weiner*, «De Gids», 5, 1974, pp. 385-388.

FULTON 1971a

H. FULTON, *Hollow Lane*, Londra 1971.

FULTON 1971b

H. FULTON, *The Sweet Grass Hills of Montana (Kutoyisiks) as Seen from the Milk River of Alberta (Kinuk Sisakta)*, Torino 1971.

FULTON 2004

H. FULTON, *No Walk! No Work!*, in J.K. Grande, *Art Nature Dialogues. Interviews with Environmental Artists*, prefazione di E. Lucie-Smith, Albany 2004, pp. 129-138.

FUNDAMENTAL GALLERY GROUP 1977

*Fundamental Gallery Group*, «Art-Rite», 14, 1977, pp. 24-25.

GENAU UND ANDERS 2008

*Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt*, catalogo della mostra, a cura di W. Drechsler, Norimberga 2008.

GIOVANNI ANSELMO 1972

*Giovanni Anselmo*, «DATA», 2, 1972, pp. 54-61.

GIOVANNI ANSELMO 1973

*Giovanni Anselmo*, in TORINO 1973, p. 4.

GIOVANNI ANSELMO 1976

*Giovanni Anselmo*, «Saman», 6, 1976, p.n.n.

GIOVANNI ANSELMO 1979

*Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, G. Anselmo, M. Suter, Basilea 1979.

GIOVANNI ANSELMO 2007

*Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, a cura di G. Maraniello, A. Viliani, Torino 2007.

GIULIO PAOLINI 2022

*Giulio Paolini. Catalogo ragionato. Edizioni grafiche*, a cura di M. Disch, B. Della Casa, 2022 (in corso di archiviazione, <https://www.fondazionepaolini.it/ita/catalogo-ragionato/edizioni-grafiche>).

GIUSEPPE PENONE 1973

*Giuseppe Penone*, intervista con M. Bandini, «DATA», 7-8, 1973, pp. 84-89.

GIUSEPPE PENONE 1978

*Giuseppe Penone*, catalogo della mostra, a cura di H.A. Peters, Baden-Baden 1978.

GIUSEPPE PENONE 1994

*Giuseppe Penone. L'image du toucher*, catalogo della mostra, a cura di Y. Lecointre, A. Da Costa, Amiens 1994.

GUZZETTI 2016-2017

F. GUZZETTI, *Senza titolo / Untitled, 1970 ca. Torino e il contesto internazionale dopo Arte Povera*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Scuola Normale Superiore di Pisa, A.A. 2016-2017.

GUZZETTI 2021

F. GUZZETTI, «*La pression de ta main, que je presse à mon tour*», in *Giuseppe Penone. Sève et pensée*, catalogo della mostra, a cura di M. Minssieux-Chamonard, C. Pocheau-Lesteven, Parigi 2021, pp. 15-25.

HANNE DARBOVEN 1968

*Hanne Darboven*, in *Artists on their Art*, «Art International», 4, 1968, p. 55.

HANNE DARBOVEN 1969

*Hanne Darboven. Ausstellung mit 6 Filmprojektoren nach 6 Büchern über 1968*, catalogo della mostra, a cura di J. Cladders, Mönchengladbach 1969.

HAUSMANN 2006

B. HAUSMANN, *Hans-Peter Feldmann*, in *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, a cura di L. Warren, I-III, New York 2006, I, pp. 503-505.

HUEBLER 1970

D. HUEBLER, *Durata / Duration*, a cura di G. Celant, P.L. Pero, Torino 1970.

HUEBLER 1975

D. HUEBLER, *Selected Drawings 1968-1973*, Torino 1975.

HUNT 1954

W.B. HUNT, *The Complete Book of Indian Crafts and Lore*, New York 1954.

IDEA POLL 1977

*Idea Poll*, «Art-Rite», 14, 1977, pp. 5-14.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

*Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi 1981.

ILLUSTRATIONS 1978

*Illustrations: Works by Sol LeWitt, 1962-1977, with His Commentaries*, in SOL LEWITT 1978, pp. 49-165.

IMPRESSIONS GRAPHIQUES 1989

*Impressions graphiques. Progetti e collaborazioni editoriali di Giulio Paolini*, a cura di S. Chessa, M. Noire, Torino 1989.

IMPRESSIONS GRAPHIQUES 1992

*Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini*, a cura di M. Noire, Torino 1992.

IN & OUT OF AMSTERDAM 2009

*In & Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, catalogo della mostra, a cura di C. Cherix, New York 2009.

INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972

*Informazioni sulla presenza italiana*, (*Quaderni del Centro d'Informazione Alternativa*; 1), catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1972.

JENTSCH 1992

R. JENTSCH, *The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy*, catalogo della mostra, Torino 1992.

JIM DINE, ROY LICHTENSTEIN, MORRIS LOUIS 1975

*Jim Dine, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Michelangelo Pistoletto, Robert Rauschenberg, Mario Schifano, Frank Stella, Cy Twombly, Andy Warhol*, a cura di S. Furlotti, Torino-Roma-New York 1975.

JOSEPH KOSUTH 1973a

*Joseph Kosuth. Protoinvestigazioni & prima investigazione (1965, 1966-1968)*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, M. Eigenheer, Lucerna 1973.

JOSEPH KOSUTH 1973b

*Joseph Kosuth. Terza, quarta, quinta, sesta & settima investigazione (1968-1971)*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, M. Eigenheer, Lucerna 1973.

JULY/AUGUST 1970 1970

*July/August 1970*, a cura di S. Siegelau, «Studio International», 924, 1970, pp. 1-45.

KOSUTH 1969

J. KOSUTH, *Art After Philosophy*, «Studio International», 915, 1969, pp. 134-137.

KOSUTH 1970

J. KOSUTH, *Function Funzione Funcion Fonction Funktion*, a cura di G. Celant, P. Pero, Torino 1970.

KOSUTH 1971

J. KOSUTH, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14 / Die Sechste Untersuchung 1969 Proposition 14*, Colonia 1971.

KUNST ALS FOTOGRAFIE 1973

*Kunst als Fotografie*, catalogo della mostra, a cura di H.R. Leppien, Hannover 1973.

LANCIONI 2018

D. LANCIONI, *IV Svolgere la propria pelle (To Unroll One's Skin)*, in *Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms*, a cura di C. Basualdo, New York 2018, pp.n.nn.

L'ARTEITALIA 1974

*L'Arteitalia annuncia nuovi e più frequenti voli per New York*, «DATA», 14, 1974, p. 93 (disponibile on-line

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=806&artgal=43&key=9132&lang=IT>).

LA SERIE DI FIBONACCI' + BARILLI 1971

*La serie di Fibonacci'. Intervista + R. BARILLI, Commento su Merz*, «DATA», 1, 1971, pp. 18-25.

LEGG 1978

A. LEGG, *Introduction*, in *SOL LEWITT* 1978, pp. 9-11.

LEWITT 1969a

S. LEWITT, *49 Three-Part Variations Using Three Different Kinds of Cubes / 1967-68 / Sol LeWitt*, Zurigo 1969.

LEWITT 1969b

S. LEWITT, *Four Basic Kinds of Straight Lines. 1. Vertical 2. Horizontal 3. Diagonal l. to r. 4. Diagonal r. to l. and Their Combinations*, Londra 1969.

LEWITT 1974a

S. LEWITT, *Location of Three Geometric Figures*, Amburgo-Bruxelles 1974.

LEWITT 1974b

S. LEWITT, *La posizione di tre figure geometriche. Tre disegni su parete, Sol LeWitt, 1974 / The Location of Three Geometric Figures. Three Wall Drawings, Sol LeWitt, 1974*, catalogo della mostra, Torino 1974.

LICHTENSTEIN 1963

*Lichtenstein (prima personale in Italia)*, catalogo della mostra, Torino 1963.

LIPPARD 1973

L.R. LIPPARD, *Hanne Darboven: Deep in Numbers*, «Artforum», 2, 1973, pp. 35-39.

LIPPARD 1978

L.R. LIPPARD, *The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books*, in *SOL LEWITT* 1978, pp. 23-29.

LIVE IN YOUR HEAD 1969

*Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information / Wenn Attitüden Form werden. Werke - Konzepte - Prozesse - Situationen - Information / Quand les attitudes deviennent forme. Oeuvres - Concepts - Processus - Situations - Information / Quando attitudini*

*diventano forma. Opere - Concetti - Processi - Situazioni - Informazione*, catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann, Berna 1969.

MANGINI 2016

E. MANGINI, *Solitary/Solidary: Mario Merz's Autonomous Artist*, «Art Journal», 3, 2016, pp. 11-31 (disponibile on-line <http://artjournal.collegeart.org/?p=7866>).

MARIO MERZ 1971

*Mario Merz*, a cura di G. Celant, «Domus», 499, 1971, pp. 47-52.

MARIO MERZ 1973

*Mario Merz*, in TORINO 1973, p. 9.

MARIO MERZ 1989

*Mario Merz*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, New York-Milano 1989.

MARTINETTI 2016

S. MARTINETTI, *Chronology*, in *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art*, catalogo della mostra, a cura di L. Coelewijn, S. Martinetti, Amsterdam-Colonia 2016, pp. 44-464.

MERZ 1970

M. MERZ, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1970*, Torino 1970.

MERZ 1972

M. MERZ, *Fibonacci 1202 Mario Merz 1972*, Torino 1972.

MINOLA 2000

A. MINOLA, *Torino 1968-1972*, in MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000, I, pp. 33-45.

MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000

A. MINOLA, M.C. MUNDICI ET ALII, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, I-II, Torino 2000.

MODERN AND CONTEMPORARY ART 2006

*Modern and Contemporary Art*, catalogo dell'asta (Milano, Sotheby's, 21 novembre 2006), Milano 2006.

MODERN & CONTEMPORARY ART 2007

*Modern & Contemporary Art and Collection Jef Verheyen and Dani Franque*, catalogo dell'asta (Milano, Sotheby's, 22 maggio 2007), Milano 2006.

MUNDICI 2000

M.C. MUNDICI, *Torino 1963-1960*, in MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000, I, pp. 17-31.

NATALI 1970

A. NATALI, *Lo spazio dell'arte*, «NAC», 32, 1970, pp. 5-6 (disponibile on-line <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

NORVELL 2001

P. NORVELL, *Douglas Huebler, July 25, 1969*, in *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, a cura di A. Alberro, P. Norvell, Berkeley–Los Angeles–Londra 2001, pp. 135-153.

NOT PHOTOGRAPHY 1977

*Not Photography (photography)*, «Art-Rite», 14, 1977, pp. 17-19.

PAOLETTI 2003

J.T. PAOLETTI, *Befreit Denk-Räume - Spaces Liberated for Thought*, in *SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME* 2003, pp. 21-57.

PAOLINI 1968

G. PAOLINI, *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, Torino 1968.

PAUL 1993

F. PAUL, *Douglas Huebler Still is a Real Artist*, in *Douglas Huebler. «Variable», etc.*, catalogo della mostra, a cura di F. Paul, Limoges 1993, pp. 27-40.

PAUL MAENZ 1972

*Paul Maenz Köln Jahresbericht 1972*, a cura di G. de Vries, Colonia 1972.

PENONE 2003

G. PENONE, *Alfabeto 1970*, Parigi 2003.

PENONE–GUZZETTI 2020

G. PENONE in conversation with F. GUZZETTI, “*A direct contact, a testimony*”: *Drawing as an Investigation of Reality*, «Master Drawings», 4, 2020, pp. 517-544 (disponibile on-line <https://masterdrawings.advanced-pub.com/?shareKey=PKZUIY>).

PETERSEN 1963

J. PETERSEN, *Piero Manzoni. Life and Works*, Flensburg–Glücksburg 1963.

PISTOLETTO 1967

M. PISTOLETTO, *Le ultime parole famose*, Torino 1967.

PISTOLETTO 1970

M. PISTOLETTO, *L'uomo nero, il lato insopportabile*, Salerno 1970.

POZZI 1974

L. POZZI, *Five Stories*, New York 1974.

POZZI 1975

L. POZZI, *Cinque racconti*, traduzione di M. Diacono, Torino 1975.

POZZI 1976

L. POZZI, *Cinq récits*, traduzione di A.-M. Sauzeau Boetti, Parigi 1976.

POZZI 1996

L. POZZI, *Word Works*, «New Observations», 113, 1996, pp. 28-29.

PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970

*Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, Lucerna 1970.

PROSPECT 69 1969

*Prospect 69*, catalogo della mostra, a cura di Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1969.

B.R. 1975

B.R. [B. RADICE], *Lucio Pozzi*, «DATA», 16-17, 1975, p. 39.

ROBERTO 2000

M.T. ROBERTO, *Torino Roma New York 1972-1986*, in MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000, I, pp. 47-60.

RORIMER 2001

A. RORIMER, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londra 2001.

ROSE 1978

B. ROSE, *Sol LeWitt and Drawing*, in SOL LEWITT 1978, pp. 31-42.

SCHWARZ 1989

D. SCHWARZ, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989. Catalogue Raisonné*, Colonia-Villeurbanne 1989.

SIEGELAUB–HARRISON 1969

S. SIEGELAUB in conversation with C. HARRISON, *On Exhibitions and the World at Large*, «Studio International», 917, 1969, pp. 202-203.

SMITH 1975

R. SMITH, *Reviews: Sol LeWitt, John Weber Gallery*, «Artforum», 5, 1975, pp. 60-61.

SOL LEWITT 1978

*Sol LeWitt*, catalogo della mostra, introduzione di A. Legg, testi di L.R. Lippard, B. Rose, R. Rosenblum, New York 1978.

SOL LEWITT 1984

*Sol LeWitt Wall Drawings 1968-1984*, catalogo della mostra, a cura di S. Singer, Amsterdam-Eindhoven-Hartford 1984.

SOL LEWITT 2010

*Sol LeWitt. Artist's Books*, a cura di G. Maffei, E. De Donno, Mantova 2010.

SOL LEWITT 2022a

*Sol LeWitt. Wall Drawings & Complete Writings, Interviews*, a cura di L. Aveilhé, C. Vacchio, 2022 (disponibile on-line <https://www.cahiersdartinstitute.org/catalogues/sol-lewitt-wall-drawings>).

SOL LEWITT 2022b

*Sol LeWitt Prints Catalogue Raisonné*, a cura di B. Krakow, A. Watkin, 2022 (disponibile on-line <https://www.solle Wittprints.org/>).

SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME 2003

*Some places to which we can come. Robert Barry, Works 1963 to 1975*, catalogo della mostra, a cura di E. Seifermann, B. Wismer, Bielefeld 2003.

“SPECIFIC PLACES AND PARTICULAR EVENTS.” 2002

“*Specific places and particular events.*” Hamish Fulton interviewed by Ben Tufnell, in *Hamish Fulton. Walking Journey*, catalogo della mostra, a cura di B. Tufnell, A. Wilson, Londra 2002, pp. 106-111.

SPECTOR 1989

N. SPECTOR, *Biography*, in *MARIO MERZ 1989*, pp. 282-283.

SPOERRI 1962

D. SPOERRI, *Topographie anecdotée\* du hasard*, Parigi 1962.

SUZUKI 2013

S. SUZUKI, *Wait, Later This Will Be Nothing: Editions by Dieter Roth*, in *Wait, Later This Will Be Nothing: Editions by Dieter Roth*, catalogo della mostra, a cura di S. Suzuki, New York 2013, pp. 8-33.

TORINO 1973

*Torino 1960/1973*, a cura di M. Bandini, «NAC», n.s., 3, 1973, pp. 2-18.

TRINI 1972

T. TRINI, *Kassel sana in Monaco sano*, «DATA», 5-6, 1972, pp. 66-77.

VERZOTTI 2020

G. VERZOTTI, *Mario Merz: The Artist and the Work, Materials for a Portrait*, traduzione di M. Shore, G. Anabasi, New York 2020 (edizione originale *Mario Merz. L'artista e l'opera, materiali per un ritratto*, Milano 2018).

VILIANI 2007

A. VILIANI, *Torino, 15 giugno 2006. In conversazione*, in *GIOVANNI ANSELMO 2007*, pp. 210-229.

WEINER 1968

L. WEINER, *Statements*, New York 1968.

WEINER 1970

L. WEINER, *Tracce / Traces*, a cura di G. Celant, P.L. Pero, Torino 1970.

WEINER 1972

L. WEINER, *HAVING BEEN DONE AT – Having been done to / ESSENDO STATO FATTO A – Essendo stato fatto a*, Torino 1972.

WULFFEN 2003

T. WULFFEN, *A History of Disillusionement*, in *SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME 2003*, pp. 95-109.

## ABSTRACT

L'articolo si concentra sulla produzione di libri d'artista avviata dalla Galleria Sperone tra il 1970 e il 1975. Si tratta di un argomento molto specifico, ma estremamente rilevante, per vari motivi. Innanzitutto, i ventuno titoli editi da Sperone comprendono lavori di primaria importanza di artisti appartenenti alla nuova avanguardia artistica a livello internazionale, tra Italia, Europa e Stati Uniti. Elencati e descritti dettagliatamente nel regesto accluso all'articolo, essi includono progetti che vengono analizzati e presentati qui per la prima volta. In secondo luogo, la produzione editoriale costituisce un osservatorio privilegiato per comprendere l'evoluzione dell'attività di una galleria d'avanguardia come quella di Gian Enzo Sperone, all'indomani dell'emergenza dell'arte concettuale. Attraverso la cronologia delle uscite, si attraversano momenti salienti della storia della galleria e, più in generale, del mercato dell'arte in quegli anni, come l'apertura di nuove sedi, la collaborazione con importanti gallerie internazionali, l'interruzione di strategie pubblicitarie tradizionali in favore della pubblicazione di annunci che risentono dell'intensa frequentazione con il mondo degli artisti concettuali americani.

The article revolves around the production of artist's books by Galleria Sperone between 1970 and 1975. It is a specific subject, yet extremely important. The collection consists of twenty-one books, encompassing a wide range of works of primary importance, realized by major artists of the new international avant-garde rising in Italy, Europe, and the United States. Each book is described in detail in the list published in the appendix to the article. Most of them are presented and analyzed in this article for the first time. In addition, the survey of the editorial initiative provides a platform through which to analyze the development of the activity of the gallery of Gian Enzo Sperone, who had championed the new avant-garde since its inception and was facing the emergence of conceptual art in those years. Through the analysis of the books, major aspects in the history of the gallery and, more generally, art market studies are addressed, including the decision to open new venues of the gallery, the increasing collaboration with major international dealers, and the interruption of the traditional communication strategies in favor of the publication of advertisements which resonated with the effort of American conceptual artists to question the conventions of language.